



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**Transposición y su relación con la función social de la sátira y la parodia en  
“Pie de foto” y “Crónica de San” de Lazlo Moussong**

**Que para obtener el título de:  
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

**Presenta:  
Laura Sofía Enríquez Jaramillo**

**Asesora:  
Mtra. en Hum. Evelin Cruz Polo**

**Toluca, Estado de México, 2024**

## ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo 1. Transgenericidad y su vinculación con la sátira y la parodia en la escritura de Lazlo Moussong.....	5
1.1 Posmodernidad y libertad escritural.....	6
1.2 Transposición e interdiscursividad.....	14
Capítulo 2. Transposición en “Pie de foto” de Lazlo Moussong.....	22
2.1 Transposición formal y semántica en “Pie de foto”.....	23
2.2 Verosimilitud y verificabilidad en “Pie de foto” .....	32
Capítulo 3. Transposición en “Crónica de San” de Lazlo Moussong.....	40
3.1 Fundación de San: Mapa 1.....	48
3.2 Revolución y posrevolución de San: Mapa 2.....	57
3.3 Industrialización de San: Mapa 3.....	70
3.4 Etapa neoliberal de San: Mapa 4.....	72
3.5 Desaparición de San: Mapa 5.....	77
3.6 Desprendimiento epistémico e irreverencia escritural.....	79
Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	88
Anexo 1. Entrevista de Carolina Mendoza.....	93
Anexo 2. El humor es algo serio.....	94

## ÍNDICE DE FIGURAS

### Capítulo 2

Fig. 1 “Pie de foto” en *Castillos en la letra*.....23

Fig. 2 “Pie de foto” en *Extrañas sustancias*.....23

### Capítulo 3

Fig. 3 Mapa 1 de “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.....49

Fig. 4 Mapa 1 de “Crónica de San” en *Extrañas sustancias*.....49

Fig. 5 Mapa 2 de “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.....57

Fig. 6 Mapa 2 de “Crónica de San” en *Extrañas sustancias*.....57

Fig. 7 Titulares de la Prensa libre en *Castillos en la letra*.....59

Fig. 8 Titulares de la Prensa en *Extrañas sustancias*.....59

Fig. 9 Titular en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.....67

Fig. 10 Titular en “Crónica de San” *Extrañas sustancias*.....67

Fig. 11 Mapa 3 en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.....70

Fig. 12 Mapa 3 en “Crónica de San en *Extrañas sustancias*.....70

Fig. 13 Mapa 4 en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.....72

Fig. 14 Mapa 4 en “Crónica de San” en *Extrañas sustancias*.....72

Fig. 15 Mapa 5 en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.....77

Fig. 16 Mapa 5 en “Crónica de San” en *Extrañas sustancias*.....77

## INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar, se propone una revisión a la autobiografía<sup>1</sup> del autor que impulsó la escritura de estas páginas a fin de lograr un doble propósito: por un lado, el de menguar el anonimato en que se encuentra y, por el otro, poner en contexto a las obras que se analizarán en el transcurso de esta investigación:

Alguna vez nació en Alvarado, Veracruz, pero pronto huyó al exilio en el Distrito Federal, tras cumplir un año de edad. De no haber tenido esa temprana astucia, jamás habría escrito y publicado libros como *Castillos en la letra* (Universidad Veracruzana), *Tórrido Quehacer* (Siglo XXI Editores) o *Extrañas sustancias* (Editorial Axial/Colofón), por ejemplo, con un humor o un sentido trágico más centroeuropeos que alvaradeños, ni habría sido subdirector de la revista *Plural* alrededor de 15 años, ni habría sido el pionero de la apertura cultural de Quebec hacia México por lo que el Primer Ministro de Quebec le otorgó la Medalla de la Orden de los Francófonos de América, ni habría tenido dos novias maravillosas y brillantes (una detrás de la otra) en Montreal y en Quebec. Tampoco habría escrito en la sección editorial de *El Universal*, ni en *La Prensa* (con toda la pena del mundo) por cinco años, ni en *Excelsior* otros cinco años. Se considera exilado lingüístico de Alvarado, pues cuando se atreve a visitarlo es discriminado, todos le dicen “Señor... por acá”, “Señor, por allá”, pero nadie le dice: “Hijueputa”.

Podrá notarse que fue un escritor activo en el ámbito periodístico y humorístico. Amén del polimorfismo en el que se ha encontrado desde sus orígenes, el periódico ha sido la cuna de la escritura transgénica de Moussong, calificada por algunos de mordaz, inteligente, inclasificable e irreverente. Tal combinación dota a su obra de una complejidad extravagante, por lo que sorprende que, hasta el momento, su literatura no haya sido estudiada a profundidad ni en abundancia.

Se sospecha que esta ausencia en la crítica literaria se explica en el reto que supone el estudio de las obras de índole transgénica y en las exigencias del contrato de lectura que la literatura de índole social solicita (cuestión sobre la que se profundizará en relación con la *implicación*). Cuando a Moussong se le preguntó cómo clasificaría a su narrativa, respondió:

Por más que lo he intentado, no he podido clasificarlo. Un investigador de literatura hispanoamericana de la universidad de la Sorbona, en París, escribió un largo ensayo sobre mi libro *Castillos en la letra*, y él señala que estuvo tratando de ubicar cómo clasificar mis textos y no tuvo más remedio de llegar a la simple conclusión de

---

<sup>1</sup>La autobiografía fue recuperada por Aurés Moussong, quien amablemente compartió este texto y los anexos 1 y 2.

clasificarlos como textos breves, porque nunca encontró la forma de ubicarlos. (Anexo 2, 2011, párr. 6)

El teórico aludido es Venko Kanev, autor para quien la falta de un contrato de lectura da al crítico lector una libertad total para adentrarse en la obra (1997, p. 213) y, cabe agregar, también una completa incertidumbre. La desestabilización genérica y discursiva que deviene de la escritura híbrida de Lazlo Moussong produce dos efectos de los que se deduce una función social: la “risa de consciencia” y la vulneración que deviene de la incomodidad de “mirar” aquello que se esconde en los discursos de verdad.

Los dos efectos están orientados a: “clarificar las relaciones sociales, [...] iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, [...] ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social” (Fisher, 1978, p. 13), es decir, las funciones actuales del arte de acuerdo con Ernst Fisher. Según expone el autor:

Una sociedad altamente compleja, con sus relaciones múltiples y sus contradicciones sociales, no puede representarse ya con un mito. En esta sociedad, que exige un conocimiento preciso y una conciencia general de todos sus aspectos, será cada día más necesario quebrar las formas rígidas de las épocas anteriores en que todavía operaba el elemento mágico y llegar a formas más abiertas –a la libertad, digamos, de la novela. Uno de los dos elementos del arte puede predominar en un momento determinado, según la etapa de la sociedad a la que se haya llegado: a veces el elemento mágicamente sugestivo, a veces el racional e ilustrado; a veces la intuición fantástica, a veces el deseo de agudizar la percepción–. (1978, pp. 13-14)

En esta etapa las funciones sociales están vinculadas a la sintomatología “hambrienta de realidad” de la era posmoderna que, en su deseo por agudizar la percepción, en su necesidad por incidir en la realidad y en pos de una conciencia teórica de las representaciones, recurre a las formas satíricas y paródicas.

Por tanto, el objetivo de esta tesis es demostrar cómo las funciones sociales referidas se vinculan con la transposición en virtud de que, en la amplitud de su delimitación y de procedimientos, tiene la posibilidad de aglutinar los mecanismos de la sátira y la parodia y, por consiguiente, de sus funciones. La hipótesis sostiene que la transgenericidad manifiesta, en “Pie de foto” y “Crónica de San”, se explica en el potencial de la ironía como un método de transvalorización que vincula los dos niveles de la transposición, el formal y semántico, a fin de lograr al menos dos

funciones sociales del texto satírico-paródico: la denuncia y la incidencia en la realidad social.

La razón por la que se han escogido los textos “Pie de foto” y “Crónica de San” es que ambas composiciones, desde el enfoque de esta investigación, son obras satírico-paródico transpuestas y poseen numerosos puntos comunes; por ejemplo, ambas dirigen su sátira a la denuncia de corte decolonial, mientras que su fondo paródico critica los vicios que giran en torno a la escritura periodística por medio de la imagen. Además, ambas se publicaron en *Castillos en la letra* y, luego, en *Extrañas sustancias* tras experimentar cambios significativos en fondo y forma, por lo que, en sus diferencias y semejanzas, un análisis conjunto enriquece el estudio de las posibilidades de la transposición.

El concepto de transposición que se utilizará para el análisis de ambos relatos es el delimitado por Francisco Quintana Docio, en “Intertextualidad genética y literatura palimpséstica” (1990), mientras que, para el estudio de las funciones sociales que actúan sobre el texto, se recuperarán, principalmente, los planteamientos de Franz Fanon, en *Los condenados de la tierra*, para, posteriormente, ponerse en diálogo con las ideas expuestas por Ánibal Quijano, en “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, y por Walter Mignolo, en *Desobediencia epistémica*, puesto que, como se observará en el transcurso de esta investigación, la estructura que sostiene la crítica social de Moussong, es decolonial.

Dicho lo anterior, el capítulo 1: “Transgenericidad y su vinculación con la sátira y parodia en la escritura de Lazlo Moussong”, tiene el objetivo de esclarecer en qué contexto surge la escritura híbrida de Lazlo Moussong, y cómo la transposición en su dimensión semántica y formal tiene una estrecha relación con la función transvalorativa de la ironía.

En el capítulo 2: “Transposición en “Pie de foto” de Lazlo Moussong”, se analizará “Pie de foto” desde su dimensión formal y semántica, ya que la forma transpuesta del relato tiene una estrecha relación con la manera en la que Franz Fanon concibe la decolonialidad.

En el capítulo 3: “*Transposición* en “Crónica de San” de Lazlo Moussong”, se analizará la forma transpuesta con relación a los planteamientos de Walter Mignolo y Ánibal Quijano, que, también desde una línea decolonial, serán utilizados para estudiar el fondo satírico y paródico de “Crónica de San”.

La pertinencia de un análisis desde este enfoque se debe a que la literatura que en torno a *Castillos en la Letra* se centra en la figura del vampiro, en el humor y en las características de su hibridez genérica (descrita por Venko Kanev como *pastiche*), sin embargo, no existe investigación enfocada en el estudio de la crítica social como eje central de la literatura de Lazlo Moussong ni se ha realizado investigación acerca de *Extrañas Sustancias*, y, en consecuencia, tampoco existen estudios de “Pie de foto” ni de “Crónica de San” relativos al movimiento transgenérico transposición.

Además, dado que los vicios criticados por la sátira y la parodia de Moussong son casi omnipresentes en los medios de comunicación y la academia, se confía en la actualidad y pertinencia de esta investigación.

## Capítulo 1. Transgenericidad y su vinculación con la sátira y parodia en la escritura de Lazlo Moussong

El objetivo de este capítulo es exponer de qué manera se vincula la transgenericidad con la función social de la sátira y la parodia en la escritura híbrida de Lazlo Moussong, ya que, con el fin de comprobar que la transgenericidad manifiesta, en “Crónica de San” y en “Pie de foto”, se debe, entre otras causas, a la libertad de procedimientos de la transposición y a la facultad transvalorativa de la ironía, es necesario que antes se observen los mecanismos de la sátira y la parodia así como exponer los antecedentes del periodismo que dieron apertura a la escritura híbrida de Lazlo Moussong.

El marco teórico se constituye de los planteamientos de Albert Chillón, en *La palabra facticia: Literatura, periodismo y comunicación* (2014), dado que su propuesta es útil para comprender las estructuras transgenéricas en el contexto de la posmodernidad, además de ser productivo para explicar la transposición en los textos referidos a través de conceptos como *facticio* y *facción*, pues la relación entre lo factual, lo verosímil y lo verificable es un factor esencial al momento de analizar las estrategias narrativas de Moussong, debido a que, para la elaboración de su propuesta escritural, mimetiza los elementos formales del género parodiado con el fin de denunciar las prácticas sociales que rodean al género, así como también imita el discurso de aquel sobre el que cae la sátira, razón por la que también se cree pertinente emplear su taxonomía de las dicciones.

Asimismo, se hará uso del marco conceptual de Francisco Quintana Docio, en “Intertextualidad genética y literatura palimpséstica” (1990), puesto que otorga una síntesis del movimiento transgenérico *transposición* a partir de los planteamientos expuestos por Genette en *Palimpsestos* (1962). Y, finalmente, se establecerá un diálogo con las conclusiones a las que Linda Hutcheon ha llegado, en *Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática a la ironía* (2006), ya que, como se expondrá a lo largo de este capítulo, la dimensión pragmática de la ironía posibilita vincular la función social de la sátira y la parodia a la escritura transpuesta de Lazlo Moussong.



## 1.1 Posmodernidad y libertad escritural

En el Nuevo Periodismo, en el periodismo hispanoamericano, en la escritura rizomática y, posiblemente, en los textos escritos a partir de la segunda mitad del siglo pasado<sup>2</sup> hasta ahora, se encuentra la antesala de la escritura híbrida de Lazlo Moussong, potenciada gracias a la cultura transmedia, que: “de unos años a esta parte, en alas de la ubicua digitalización, está multiplicando las aleaciones y trasvases entre los distintos medios, y mutando los modos de producción, intercambio y acceso a los contenidos, sean narrativos, icónicos o discursivos” (Chillón, 2017, p. 92).

Dada la complejidad de las hibridaciones y al no existir la *realitas* física, sino una realidad humana compuesta de dicciones (2017, p. 91), Albert Chillón propone el concepto *facción*, que delimita de esta manera:

«Facción» significa «producción» y «complejión», al mismo tiempo. [...], a diferencia de la «ficción» realista o abiertamente fantástica –modalidad de la dicción libre de compromisos probatorios–, la «facción» se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales. [...] Tales constricciones incluyen la verificabilidad [...] Y requiere también, desde luego, el compromiso ético de referir lo sucedido cual honestamente se cree que es, con la debida veracidad intencional. (2014, p. 61)

La categorización de una escritura en función de su intencionalidad, verificabilidad y compromiso ético es resultado de la desconfianza ante la posibilidad de llevar lo real al discurso y de la maleabilidad de la verdad en los tiempos de la *postficción*<sup>3</sup> y de la *posverdad*<sup>4</sup>. El prefijo *post* alude al momento en el que los límites entre la *ficción* y la *facción* se han resquebrajado como producto de lo que Steiner denomina “la libertad autotransformadora de los códigos semánticos”, que, para el autor, es la causa de todo tipo de escepticismo filosófico y de toda: “crítica epistemológica de la inocencia de las relaciones entre palabra y mundo” (1993, p. 73).

La libertad de los códigos semánticos lleva consigo el potencial de hibridación de géneros, disciplinas, discursos, estilos, e incluso epistemologías, junto a desconfianza entre las relaciones entre la palabra y el mundo, así como la

<sup>2</sup> Alrededor de esta fecha diversos críticos literarios observan una mayor libertad escritural.

<sup>3</sup> “Corriente distinguida por la hibridación estética de géneros y estilos, y también por la hibridación epistémica” (Chillón, 2017, p. 92).

<sup>4</sup> “Distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales” (DRAE, 2024).

desconfianza ante las intenciones escriturales, obliga una pregunta fundamental: ¿qué es de la literatura y del periodismo dentro de este contexto? Para comenzar, Chillón plantea que:

Uno de los rasgos distintivos de nuestra época [...] es la proliferación de formas de escritura estética y epistémicamente ambiguas, caracterizadas por la hibridación de géneros y de estilos, amén de la difuminación de las fronteras entre lo cierto y lo falso, el documento y la fabulación, lo comprobable y lo inventado. (2014, p. 37)

Esta afirmación se verifica en el polimorfismo del periodismo latinoamericano, donde, en palabras de Rubén Darío, el periódico funcionó como un “laboratorio del estilo” (Rotker, 1992, p. 96). La crónica periodística se caracterizó por la hibridación genérica consciente y sensible a “una forma de entender lo literario”, esta fue:

El lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes. (Rotker, 1992, p. 96)

Una situación semejante experimentó la corriente periodística denominada “Nuevo Periodismo”, ya que la hibridación se deslizó entre los planos de la *ficción* y *facción*, permitiendo así, que las fronteras entre “lo cierto y lo falso, el documento y la fabulación, lo comprobable y lo inventado”, señaladas por Chillón, se hayan difuminado. Tom Wolfe, máximo exponente del Nuevo Periodismo, describe sus orígenes de la siguiente manera:

Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podría recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva. (1973, p. 22)

Es pertinente resaltar que el Nuevo Periodismo, en tanto descubrimiento, y el periodismo latinoamericano, como experimento, sugieren que las posibilidades escriturales están ahí, latentes, listas para ser enunciadas y configuradas. Semejante a la situación que devendría de la propuesta teórica de los géneros de Castelvetro, la cual consiste en: “Una combinatoria analítica, de un verdadero «cálculo de los géneros» [...], desarrollando aritméticamente todas las combinaciones posibles [...]” (Schaeffer, 2006, p. 18), que, técnicamente, no tiene un límite de combinabilidad, ya que el lenguaje, la materia de la que está hecho el

sistema: “No tiene necesidad de detenerse en ninguna frontera, ni siquiera, en relación con las elaboraciones conceptuales y narrativas” (Steiner, 1993, p. 72).

El planteamiento de Castelvetro tiene su resonancia en la metáfora del *rizoma* de Deleuze y Guattari, donde la combinabilidad algebraica no remite solo a un sistema lingüístico, sino que: “eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (2009, p. 30).

El potencial de combinabilidad encuentra su razón de ser en los planteamientos de Richard Rorty, quien sostiene que: “no hay ni jerarquía ni diferencia radical entre las disciplinas o géneros discursivos, tanto en las llamadas humanidades como en las ciencias positivas” (Vásquez, 2006, p. 11). Sin embargo, es necesario matizar que el planteamiento de Rorty no sostiene la *inexistencia* de los géneros, con la cual ni siquiera podría justificarse la distancia o cercanía entre ellos, y tampoco rechaza la funcionalidad de las convenciones genéricas y disciplinares, sino que, como el rizoma, supone un *continuum* entre las disciplinas y géneros. Para el autor, tanto las humanidades como las ciencias positivas: “componen un todo de continuidad en el cual es necesario poner la filosofía, la poesía, [...] y las ciencias en general, incluidas las ciencias matemáticas y naturales. Todo ello es «juego de lenguaje» o de prácticas sociales variadas y diversamente relacionadas” (Vásquez, 2006, p. 11).

Los juegos del lenguaje señalados por Rorty son, para Moussong, el sostén de la creatividad literaria, y la esencia de una de las sustancias de la sátira política. Así lo expresa en “Poción de dos ingredientes”, texto que introduce, en *Extrañas sustancias*, a los textos que publicó en *La Prensa* y *Excélsior*:

La sátira política reúne dos ingredientes básicos: periodismo con humor y creatividad literaria. Sin que uno u otro género se estorben entre sí sino, al contrario, se asumen como refuerzos mutuos. La creatividad literaria se sustenta en los juegos con el lenguaje para lograr nuevos enfoques de los asuntos políticos y sociales que se comentan, y así, sacudir la conciencia adormecida. (2009, p. 199)

Podrá notarse que en Moussong, la creatividad literaria está encauzada en una función social: sacudir la conciencia adormecida. Asimismo, en la cita de Wolf se advierte que el autor encuentra un papel activo al advertir una intencionalidad, esta es: provocar. De manera tal que, si bien es cierto que las posibilidades de

combinación están a disposición del autor, dicho arreglo se encuentra en función de una intención intelectual y emotiva que, además, es correspondiente a su contexto histórico. Jorge Carrión es sumamente preciso al enmarcar las causas que detonan la “posmodernidad herida” de latinoamérica:

La herencia del modernismo y del Nuevo Periodismo americano [...] es asumida en un contexto convulso, entre el duelo por los desaparecidos y la irrupción del neoliberalismo, entre la muerte de la revolución y el nuevo imaginario global, entre el fin de la Ciudad Letrada y la transformación de Buenos Aires, Lima, Caracas o México D. F. en megalópolis difusas. Una posmodernidad herida. (2012, p. 34)

En el desarrollo de esta investigación, se verificará que los temas enlistados por Carrión son justamente los motivos de inconformidad y de amargura que construyen la columna crítica de “Pie de foto” y de “Crónica de San”. A través de los *vasos comunicantes* entre las disciplinas, los géneros y los discursos se reconoce la condición ambigua donde los personajes marginados existen, así como también es el punto de ruptura con la tradición que da paso a una escritura híbrida de carácter subversivo que provoca al menos dos efectos: la incomodidad y la *risa de conciencia*.

En cuanto al primer efecto, de forma anecdótica, Óscar Raimundo de la Borbolla, en la lectura de la reedición de *Castillos en la letra*, cuenta como “El desenlace de un cuento”, provocó la retorcida de tripas del catedrático Raimundo Ramos. Efecto que le permitió a Borbolla concluir que el cuento es exacto (Aurés Moussong, 2019). El texto que mereció una respuesta áspera del académico es un relato transpuesto que en su travestimiento del lenguaje que emplean los críticos semióticos critica la burbuja epistémica y elitista que permea al ámbito académico, así como la solemnidad y oscuridades del lenguaje erudito.

El segundo efecto, a diferencia de las exigencias comunes a las que el lector se enfrenta ante un texto nuevo, este requiere una disposición del lector a “reír de sí mismo”, que no imposibilita la incomodidad, sino que esta es la condición necesaria para el autoconocimiento y, consecuentemente, para el cambio. Esta idea tiene su soporte teórico en el prólogo/ensayo “De la amargura del humor”, cuya tesis es: “El sentido del humor lleva amargura [...] motivos de inconformidad, de juicios críticos, de insatisfacción [...]” (2009, p. 11), a lo que agrega: “Crear o entender el humor conduce a pensar en forma diferente [...] La irreverencia y cambio de enfoque que nos ocasiona el humor, nos produce un cambio interior y una más soleada forma de

mirar al mundo” (2009, p. 17), de manera que la literatura de humor no solo provoca incomodidad, sino que esta es también su razón de ser.

A la discusión aporta la filosofía del personaje Lilananda en voz del narrador del relato “Lila y el octavo pecado capital”, quien sostiene una distinción entre el humor y la burla que radica en los efectos; mientras el humor provoca la risa de conciencia, la burla es la risa que degrada (2009, p. 78). El motivo del cambio se haya en la siguiente reflexión en “De la amargura del humor”:

Dice Sven Tomosy [...]: “Las cosas son así, pero ¿es necesario que las cosas sean así y sigan siendo así?” El humor nos muestra que son o que pueden ser diferentes, y nos da entereza para denunciar que los ropajes invisibles del emperador son una falacia; que está exhibiendo “sus vergüenzas” engañado por su propia inconsciencia y arrogancia. Lo bueno es que nuestra expresión humorística nos permite cumplir una buena función en la vida y, simultáneamente, convertir el veneno de la amargura en nutritiva visión de la vida. (2009, p. 18)

La cita es reveladora por dos razones vinculadas entre sí; la primera: esta cita contiene la tesis que permea absolutamente su escritura satírica: “Las cosas son y pueden ser diferentes”, juicio que demuestra en teoría y acto al haber teorizado sobre el humor por vía del ensayo y del relato. Acto en el que comprobó que la oscuridad asociada a la producción filosófica criticada en “El desenlace de un cuento” es infundada<sup>5</sup>; la segunda: en su reflexión se muestra el mecanismo del humor que da origen a la hibridación genérica. Los ropajes del emperador no son otra cosa sino discursos, verdades absolutas, falacias, y, por tanto, al ser el lenguaje el medio de denuncia, el producto de la mimesis de los códigos lingüísticos resulta en textos de naturaleza híbrida. Consecuentemente, la función social de denuncia crítica que despierta conciencias por medio de la risa se halla profundamente vinculada con los mecanismos de la sátira, la parodia y la ironía.

Llegado a este punto, es importante esclarecer que, a lo largo de la historia de esta tríada, las definiciones y limitaciones han cambiado. Motivo por el que se contemplarán los términos mencionados según los delimita Linda Hutcheon, en “Ironía, Sátira y Parodia: una aproximación pragmática a la ironía” (2006), ya que, además de dilucidar las diferencias entre los términos, también establece sus relaciones.

---

<sup>5</sup> Salvo en casos particulares, cuando la oscuridad misma tiene como finalidad resistir la censura en regímenes totalitarios.

De acuerdo con la autora: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa que implica una actitud del autor-codificador como observador de su propio texto. Actitud que permite y demanda una respuesta del lector-decodificador” (2006, p. 26), y distingue a la sátira y la parodia en función del “blanco” apuntado: “La sátira es la forma literaria que tiene por objeto corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano ridiculizándolos. Las ineptitudes así apuntadas son generalmente consideradas como extratextuales” (2006, p. 28), mientras que la parodia apunta a las convenciones literarias y: “puede estar destinada, por ejemplo, a dos funciones literarias tan opuestas como son el mantener o subvertir una tradición” (2006, p. 36).

Desde esta perspectiva teórica es posible establecer que, en “Pie de foto” y “Crónica de San”, la función social de denuncia crítica se realiza a partir de los mecanismos de la sátira (cuyo objetivo es extratextual: el periodista, el académico, el investigador, etcétera) a través del objetivo intratextual de la parodia (la escritura periodística y académica). Por tanto, los textos que se estudiarán en esta investigación son clasificados como textos satírico-paródicos, distinción que cae en el objetivo del texto:

Por un lado hay (según la terminología de Genette) un “tipo” de “género parodia que es satírico pero que apunta siempre a un blanco intertextual; por el otro, la sátira paródica (un tipo de “género” sátira) que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza a la parodia en tanto que dispositivo estructural para realizar su objetivo correctivo. (Hutcheon, 2006, p. 33)

Ahora bien, la sátira y la parodia han tenido una evolución constante, y desde sus orígenes han sido en sí mismas transgenéricas dada su naturaleza polimórfica. Esto es, todo género se puede parodiar, mientras que todo discurso, satirizar, y, en consecuencia, el hipertexto en el que se convierten la parodia o la sátira requiere de la adopción de las características formales de la obras o discursos mimetizados.

Es necesario puntualizar que se habla de un juego doble de mimesis, por un lado, se encuentra la que Chillón (2017) refiere en las siguientes líneas como mimesis verbal que proviene de una hambre de realidad, que:

Constituye uno de los rasgos más destacados de la modernidad tardía, fuente de la que surgen, ante todo, las muy diversas modalidades de mimesis verbal y audiovisual que oscilan entre el afán de documentación rigurosa y una suerte de invención disciplinada y responsable, puesta al servicio de la comprensión de “los hechos”. (p. 92)

Y, por otro lado, se encuentra la imitación misma sobre la mimesis verbal. Esto es, una imitación del registro y modalidad de enunciación del discurso que se pretende verídico y factual, lo cual tiene como efecto un movimiento transgenérico que obedece a una intención social y, a su vez, epistémica, al poner en tela de juicio la posibilidad misma de conocer un objeto *real* o social, en tanto se encuentra mediado por el lenguaje.

Ahora bien, la transgenericidad se ha presentado en su misma enunciación como un problema. Hablar de transgenericidad es hablar de genericidad. Por un lado: “los géneros no avanzan o retroceden por caminos diferenciados, sino que se solapan por los mismos caminos estratificados, llenos de encrucijadas horizontales y verticales” (Carrión, 2012, p. 21), mientras que, aunado a ello, el género o la clasificación genérica pese a su utilidad práctica no ha resuelto lo que, de acuerdo con Jean-Marie Schaeffer, Luis J. Prieto denomina identidad específica (1989, p. 47). Las particularidades de una obra no están restringidas a un género, pues este no funciona de manera prescriptiva. En consecuencia, surge un fenómeno denominado pertenencia múltiple, que ilustra Schaeffer a través del siguiente ejemplo:

Cuando decimos que *Don Quijote* es, al mismo tiempo, un relato y una parodia [...] lo que realmente está en juego no es ya una relación entre clase y subclase; más bien diríamos que *según el ángulo de análisis elegido, Don Quijote* es un relato (si nos interesamos por las modalidades de enunciación) o una parodia (si lo que nos interesa es su dimensión sintáctica y semántica): relato y parodia son dos determinaciones genéricas independientes entre sí. (1989, p. 49)

Dicha observación es de una importancia medular ya que la categorización genérica del ejemplo propuesto depende de dos factores: las modalidades de enunciación y la dimensión sintáctica y semántica. La sátira se encuentra dentro de los dos factores según la perspectiva teórica desde que se le mire; como destaca José Antonio Llera, la mayoría de los teóricos la asignan en la categoría de modalidad y no de género (1983, p. 2). Mientras que otros tantos, como George Peale, consideran que la sátira es una: “categoría especial que atraviesa los géneros ordinarios” (1973, p. 208). No obstante, “modalidad” es un término muy ambiguo y empleado en diversos contextos. Tal y como lo define Dominique Maingueneau, el concepto de modalidad: “Se trata sobre todo de la adhesión del hablante a su propio discurso [...] Es una curva continua que el interlocutor debe interpretar” (1980, p. 135).

Para George Peale la sátira: “debe ser entendida en dos dimensiones, como actitud o tonalidad –e implícito en ello, como intención– y como forma” (1973, p. 190). En tanto intención, su categoría como modalidad no es irrisoria bajo la definición de Maingueneau, ya que la intención de la sátira, según Highet: “Es la de combinar la burla y la sinceridad, decir la verdad con burlas” (como se citó en Peale, 1973, p. 192). Sin embargo, la intención ha variado a lo largo de su historia. Según apunta Peale, después de la era de las luces, la sátira tuvo una finalidad moralizante que no preocupaba a los anteriores satíricos, enfocados únicamente en: “desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser<sup>6</sup>” (Peale, 1973, p. 199).

Con el fin de revelar las faltas de la humanidad, el texto satírico ha tenido que emular los discursos de aquel sobre el que cae la burla dejando ver entre líneas aquella curva continua que el lector debe interpretar referida con anterioridad, ya que la modalidad de la sátira es indirecta (Peale, 1973, p. 207) y requiere de un lector atento al doble discurso que actúa sobre el texto.

La multiplicidad de formas que son motivadas a través de un solo fin o intención problematiza la categorización de la sátira como género. Sus principios se encuentran en una base de fondo, bajo la cual la forma es subordinada. Por tanto, la declaración de Schaeffer es ilustrativa. Ha permitido la categorización de *Don Quijote* como parodia bajo un enfoque en los factores que ocurren en el nivel semántico de la obra. Dicho lo cual, es lícito que, bajo el mismo enfoque, la sátira como la parodia, sea considerada como género. La bondad de este planteamiento es que la delimitación de la sátira y la parodia desde el enfoque semántico permite la superposición genérica como característica formal. En cuanto a la parodia como texto superpuesto, Hutcheon observa que:

Como las otras formas intertextuales (tales como la alusión, el pastiche, la cita, la simple imitación), la parodia realiza una superposición de textos. Al nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación de lo viejo en lo nuevo. (2006, pp. 27-28)

Es así que, la sátira y la parodia serán estudiadas como géneros, mientras que la ironía, como un recurso retórico común en la estructura formal de ambos géneros.

---

<sup>6</sup> Por ello, es posible que la escritura de Moussong sea un retorno a la escritura satírica anterior a la ilustración.



## 1.2 Transposición e interdiscursividad

En este apartado se propone una revisión del concepto transposición en relación con la interdiscursividad con el fin de esclarecer cómo se vincula con la función social de la sátira y la parodia en los textos de Lazlo Moussong.

Para comenzar, María Grande Rosales define la transposición genérica como un cambio de registro de rasgos genéricos específicos (2015, p. 62), mientras que Genette define al movimiento como una: “práctica hipertextual en la que se da la transformación de una obra en otra con reducción, aumento, o sustitución de cualquier componente o aspecto temático, procedimiento de disposición macroestructural y de elocución verbal microestructural” (Quintana, 1990, p. 174). Definición que es desglosada por Quintana Docio a partir de las delimitaciones expuestas por Genette en *Palimpsestos*, y dividida en dos niveles interconectados. En el primero, la transformación se da por mecanismos formales:

Traducción, versificación de textos en prosa, prosificación, transmetrización, transestilización, transformaciones cuantitativas (reducción, aumento), transmodalización (paso del modo narrativo al dramático o a la inversa, lo que lleva a hablar, dentro de cada modo, de cambios de orden temporal, duración y frecuencia, voz y focalización). (Quintana, 1990, p. 173)

Mientras que el segundo nivel se da por medio de transformaciones de nivel semántico:

Cambios de diégesis (universo espacio-temporal y social-profesional, edad, sexo, nacionalidad, nombre– de los personajes) y cambios pragmáticos (en acción y acontecimientos, en los objetos y seres instrumentos de la acción y en la conducta de los personajes; abarcando también cambios de motivación –causas de la acción y móviles de las conductas–, de valorización –valoración de las acciones y conductas, sistema de valores ideológicos, morales, etc. en que se inscriben– y el paso a mayor o a menor complejidad psicológica). (Quintana, 1990, p. 173)

Para Genette, la transposición (también llamada transformación seria) es sin lugar a dudas la más importante de las prácticas intertextuales por las razones que se exponen a continuación:

[...] por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella [...] por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza. La parodia puede resumirse en una modificación puntual, y mínima, o reductible a un principio mecánico como el del lipograma o el de la translación léxica; el travestimiento se define casi exhaustivamente por un tipo único de transformación estilística (la trivialización); el pastiche, la imitación satírica, la imitación seria resultan de inflexiones funcionales añadidas a una única práctica (la imitación), relativamente

compleja pero casi íntegramente prescrita por la naturaleza del modelo; y, con la posible excepción de la continuación, cada una de estas prácticas no puede dar lugar más que a textos breves, so pena de exceder inoportunamente la capacidad de adhesión de su público. La transposición, por el contrario, puede investirse en obras de vastas dimensiones [...] cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea. (1989, p. 262)

De la valoración de Genette se aprecia que los procedimientos de la parodia y la sátira son reducidos, es decir, se fundamentan en una imitación del modelo, para el caso de la parodia, y del estilo, para la sátira. Mientras que el movimiento transgenérico de transposición, por la amplitud de su delimitación y de procedimientos, permite deducir un potencial aglutinador de los mecanismos de la sátira y la parodia, y consecuentemente, de sus funciones sociales, dando lugar a una complejidad del texto transpuesto en su dimensión pragmática, ya que la literatura transpuesta, en tanto evaluativa e intertextual, da apertura a su estudio dentro del campo de la crítica social.

La amplitud de mecanismos que operan en la obra transpuesta da pauta a un abanico de posibilidades que se afectan mutuamente. Por ejemplo, la intertextualidad (sea por cita o por alusión) dota a la obra de un potencial sintético por el cual es posible aglutinar y contraponer discursos (visuales y narrativos) disímiles en narraciones breves y de vasta extensión que, por medio de la ironía, son contrastivos.

En cuanto a la superposición de discursos Angelica Tornero, desde un enfoque pragmático, expone que:

El análisis interdiscursivo de la literatura y el arte permite explorar no solo la manera en que estas propuestas se insertan en otras formas discursivas, sino además cómo se desestabiliza con ello la retórica de los discursos, rompiendo las expectativas del receptor, provocándole experiencias que, momentáneamente, lo vulneran. (2014, p. 40)

La desestabilización que advierte Tornero juega un papel importante en el establecimiento del contrato de lectura. La vulnerabilidad que provoca es parte de la incomodidad que mueve a la reflexión, y también es la que permite el extrañamiento que será abordado con mayor detenimiento en el análisis de "Pie de foto". La discusión o el diálogo solo puede existir en donde se reconoce una incertidumbre,

donde la lógica al revés de la ironía corrompe la estabilidad de la certeza al forzar la mirada desde ángulos embarazosos que comprometen al lector.

La ironía, como la interdiscursividad, también requiere de un análisis desde una orientación pragmática y sus relaciones literarias, según apunta Hutcheon, es necesario: “determinar las condiciones y las características de la utilización de aquel sistema particular inaugurado por la ironía dentro del marco de los dos géneros literarios [sátira y parodia] (2006, p. 26). Preocupación igual de válida para los textos transpuestos, ya que la ironía juega un papel de importancia medular en la integración y superposición genérica y discursiva. Según advierte Tornero: “Esta estrategia de hibridación de discursos [la interdiscursividad] contrapone retóricas discursivas, lo que hace destacar los discursos involucrados”. (2014, p. 40)

Al ser la transposición una práctica intertextual que consiste en la transformación, se vuelve en el vehículo perfecto para el cuestionamiento de lo rígido que ya se ha establecido como la *verdad*, palabra tan duramente cuestionada en el contexto del relativismo posmoderno, el cual, según expone Chillón:

Ha fomentado el relajamiento normativo y la querencia irónica, irreverente y desacralizadora, y por consiguiente la hibridación de géneros y estilos; la deliberada o involuntaria aleación de ficción y facción; el auge de la superficialidad, el esteticismo y la espectacularización, rasgos transversales a múltiples ámbitos de la cultura; y, en fin, los frecuentes trasvases y mixturas entre los diferentes niveles culturales –alto, medio y bajo, antaño separados por límites rígidos–. (2014, p. 41)

En los textos que en esta investigación se analizarán, se comprueban los efectos del relativismo posmoderno en la escritura irónica, irreverente e híbrida supeditada a la desacralización de los personajes que, desde una altura moral autoimpuesta, cargan con un halo sacro la corona del conocimiento, ya sean estos caracterizados como un académico, un presidente o un periodista. Sin embargo, es lícito matizar que la desacralización no es solo producto de la era posmoderna, sino que es el recurso esencial bajo el cual se puede concluir que un texto es paródico, ya que, según expone Mejía Ascencio: “no toda escritura puede experimentarse como acción paródica a menos que su gesto provoque la ruptura con lo sagrado” (2019, p. 4). Esta ruptura provee las condiciones que favorecen el extrañamiento y vulneración que señala Tornero para que la crítica social realizada en la obra tenga efectos positivos en su recepción, aunque no por ello, gratos.

En este sentido, la superposición de la imagen añade una complejidad más al texto transpuesto de Lazlo Moussong si se consideran las posibilidades rizomáticas de combinación:

Nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar, entender, precisamente porque su laberinto está hecho de tantos intervalos y de lagunas como cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: imaginación y montaje. (Didi-Huberman, 2019, p. 20)

Es tan vasto el archivo que la hebra que une el documento siempre supondrá un montaje. Por esa razón se explicaría también que “Pie de foto”, con su fotografía, y “Crónica de San”, con su mapa, sean percibidos como obras *pastiche* e inclasificables. Una mayor atención a la naturaleza de las imágenes escogidas por el autor entre ese “archivo”, revela que estas son parte de una inmensa colección cuya supervivencia y reproducción tienen su explicación en condiciones azarosas.

Dicho lo anterior, entre las posibilidades que la superposición de imágenes ofrece, se encuentra la exposición de un síntoma. Para Didi-Huberman: “lo decisivo no está en la progresión de conocimiento en conocimiento, sino en la fisura del interior de cada uno de ellos” (2019, p. 24). En el caso de “Pie de foto” la *realidad* más inmediata no sugiere ninguna anomalía. En la fotografía se encuentra un reconocido filólogo cuyos méritos son innegables, sin embargo, hay una fisura que, al llevarse hasta el absurdo, muestra la violencia simbólica de origen eurocentrista que se escondía en un aire solemne. El caso es válido también para “Crónica de San”, que, aunque no cuenta con una fotografía, se compone de una secuencia de imágenes, que, así mismo, construye un montaje para mostrar el síntoma de un fenómeno que se concentra en el interior del pueblo y lo daña desde su centro.

A partir de la admiración de Walter Benjamin por el trabajo fotográfico de Aget, Didi-Huberman medita en torno a lo que significa fundirse con las cosas, y descubre la implicación, exigencia que vale la pena sumar al momento de aproximarse a las obras de Moussong. Fundirse significa: “Estar en el lugar, sin ninguna duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo esa mirada, en esa implicación” (2019, p. 28). Tanto “reír de sí mismo” como la implicación, suponen, en

principio, atravesar el umbral de la incomodidad para, consecuentemente, mirar en su sentido más profundo.

A estas alturas, es necesario mencionar que las narraciones escogidas para esta investigación serán analizadas como textos transpuestos aglutinadores de los mecanismos de la sátira y la parodia y, por ende, de sus funciones sociales; mientras que la parodia dirige su crítica hacia las características *peligrosas* de los géneros periodísticos, como los juicios valorativos al momento de narrar y describir *hechos*, la sátira critica la parcialidad del periodista y la reproducción de los discursos hegemónicos.

El recurso común entre ambos géneros, la ironía, será analizada en su dimensión pragmática como método de transvalorización puesto que, en virtud de su capacidad de poner “el mundo al revés”, invierte los valores de los objetos/sujetos burlados; por adelantar un ejemplo, en “Pie de foto”, las interpretaciones que parten de un discurso colonizador han invertido al agente del que provienen, hecho que, en su disonancia con la realidad, mueve a la risa, y motiva el pensamiento crítico en torno a la forma en que el pensamiento colonial se ha instaurado y se sigue legitimando a través de las instituciones y de los medios de comunicación.

A partir de la motivación del juicio crítico y de la denuncia, se deduce una función social en la literatura transpuesta de Moussong. En cuanto a la relación de dicha función social con la transgenericidad, sirva mencionar por ahora que, si la sátira es dirigida a un investigador (caso frecuente en la literatura de Moussong), la modalidad textual del discurso emulado será expositiva o argumentativa, lo que determinará un aspecto estilístico de la obra, así como formal, ya que incluso la disposición del texto (en columnas, como en los géneros periodísticos o el artículo) formará parte de los juegos del lenguaje que llevará a las ficciones literarias de Moussong hacia una escritura transpuesta.

Según advierte Chillón: “Hoy sabemos que la triple mediación a la que hace poco aludía –lingüística, retórica y narrativa– condiciona siempre la totalidad de los géneros del discurso, y por tanto sus vertientes ficticias y facticias” (2017, p. 94). Entre las variantes que dichos arreglos posibilitan, se encuentra el producto de una escritura que, motivada en la función social de denuncia, juega por medio de la doble mímesis verbal con los discursos convencionales en su imposible intención de formular una verdad objetiva que, suscrita a la lógica de la racionalidad europea,

legítima por medio del lenguaje una amplia variedad de violencias, de manera que la modalidad textual expositiva y argumentativa se insertan en la escritura ficticia como elemento irónico, caso tanto de “Pie de foto” como de “Crónica de San”.

En el transcurso de los capítulos siguientes se comprobará que, en la crítica realizada a través del humor en la literatura de Moussong, las preguntas realizadas quedan abiertas, de manera que no se pretende moralizar ni imponer la postura ética del autor, hecho que caracteriza a la sátira moderna si se sigue el planteamiento de Felipe González Alcázar, para quien: “la sátira, género histórico concreto, casi ha desaparecido junto con la identificación con la moral superior a la que el satírico apelaba, que se compagina muy mal con las sociedades modernas” (2008, p. 441), al tiempo en que mantiene la intención de revelar a la humanidad como es y no como pretende ser.

Dicho lo anterior, la representación es un tema problematizado en la era posmoderna que tuvo sus alcances en la producción de obras paródicas, ya que estas experimentaron una conciencia histórica de las representaciones:

La parodia –a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad– es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del postmodernismo, tanto por los detractores como por los defensores de este último. En lo que respecta a los artistas, se dice que el Postmoderno implica una «exploración del revoltijo iconográfico del pasado» (Burgin, 1986a, 50) de manera que muestre la historia de las representaciones sobre las que la parodia llama nuestra atención. (Hutcheon, 1993, p. 187)

En la literatura de Moussong, el revoltijo iconográfico y la conciencia sobre las causas sociales que determinan las representaciones se observan en los textos escogidos para esa investigación. Para ejemplificar, “Pie de foto” se sirve de la fotografía como un elemento que dota de verosimilitud al texto, situándose en el intersticio entre el documento y el cuento, mientras que en “Crónica de San”, hace uso del mapa y de elementos formales traídos de la transmedia con una conciencia histórica de las representaciones visible en cada elemento visual que es traído a la narración siguiendo un orden cronológico. Sin embargo, no se trata de solo un revoltijo iconográfico, sino también de una aleación entre la *facción* y lo *ficticio*, la cual, es una tendencia en la era de *postficción*, según advierten Albert Chillón y George Steiner, aunque para Chillón, las fronteras que las separan son: “a menudo menos reales que presuntas, por más que la opinión común se empeñe en ignorarlo” (2017, p. 92).

Si se trasladara la taxonomía de las dicciones de Chillón al campo visual, el relato presentaría una iconografía que en principio podría parecer realista ficticia, dado que los mapas narran la historia de San a través de recursos que dotan de una verosimilitud fingida al texto (semejante a la función de la fotografía en “Pie de foto”); en un nivel gráfico: tachaduras, palabras casi ilegibles (en la versión publicada en *Castillos en la letra*), y también, dado el carácter paródico de “Crónica de San”, se aprecian las convenciones de los textos periodísticos; tales como el pie de foto que señala “Mapa 1, Mapa 2...” (en *Extrañas Sustancias*). No obstante, a medida que el relato avanza, las imágenes perderán la verosimilitud hasta llegar al absurdo, de manera que, como su texto, se trataría de una iconografía ficticia mitopoética.

En ambos relatos el juego de representaciones se realiza para despertar una conciencia histórica de las mismas en el periodismo y el discurso que hay detrás de su construcción y reproducción. La tradición de estas representaciones (iconográficas o verbales) son el punto de partida para la literatura transpuesta de Moussong, ya que son el precedente por el cual es posible emplear el recurso de la ironía, tanto verbal como iconográfica, es decir, la tradición se encontrará en el primer plano de sentido, pero será duramente cuestionada en el segundo.

La convención de la que parte Moussong se constituye de lo que Walter Benjamin denomina analfabetismo de la imagen: “Si lo que se mira sólo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual, y no frente a una experiencia fotográfica” (Didi-Huberman, 2019, p. 28). Como se verificará en el capítulo dos, la fotografía de “Pie de foto”, bajo los términos de Benjamin, es un cliché visual, sin embargo, ese es precisamente el meollo del asunto, la ironía verbal funciona descondicionando la mirada habituada con la que se ve el cliché y demuestra la fisura del conocimiento.

Para finalizar, la transgenericidad de los textos que competen a esta investigación debe su razón a distintas causas, entre ellas; la transgeneridad que devino del “relajamiento normativo” que caracteriza a la escritura posmoderna; de la libertad de los juegos del lenguaje para encontrar los puntos que encauzan las disciplinas, epistemologías, géneros y discursos; de la hibridación genérica experimentada en el periodismo modernista; y de la superposición genérica que supone contemplar a la sátira y la parodia desde un enfoque semántico.

La transposición, al trastocar las convenciones estilísticas y discursivas que constituyen a la tradición literaria, produce la ruptura de lo sagrado, la

transvaloración, la vulneración y extrañamiento del lector, y lo que Moussong llama “experiencias de conciencia”. Por tanto, la transgeneridad, al menos aquella motivada por el ojo crítico de denuncia, tiene una estrecha relación con la función social de la sátira y la parodia en la escritura de Lazlo Moussong.



## Capítulo 2. Transposición en “Pie de foto” de Lazlo Moussong

“Pie de foto” es un texto satírico-paródico de corta extensión publicado en *Castillos en la letra* (1991) y en *Extrañas sustancias* (2009). Los elementos que lo caracterizan hacen de él un texto transpuesto y, como se estudiará en este apartado, la razón de su forma se vincula a una función social de denuncia de corte decolonial, razón por la cual, “Pie de foto” será problematizado a partir de los planteamientos de Franz Fanon, ya que su libro *Los condenados de la tierra* es el hipotexto de “Pie de foto”. El objetivo de este capítulo es dilucidar cómo se tejen las relaciones entre la transposición formal y semántica de “Pie de foto” con las funciones sociales de la sátira y la parodia.

Para comenzar, según se advierte en la contracubierta de *Extrañas sustancias*, varios de los textos allí reunidos antes pertenecieron al periódico. Debido al formato de edición de “Pie de foto” en *Castillos en la letra*, la sospecha de que éste sea uno de ellos no es infundada. El hecho de que el texto haya pertenecido al periódico añade un grado de complejidad a su análisis, ya que la disposición del texto en columnas, la fotografía y los tamaños de fuente son recursos que en la columna periodística contribuyen a la ilusión de que es una columna más del periódico o de un artículo de revista humanística. Posteriormente, al extraerse el texto y trasladarse a *Castillos en la letra*, trae consigo los recursos que poseía en el periódico, y produce el efecto contrario en *Castillos en la letra*, pues ahora los elementos que lo hacían camuflajearse, hacen resaltar su carácter irónico.

Después, al trasladarse el texto a *Extrañas sustancias*, sus elementos formales tuvieron importantes transformaciones: “Pie de foto” se ha vuelto el nombre del texto (en *Castillos en la letra* el título se encontraba en el índice y en una página anterior al texto), el pie que acompañaba a la foto ya no incluye la siguiente leyenda: “El pie de la foto en un país de Europa” (Moussong, 1991, p. 129), y la distribución del texto ya no se realiza en columnas (elemento visual que contribuía cuantiosamente a la parodia de los textos periodísticos), y la cita a Fanon requiere una página adicional en la que se ubica aislada.

Gracias al “Homenaje a Lazlo Moussong (1936-2019), con Silvia Pratt, Aurés Moussong, Carlos López y JARZ” se sabe que la edición de *Extrañas sustancias* no agradó al autor, no obstante, el texto resultante, sea por coautoría con el editor o no

(ya que no se tiene certeza de que “Pie de foto” haya sido el motivo de desagrado del autor) deriva también en una literatura de carácter transpuesto que vale la pena explorar ya que las modificaciones realizadas repercuten en las relaciones de fondo y forma, y por tanto, en la recepción de la obra.

## 2.1 Transposición formal y semántica en “Pie de foto”



Fig. 1 “Pie de foto” en *Castillos en la letra*

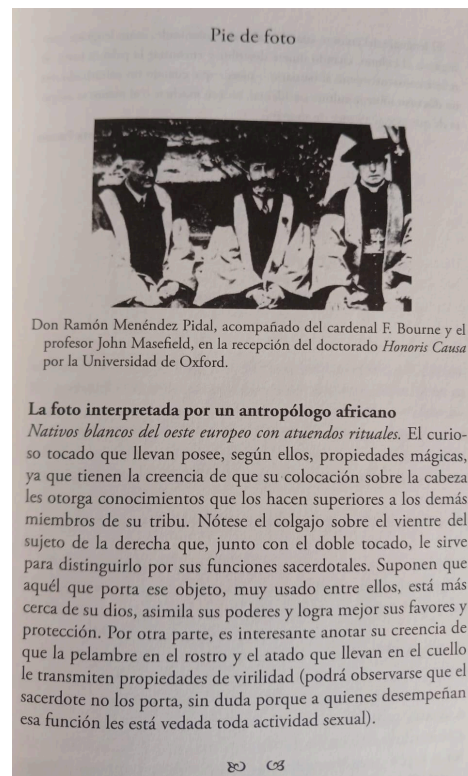


Fig. 2 “Pie de foto” en *Extrañas sustancias*

¿Qué implicaciones tienen las alteraciones mencionadas entre ambas ediciones en relación con la transposición? En cuanto al tema formal, en la figura se observa la inclusión del título, que, a manera de la leyenda *ceci n'est pas une pipe*, hace manifiesto el juego de representaciones. El título, como elemento paratextual, indica un contrato de lectura, y pone de manifiesto el lugar preponderante del pie de foto frente a los textos en los que un pie se encuentra inserto. Dicho de otro modo, no se tituló “Don Ramón Menéndez recibe...” ni tampoco, en otro nivel de las representaciones, “Columna periodística” o “Artículo antropológico”, sino que una parte del texto pasó a convertirse en el texto principal como si al artículo o nota se

les hubiese mutilado, y solo quedarán la fotografía, un pie de foto europeo, un pie de foto africano y, además, una cita a Franz Fanon sin comentario que la teja al texto:

[...] El lenguaje del colono, cuando habla del colonizado, es un lenguaje, zoológico... el colono, cuando quiere describir y encontrar la palabra justa, se refiere constantemente al bestiario... Sucede que cuando un colonizado oye un discurso sobre la cultura occidental, saca su machete o al menos se asegura de que está al alcance de su mano [...]. (2009, p. 43)

La cita con la que culmina el texto pertenece a *Los condenados de la tierra*, el cual, junto a *Máscaras blancas, pieles negras*, es el libro de cabecera de los teóricos de la filosofía decolonial. La cita, de acuerdo con Genette, es la forma intertextual más explícita (1989, p. 9), y como un epígrafe, en “Pie de foto”, es la médula ósea que atraviesa y significa al texto, aunque su disposición, contraria a la del epígrafe, se encuentre al final, quizá, porque, tomando la estructura del chiste o de un ensayo borgiano, cierra la composición de manera contundente. Su añadidura sin comentario contribuye a que la composición sea percibida como una obra hecha de retazos.

El carácter yuxtapuesto y mutilado de los elementos que componen a “Pie de foto” es el que produce el movimiento transgenérico que con anterioridad fue referido como transposición, y que ocurre en dos niveles interconectados; en el primero, la transformación formal es llevada a cabo a través de la nueva disposición del texto (que incluye la modificación de los elementos paratextuales, es decir, el título y la fotografía) y de la inserción de elementos intertextuales (la cita a Fanon).

La segunda transformación ocurre en un nivel semántico y, de acuerdo con la tipología de Genette, se da en los cambios de *diégèse*, esto es, en los cambios que ocurren en el: “universo espacio-temporal y social en el que se desarrolla la acción, y estatus –social-profesional, edad, sexo, nacionalidad, nombre– de los personajes” (Quintana, 1990, p. 173), pero también en los cambios pragmáticos, es decir:

En la acción y acontecimientos, en los objetos y seres instrumentos de la acción y en la conducta de los personajes; abarcando también cambios de motivación –causas de la acción y móviles de las conductas–, de valorización –valoración de las acciones y conductas, sistema de valores ideológicos, morales, etc. en que se inscriben– y el paso a mayor o a menor complejidad psicológica. (Quintana, 1990, p. 173)

En cuanto a los cambios de *diégèse* se podrá notar que el universo social en el que se desarrolla la acción se ha trastocado; aun cuando se conjuntan dos pies, dos

perspectivas, dos discursos, el pie de foto interpretado por un antropólogo africano tiene un lugar privilegiado en el texto, notable no solo en la amplitud de su desarrollo, sino también en el tamaño de las tipografías. El primer pie de foto corresponde al discurso europeo y describe con cierto grado de cercanía a los personajes de la fotografía. El segundo pie, el de mayor tamaño y extensión, corresponde a la interpretación del antropólogo africano, y, al contrario del primer pie, hay una inmensa distancia ideológica entre el observador y el “objeto” de análisis.

La yuxtaposición es irónica y conecta a la transposición de nivel formal con los cambios semántico-pragmáticos por medio de la transvalorización que la inversión representa y que, en la versión publicada en *Castillos en la letra*, se marca significativamente a través de un adverbio que acentúa el tono irónico del relato, pues este dice en negritas: “La foto *debidamente* [las itálicas son mías] interpretada por un antropólogo africano” (1991, p. 129)

Esta línea, que inaugura al texto, es de una importancia fundamental, ya que señala al antropólogo africano como la autoridad intelectual con las competencias necesarias para realizar una interpretación de la fotografía, lo cual es, en primera instancia, una inversión en el orden social, una sustitución del lugar del colono por el lugar del colonizado. Mientras el primero toma autoridad en el discurso, el segundo se vuelve el objeto de una violencia de orden simbólico. Tal inversión de lugares, según apunta Franz Fanon, es el sueño del colonizado, quien no quiere convertirse en colono, sino sustituirlo (1983, pp. 30-31). En cuanto a la inversión de valores, Zyanya Mariana Mejía aporta a la discusión desde un enfoque pragmático, es decir, desde los efectos de la inversión paródica:

Si el espectador permite ser perturbado por la inversión o destrucción de los valores y jerarquías de su época que se representan ignominiosos e insalvables, entonces se produce la catarsis de la parodia: el nacimiento de un tipo de conciencia particular donde lo fatuo y lo profundo se confunden. (2018, p. 4)

Del planteamiento interesa el nacimiento de una conciencia particular que también deviene de una inversión (donde lo fatuo y lo profundo se confunden) puesto que dicho movimiento de inversión pertenece a la ironía, señalada con acierto por Javier Gomá como “sonrisa de la inteligencia” (Gomá, J. citado por Vladimir Jankélévitch, 2020, p. 18), dado que requiere de una lectura sagaz que permita identificar una

señalización de carácter evaluativo, lugar en el que Linda Hutcheon encuentra su función pragmática (2006, p. 27).

La ironía en la inversión social, además de mover a la risa, también obliga al lector a cuestionarse por qué es irrisorio el escenario propuesto y por qué lo manifiesto en la fotografía se ha visto desde la extrañeza ahora que los roles se han invertido, donde el otro, el ajeno, es un académico blanco de tradición europea analizado desde sus creencias y rituales. Para Angélica Tornero, el extrañamiento sería producto de poner en juego la interdiscursividad. Según describe la autora:

Estas inserciones de otros discursos provocan el extrañamiento del lector, pero no en el sentido en que lo propusieron los formalistas rusos [...] Más que de romper el orden conservador y burgués trata de poner en evidencia aquello que hemos dejado de mirar, obnubilados por la manera en que los medios de comunicación nos presentan la realidad. (2014, p. 40)

La interdiscursividad que deviene de trasponer la imagen a dos pies distintos, el eurocéntrico y el *afrocéntrico*, obligan la mirada hacia una ruptura de la realidad difundida. De acuerdo con Susan Sontag: “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (Sontag, 2019, p. 13). Así, es necesario preguntarse, ¿qué se ha dejado de mirar? o ¿qué merece la pena mirar?

La respuesta en “Pie de foto” es la violencia simbólica ejercida por los medios de comunicación y divulgativos. La escena que propone el pie de foto realizado por un antropólogo africano presupone una distancia ideológica en la que se reduce la sociedad europea a la condición de tribu. Esta perspectiva contribuye a la interpretación del texto desde un enfoque decolonial, pues tribu, según una de las acepciones del DRAE, significa: “grupo social primitivo de un mismo origen, real o supuesto, cuyos miembros suelen tener en común usos y costumbres” (2022). Si se sigue el planteamiento de esta definición, el antropólogo africano califica de *primitivo* al nativo blanco europeo moviendo al centro de su posición y llevándolo a la periferia.

Por otro lado, la imitación formal pone en evidencia que estos medios de comunicación carecen de la posibilidad de una descripción neutra (es decir, sin juicios valorativos y objetiva) a través de una sustitución de lo que Fanon llamaría “especies de hombres” que denuncia la violencia simbólica por medio de la

ridiculización al reducir la ceremonia a calidad de rito, acto en el que se encuentra la voz de Fanon, quien denuncia: “Las costumbres del colonizado, sus tradiciones, sus mitos, sobre todo sus mitos, son la señal misma de esa indigencia, de esa depravación constitucional” (1983, p. 24). Razón por la que resulta significativo que, dentro de la foto, el cardenal Francis Alphonsus Bourne acompañe al doctor Ramón Menéndez Pidal. Pues los ritos válidos para el colono son exclusivamente los propios que se derivan de la religión judeo-cristiana.

Fanon agrega: “Por eso hay que poner en el mismo plano al D.D.T, que destruye los parásitos, transmisores de enfermedades, y a la religión cristiana, que extirpa de raíz las herejías, los instintos, el mal” (1983, p. 24). Bajo la reducción a rito, el Honoris causa que recibe Ramón Menéndez Pidal, valor auténtico, se transforma en desvalor, se resignifica y se convierte en el símbolo de la tradición eurocentrista que rodea a la praxis académica.

En el mismo tenor se encuentra la vestimenta ritual que caracteriza a los miembros de la fotografía: “El curioso tocado que llevan posee, según ellos, propiedades mágicas, ya que tienen la creencia de que su colocación en la cabeza les otorga conocimientos que los hacen superiores a los demás miembros de su tribu” (2019, p. 43). En estas líneas puede notarse además el halo de superioridad que caracteriza a todos los centrismos, y la arrogancia como un vicio característico de los honorables personajes que protagonizan la fotografía. Cabe señalar que, según algunas fuentes, el cardenal F. Bourne, semejante al castellano-centrismo de Ramón Menéndez Pidal, quiso hacer del idioma inglés el idioma oficial del culto católico.

Este culto, reducido a creencias mágicas, es satirizado a través del travestimiento, es decir, una imitación del estilo descriptivo que mimetiza el extrañamiento que experimenta el europeo en sus descripciones de *hecho*: “Nótese el colgajo sobre el vientre del sujeto de la derecha que, junto con el doble tocado, le sirve para distinguirlo por sus dotes sacerdotales” (2009, p. 43).

Tal extrañeza es el reflejo inverso de la distancia con la que el colono interpreta las costumbres del colonizado. Del mismo modo en que se ha invertido el agente del que provienen las violencias, el lugar privilegiado de la religión cristiana, cuyo papel en la historia de la colonización es predominante, es también alterado, expulsado del centro al que había llegado por medio de la fuerza: “La Iglesia en las colonias es una Iglesia de blancos, una Iglesia de extranjeros. No llama al hombre

colonizado al camino de Dios sino al camino del Blanco, del amo, del opresor” (1983, p. 24). Así, la imitación de la escritura verosímil, factual, descriptiva y pretendidamente objetiva, es irónica.

De manera tal que la ironía se convierte en el medio de protesta ante el maniqueísmo dogmático del europeo, y aprovechándose de esa visión binaria, Moussong invierte los dos papeles disponibles; el del violento (el dogmático) y el del violentado. En cuanto a los dogmáticos, Moussong, en un texto titulado “Todo” (que pareciera complementario a “Pie de foto”), escribe que estos: “Parten de la idea (real o falsa) de que su masa de creencias o su sistema de pensamiento abarca todo y, por lo tanto, es el único verdadero” (1991, p. 160), tesis que se comprueba en la visión totalizadora (sin embargo, excluyente) del pensamiento eurocentrista.

Ahora bien, como se mencionó con anterioridad, las transformaciones de ambos niveles, semántico y formal, se interconectan. Al transponerse un pie de foto europeo frente a un pie de foto africano se consigue, en consecuencia, un contraste. La forma tiene un efecto en la recepción de la crítica realizada y, por tanto, en la función social tanto de la parodia como de la sátira a partir de un elemento común que las vincula; la ironía. Por ello es comprensible que la parodia posmoderna sea a menudo llamada *pastiche* (Hutcheon, 1993, p. 187), y es posible que la sátira atraviese una situación semejante.

Las posibilidades de la transposición permiten el acomodo contrastivo entre ideologías que se da por medio de la discordancia entre la práctica social y la nueva situación planteada que se figura a través de la escritura ficticia. Esta situación revela que la interpretación de la imagen está sujeta a un discurso que, en su pretensión de objetividad, describe a partir de sesgos ideológicos, por lo que es importante contemplar la dimensión política del pie de una foto.

Consciente de esta situación, Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás*, señala el papel capital del pie de foto que acompaña a la prensa, ya que, a partir la misma imagen, se puede despertar el horror ante la guerra, pero también un posicionamiento político que reconoce al otro como el enemigo, y entonces, no solo justificar la violencia, sino crearla necesaria. Concluye Sontag: “Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez [...] Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza” (2022, pp. 16-18).

La transposición que se da por medio de la transmedia, es decir, de la yuxtaposición de una fotografía con el texto, también permite poner de relieve que la imagen, por sí misma, no comunica el código del que son conscientes aquellos que protagonizan la escena, lo que supone una barrera de comunicación entre distintas culturas. De acuerdo con Geertz en *La interpretación de las culturas*:

En escritos antropológicos terminados, incluso en los reunidos en este libro, este hecho (que lo que nosotros llamamos nuestros datos son realmente interpretaciones de interpretaciones de otras personas sobre lo que ellas y sus compatriotas piensan y sienten) queda oscurecido porque la mayor parte de lo que necesitamos para comprender un suceso particular, un rito, una costumbre, una idea o cualquier otra cosa, se insinúa como información de fondo antes que la cosa misma sea directamente examinada. (2003, p. 23)

¿Hasta qué punto fundamentar la explicación de una cultura no es *ficción* si es que se basa en construcciones ya alejadas de “la cosa misma” que desea analizarse? Pudiera suponerse que Moussong emplea el recurso de la hipérbole para satirizar el *modus operandi* de los etnógrafos; sin embargo, planteamientos más descabellados han ocurrido al momento en que un europeo ha pretendido describir las tradiciones ajenas a las suyas.

Por ejemplo, Steven Lukes en *Relativismo moral*, presenta el dilema que tuvieron Gananath Obeyesekere y Marshall Sahlins para determinar si una *tribu* hawaiana era capaz hacer las discriminaciones suficientes para no confundir al capitán Cook con un Dios (2011, p. 25). De acuerdo con Lukes, Marshall Sahlins:

Refuta la relevancia para el mundo de los hawaianos de la apelación a lo que él denomina «la lógica y el sentido común occidentales». [...] Aplicar nuestro «realismo burgués y razonable» a la interpretación de otras culturas es «una especie de violencia simbólica para otras épocas y costumbres». (2011, p. 25)

En “Pie de foto”, a través de la ironía, se muestra el descontento ante la violencia simbólica en la ridiculización de las absurdas interpretaciones realizadas por los europeos, las cuales, pese a la conciencia teórica de Marshall, no siempre se han puesto en entredicho. Por esa razón, la literatura de Moussong adquiere su función social como desenmascaramiento de un orden social arbitrario (en el sentido de que pudo ser cualquiera, aunque por contingencia, es el europeo) que impregna todas las prácticas sociales, desde la educación hasta la espiritualidad, pues todas ellas llevan consigo un sistema de valores que se impone frente a la diversidad de sistemas ideológicos.



La imposición de los valores europeos se manifiesta en el extrañamiento desde el que se observa un rito europeo. Mueve a la risa porque las prácticas académicas y religiosas que se observan en la fotografía son conocidas, no han sufrido la invisibilización que las prácticas indígenas experimentan. Para Aníbal Quijano: “Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no solo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global” (1992, p. 12). Por tanto, el extrañamiento tiene su resonancia con el pensamiento de Fanon, quien escribe de la inversión como una justicia:

La violencia con la cual se ha afirmado la supremacía de los valores blancos, la agresividad que ha impregnado la confrontación victoriosa de esos valores con los modos de vida o de pensamiento de los colonizados hacen que, por una justa inversión de las cosas, el colonizado se burle cuando se evocan frente a él esos valores. (1983, p. 25)

El extrañamiento que deviene del relativismo moral es un tema que Jonathan Swift puso en discusión en *Los viajes de Gulliver*. En la obra, el protagonista narra los disturbios que ocasionó la interpretación de un decreto del rey: “Que todos los verdaderos creyentes rompan los huevos por el extremo adecuado” (s.f., p. 28). La arbitrariedad de la orden a ojos de Gulliver resulta absurda; en tanto extranjero, las prácticas sociales de Liliput son observadas desde un extrañamiento que nace de la percepción y análisis de una práctica social ajena al sistema de valores de Gulliver. Este mismo tono es el que caracteriza a las líneas que dan conclusión a “Pie de foto”:

Es interesante anotar su creencia de que la pelambre en el rostro y el atado que llevan en el cuello le transmiten propiedades de virilidad (podrá observarse que el sacerdote no los porta, sin duda porque a quienes desempeñan esa función les está vedada toda actividad sexual). (2009, p. 43)

Por medio de las palabras *pelambre* (la barba) y *atado* (la corbata) se evidencia la distancia ideológica del narrador con respecto de los actores de la fotografía. La barba, a lo largo de la historia, ha pasado a tener diversas significaciones. Para los cristianos, ha sido un símbolo de virilidad, por lo que entre los eclesiásticos portar el pelambre o no, ha significado su celibato, o en su ausencia, la separación del clero. Por lo que numerosas veces fue prohibida. En 1830, a casi tres décadas del nacimiento de Ramón Menéndez Pidal, un escándalo se suscitó debido a su portación:

El Pastor George Trask de Fitchburg, Massachusetts, predica en contra de la «vana» (y rara) barba de Joseph Palmer, y le exige que se afeite. Cuando Trask le niega la comunión Palmer, Palmer toma el cáliz y bebe de todas formas, gritando: «¡Yo amo a mi Jesús también, y mejor que cualquiera de ustedes!» Después de ser encarcelado por luchar contra los atacantes que intentaron cortarle la barba, Palmer (y su barba) se convirtieron en una causa célebre en Nueva Inglaterra. (SLT, 2013, párr. 28)

Según la distancia desde la que se observe este evento, lucirá o no, tan risible como el decreto de partir el huevo por su lado más estrecho. Por ello, la virilidad asociada a la barba reducida a pelambre, extraída del sistema de creencias, se muestra absurda. Así, la descripción, aparentemente neutra, del tocado, el colgajo, el pelambre y el atado, es irónica e irreverente.

Ahora bien, ya que se ha entablado la relación entre la ironía y su función pragmática por medio de los efectos disruptivos de la inversión, es necesario abordarla desde los dos géneros entre los cuales es un recurso común; la parodia y la sátira, ya que las finalidades de ambas categorías genéricas apuntan a un objeto distinto.

Desde la dimensión paródica, la crítica está enfocada al carácter interpretativo y valorativo de los géneros periodísticos, dado que, como bien lo refiere la Dra. Pastora Moreno, estos: “Reflejan el acontecer de un suceso y su interpretación, es decir, la información correspondiente y su comentario o valoración por parte del periodista” (2000, p. 170), lo que resulta particularmente interesante si se considera que: “La parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (Hutcheon, 1993, p. 187). Puesto que, de ese modo, la parodia actúa como antagonista y problematizadora de los géneros periodísticos si se toma a consideración la definición de la Dra. Moreno; mientras la postura ética del periodista queda al descubierto, lista para ser ingerida por los lectores pasivos, la parodia provoca replantear los sistemas de valores que sostienen la interpretación del periodista. En este caso, un periodista específico: aquel que promueve el discurso colonizador. Ya que también existe un periodista de compromiso ético, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

Dicho lo anterior, es ahí donde la sátira encuentra su lugar. También, desde las trincheras del análisis crítico, emplea la ironía para invertir el punto desde el que se origina el discurso y, como la parodia, replantea las representaciones que se han

elaborado a lo largo de la historia: la del negro, la del indígena, la del blanco, la del colonizado, la del colonizador.

## 2.2 Verosimilitud y verificabilidad en “Pie de foto”

Inicialmente, ya se han manifestado algunas características del texto: una fotografía, la cita a Fanon, un formato visual que sugiere un lugar en el periódico, y el lugar privilegiado de un pie de foto. Sin embargo, hay dos características más que definen al texto; la verificabilidad y la verosimilitud. Ambas cualidades tienen estrecha relación con la inclusión de la fotografía y con la elección de la dicción.

Por un lado, la incrustación de la fotografía pone en entredicho lo verificable y la verdad, que, según apunta Chillón, la doxa cientificista y positivista predominante en Occidente tiende a confundir (2014, p. 64), mientras que se desnaturaliza a la fotografía, es decir, su recepción, así como la del cúmulo de fotografías de la misma índole. Por medio de la ironía, la pompa y la solemnidad han perdido su valor, se han desacralizado.

Bajo este lente, la inclusión de la fotografía es irónica, como también lo es la elección de la dicción que, desde la tipología de las dicciones de Chillón, se trata de la dicción ficticia realista, la cual consiste en:

La destilación de una verdad de experiencia esencial a través del ejercicio de la generalización tipificadora y, en suma, de la verosimilitud referencial. Este tipo de enunciaciones buscan erigir mundos posibles mediante la representación mimética de ciertos mundos reales [...] reconocibles por los interlocutores –lectores o espectadores que suelen, por cierto, tenerlas en alta estima–. (2014, p. 68)

Por un lado, se cumple la verificabilidad referencial, ya que los personajes de la fotografía y esta misma, son reales, y aquel sobre el que recae la sátira no es sino una de las eminencias en el ámbito de la filología: Don Ramón Menéndez Pidal, quien, de acuerdo con los datos proporcionados por la Real Academia de la Historia (2024, párr. 14), en efecto, como lo marca “Pie de foto”, recibió su doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Oxford. Su eminencia es subrayada por la palabra *Don*, que alude al: “Tratamiento de respeto que se antepone a los nombres de pila. Antiguamente estaba reservado a determinadas personas de elevado rango social” (DRAE, 2024). Y, por otro lado, se efectúa la representación mimética de las condiciones en el que el discurso eurocentrista se encuentra en la transposición de

los elementos formales que caracterizan a los géneros periodísticos que se han mencionado al inicio del capítulo: la fotografía, el pie de foto y, en *Castillos en la letra*, la disposición en columnas.

Ahora bien, el lector se preguntará cómo un autor tan prolífico en los estudios filológicos es el objeto de burla para la sátira de Moussong, siendo, además, un personaje que, según el testimonio de Sara Catalán, biznieta de Ramón Menéndez Pidal, promulgaba: “Que realmente la cultura es de todos y debe llegar a todos<sup>7</sup>” (Televisión a la carta, 2020, párr. 1).

La biografía que Diego Catalán hace de Ramón Menéndez Pidal ayuda a dilucidar la respuesta, ya que en ella destacan dos ideas: expansión cultural e intelectualidad española:

Concibió [...] un plan de fomento del hispanismo en América, tanto hispana como anglosajona, mediante la estancia en ella de destacados miembros del CEH y de otros intelectuales y profesionales afines a la JAE. Esta política de expansión cultural dio como fruto la creación de centros y grupos de trabajo [...] que dejaron huella duradera y que tuvieron un papel importante con ocasión de la diáspora de la intelectualidad española provocada por la Guerra Civil. (DBE, 2024, párr. 14)

En primera instancia, es lícito preguntarse qué es la expansión cultural y por qué es en ella central la lengua española y la inglesa si se toma a consideración que en Latinoamérica se estiman alrededor de 560 lenguas indígenas (National Geographic, 2023, párr. 2). La respuesta es señalada por Diego Catalán al momento justificar los matices nacionalistas (eufeminizados a través del adjetivo “afectivos”) que permean la obra de Ramón Menéndez Pidal: “Su nacionalismo castellano-céntrico, propio de la llamada “generación del 98” a la que pertenecía [...] Pero esos componentes afectivos, que colorean incluso sus obras de mayor alcance científico-histórico, no rebajan ni la calidad ni el interés de su extraordinaria obra” (DBE, 2024, párr. 23).

Por otro lado, los beneficiarios de la expansión cultural son señalados: la intelectualidad española. De manera que, aunque el objeto directo de la sátira en “Pie de foto” sea Ramón Menéndez Pidal, la sátira se dirige, por medio de la sinécdoque inductiva: “En la que lo amplio es expresado por medio de lo reducido” (Beristáin, 2003, p. 474), a la intelectualidad española en su conjunto, pues, como señala la cita de su biografía, el nacionalismo castellano-céntrico fue propio de toda una generación. De manera que, la prolífica herencia literaria y académica de la

<sup>7</sup> Es lícito preguntarse: ¿hay sujetos sin cultura que deban ser culturizados?

intelectualidad española, significa también, una herencia colonial dentro del conocimiento institucionalizado.

Al respecto, Fanon escribe: “Cuando el colonizado comienza a presionar sus amarras, a inquietar al colono, se le envían almas buenas que, en los «Congresos de cultura» le exponen las calidades específicas, las riquezas de los valores occidentales” (1983, p. 25). Es así que, aunque inicialmente “Pie de foto”, por sus elementos transpuestos, tenga a primera vista la apariencia de un collage arbitrario, es en realidad una unidad coherente una vez que se sigue de cerca la línea decolonial que el texto marca.

En *Piel negra, máscaras blancas*, Fanon expresa que: “Hablar. Esto significa emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de ésta o aquella lengua, pero, fundamentalmente, es asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (1973, p. 14). A través del discurso se promueve o se recrimina un valor, una acción, o una forma de relación con los demás, e incluso, se determina quienes son los “otros”. Es así que un género, en tanto puede ser caracterizado por una intencionalidad, es el objeto de crítica perfecto para la parodia y, como se observará, sus lazos comunes con la sátira permitirán una excelente combinación: el texto satírico-paródico.

La página que antecede a “Pie de foto”, en *Castillos en la letra*, se acompaña por el dicho “Una de cal por las que van de arena”, que bien podría interpretarse como una compensación ante todas las de arena que se nos han arrojado encima; sin embargo, más que una pequeña venganza que toma la forma de la violencia ejercida en el nivel discursivo, es además el método bajo el que se realiza la sátira, puesto que, de acuerdo con George Peale: “La sátira se trata de una «imitación», esto es, una representación mimética de hechos empíricos o vivenciales” (1973, p. 207). Es así que “Pie de foto” es, en tanto texto satírico y paródico, una interpretación y representación de los textos periodísticos que reproducen el pensamiento colonial, y también, es una imitación de lo real, donde lo real es la violencia o, como Foucault lo diría, la práctica social.

Si se regresa a Chillón, los términos *realidad* y *ficción* son conflictivos en el contexto posmoderno, ya que a estas alturas: “la ausencia de ficción es una entelequia imposible” (2014, p. 61). Tal afirmación proviene de dos cuestiones: la esencia logomítica del lenguaje y la propiedad retórica del mismo. Para el autor, la concepción logomítica del lenguaje es la consideración simultánea de la palabra

como *logos* y *mythos* que aúna: “concepto abstracto e imagen sensorial, razón y representación, denotación precisa y connotación sensible, referencia analítica y alusión sintética, efectividad y afectividad” (2014, pp. 56-57). Mientras que la complejidad retórica del lenguaje deviene de considerar a la palabra como metáfora, representación de lo “real” y no reproducción. En palabras de Chillón:

Al concebir el lenguaje como retórico, Nietzsche nos dice que la palabra es expresión y representación en vez de reproducción, y además que tal expresión posee un carácter inevitablemente figural, es decir, metafórico-simbólico. La palabra es siempre tensión entre el concepto unívoco (*logos*) y la imagen equívoca (*mythos*), expresa siempre de modo figurado: imperfecto e incompleto, alusivo y borroso. (2014, p. 56)

Entonces, si la palabra es *mythos* y representación, ¿qué ocurre en el momento en el que se pretende narrar un hecho o al describir una situación? En “Pie de Foto” el discurso del antropólogo africano es un relato que en su confabulación crea una *ficción* acorde al marco de creencias de la sociedad en la que está inmerso, bajo una intención en apariencia inocente: describir el contexto de una fotografía cuyos personajes son europeos.

Sin embargo, la postura crítica de denuncia es marcada, y la dirección que apunta es, sin duda alguna, una extensión de la manera en la que Franz Fanon plantea el movimiento decolonial: “La descolonización es siempre un fenómeno violento [...] es simplemente la sustitución de una «especie» de hombres por otra «especie» de hombres. Sin transición, hay una sustitución total, completa, absoluta” (1983, p. 21).

En “Pie de foto” la sustitución de la que habla Fanon se realiza al pie de la letra bajo el reemplazo de la realidad social del europeo por la del africano a través de la ironía, que es, en sí misma, una inversión. Así, con el propósito de exponer la violencia simbólica que ejerce el colono en su lenguaje pretendidamente descriptivo, es decir, zoológico, vuelve al mismo, víctima de su discurso. De acuerdo con Sartre, en su prefacio a *Los condenados de la tierra*:

[...] Se ordena reducir a los habitantes del territorio anexo al nivel de monos superiores, para justificar que el colono los trate como bestias. La violencia colonial no se propone solo como finalidad mantener en actitud respetuosa a los hombres sometidos, trata de deshumanizarlos. (1983, p. 10)

Por tanto, cabe preguntarse ¿qué es ser humano?, ¿qué es ser animal?, ¿y por qué se suelen separar estas categorías? El origen del problema se rastrea en la

corriente de pensamiento humanista, ya que, históricamente: “Se ha desarrollado como un modelo de civilización que ha pasmado la idea de Europa como coincidente con los poderes universalizantes de la razón autorreflexiva” (Braidotti, 2015, p. 26). Así, la palabra humano, encierra un ideal y valores específicos que, al enfrentarse a la multiplicidad de los sistemas de valores, se vuelve la justificación y vehículo perfecto para el ejercicio de la violencia no solo simbólica sino también territorial (hecho que se analizará con mayor profundidad en el capítulo siguiente), ya que estos han sido vinculados a la idea de civilización y su contrario, la barbarie.

Al situar al colonizado dentro del grupo de las bestias, se le despoja de los valores asociados a la humanidad y, en consecuencia, el lenguaje se convierte en el dispositivo que permite la deshumanización legitimada del colonizado por medio de las instituciones y de los medios divulgativos y periodísticos.

El hecho de que sea Sartre quien prologa a Fanon es muy interesante, ya que este personaje es, para Rosi Braidotti, el perfecto ejemplo del “filósofo-rey” por estos motivos:

Tanto Sartre como De Beauvoir, influidos por las teorías marxistas sobre alienación e ideología, comprendieron que el triunfo de la razón coincidía con el ascenso de poderes prevaricadores, manifestando así la complicidad de la razón filosófica hacia las prácticas cotidianas de injusticia social. Sin embargo, siguieron defendiendo la idea de razón universal y recurriendo al método dialéctico para la resolución de tales contradicciones. Esta aproximación metodológica, mientras se muestra crítica respecto de los modelos hegemónicos de apropiación violenta y subsunción de los otros, estima, al mismo tiempo, la función de la filosofía como un medio privilegiado y culturalmente hegemónico de análisis político. Con Sartre y de Beauvoir la imagen del filósofo-rey se concreta en un cuadro preciso, aunque de modo crítico. (2015, p. 33)

La ilustración ha dejado como huella una excesiva confianza en una razón, que, aunque idealmente se buscara universal, conlleva un problema, ya que, como George Lukes establece: “Los patrones de racionalidad no siempre coinciden en sociedades diferentes” (2011, p. 24), de manera que, argumentar en favor de una razón universal excluyente es, al menos, cuestionable. Según expone Ánibal Quijano:

Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa Occidental. Porque eso, en verdad, es pretender para un provincianismo el título de universalidad. (Quijano, 1992, pp. 19-20)

Cabe destacar que Sartre, a diferencia de Ramón Menéndez Pidal, es consciente de las violencias que se ejercen por medio de la herencia cultural europea, no obstante, circunscrito como está en ella, escapar parecería una labor imposible, y como se comprueba en el prólogo a Fanon, se subsume en el grupo del europeo colonizador consciente de que la deshumanización no solo actúa sobre el indígena al que el colono intenta hacer bestia, sino que ésta cae en el colono de vuelta: “Ese personaje déspota, enloquecido por su omnipotencia y por el miedo de perderla, ya no se acuerda de que ha sido un hombre: se considera un látigo o un fusil” (1983, p. 11).

Ahora bien, si, como Rossi Braidotti sostiene, el método dialéctico ha servido para anular las contradicciones del triunfo de la razón y las violencias que con ella se producen ¿es posible separarse del pensamiento eurocentrista cuando incluso la ironía misma que motiva estas páginas supone una “pulsación dialéctica” para autores como Vladimir Jankélévitch<sup>8</sup>?

La respuesta es positiva; el politólogo George Ciccariello-Maher, quien considera que la dialéctica de Hegel y Marx son eurocéntricas (García, 2020, p. 4), propone, en *Decolonizing Dialectics*, a partir de planteamientos de Fanon y Dussel, la decolonización de la dialéctica. Mientras que Walter Mignolo, cuestión que se abordará con mayor profundidad en el capítulo tres, plantea un desprendimiento epistémico como: “Punto de partida del vuelco de-colonial” (2010, p.16), que no parte de la negación conceptual y teórica de la herencia europea, ya que, como responde en una entrevista: “No se puede evitar la imposición imperial pero al mismo tiempo no hay que acatarla” (2007, p. 193).

Ambos autores, por medio de sus proyectos conceptuales, confirman el lema de Moussong: “Las cosas son y pueden ser diferentes” (2009, p. 18). Tanto la decolonización de la dialéctica de Ciccariello-Maher como el desprendimiento epistémico que promueve Mignolo, comprueban la posibilidad de una “pluriversalidad”, como fenómeno opuesto a la de la totalidad universalista del eurocentrismo, que en sí misma es productiva (no en un sentido capitalista, sino como generadora de conocimientos, metodologías plurales e incluso visibilidad y reconocimiento de las múltiples experiencias subalternas).

---

<sup>8</sup> “Según expone el autor: “Como toda actividad lúdica, la ironía hace que la conciencia se aparte del interés utilitario al que estaba adherida; y, también como el juego, la ironía entraña la pulsación dialéctica, la vuelta atrás y la meditación” (2020, p. 66).



Bajo cierta línea de lectura, es lícito afirmar que la ironía en “Pie de foto” es, esencialmente, un movimiento dialéctico de descolonización, es decir, es la confrontación del colono con el colonizado, el “vuelco” de-colonial que Mignolo sugiere, por medio de la sustitución irónica y satírica. El reemplazo violento de una especie de hombres por otra especie de hombres que Fanon denomina decolonización. Sin embargo, ¿es esta la resolución del conflicto? Para Quijano, la “alternativa es clara”:

Es la instrumentalización de la razón por el poder, colonial en primer lugar, lo que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogro las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial. En primer término, la descolonización epistemológica para dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de una otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad. (Quijano, 1992, pp. 19-20)

La alternativa planteada por Quijano es una empresa colosal, y a su vez, necesaria. Con todo, en la literatura de Moussong, no se encuentran declaraciones tan contundentes como la de Quijano respecto a los caminos que hay que seguir una vez dilucidado el problema. En *Plural* (1992), la revista del periódico *Excélsior*, Moussong dedicó un artículo al arte de Escher, del que destaca el concepto que el artista mismo denomina sociología interrogativa, este: “Se materializa en el “arte sociológico” y se desarrolla a través de interrogantes y proposiciones, pero la cual, también, desprecia las conclusiones del punto final, porque no cree en ellas sino en la permanente generación de ideas y creaciones” (1992, p. 39). Aunque el escrito está dedicado a Escher, esta definición describe el arte literario de Moussong, el cual lejos de terminar discusiones, las comienza.

La falta de resoluciones incentiva un papel activo en la recepción de sus textos satírico-paródicos. A partir de la crítica dirigida a los textos periodísticos se motiva la reflexión de los lectores y, subsecuentemente, surgen preguntas como: ¿qué sesgos están actuando en el periodismo que consumo?, ¿qué sesgos replico en mi habla y escritura? o ¿podría realizarse una “descripción densa” sin con ello ejercer violencia simbólica hacia la cultura que se pretende estudiar?

La consciencia sobre la violencia simbólica que se ejerce por medio de la prensa construye un juicio crítico sobre la información que se consume y provoca una lectura escéptica de los textos periodísticos o divulgativos como del discurso

que en ellos se reproduce. De esa manera la transposición en “Pie de foto” tiene un efecto social de una importancia medular al señalar, por medio de la transvaloración (producto de la parodia y la sátira), la dimensión política que se esconde en los géneros periodísticos. La consciencia es el primer paso hacia los caminos más soleados que apunta Moussong.

### Capítulo 3. Transposición en “Crónica de San”

“Crónica de San”, al igual que “Pie de foto”, es un texto satírico-paródico transpuesto que primero fue publicado en *Castillos en la letra* (1992) y, posteriormente, en *Extrañas Sustancias* (2009) tras sufrir múltiples transformaciones iconográficas y textuales. Motivo por el que su versión más actualizada será estudiada tomando en consideración las modificaciones realizadas, ya que, a partir de sus diferencias, se enriquece el análisis sobre los recursos escriturales comunes en la escritura de Moussong.

Dado que entre las numerosas similitudes que el texto mantiene con “Pie de foto” se encuentra la función social de la sátira en una denuncia vinculada a una línea decolonial rectora, este será analizado desde los planteamientos de Franz Fanon que se han discutido en el apartado anterior, en comunión con el marco conceptual de Rogério Haesbaert, en “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad” (2013), puesto que, como se defenderá en las siguientes páginas, desterritorialización es un tema central de la narración y es útil para observar las relaciones de poder que se exponen y denuncian en “Pie de foto” y en “Crónica de San”.

Posteriormente, se traerán al diálogo las meditaciones de Walter Mignolo, en *Desobediencia epistémica* (2010), y Ánibal Quijano, en “Colonialidad y modernidad/racionalidad” (1992), por ser autores que entre ellos dialogan y teorizan en torno a la decolonialidad tomando como punto de partida la literatura de Franz Fanon, además de ser pertinentes para el estudio de la colonialidad desde el contexto de la conquista hasta nuestros días. Asimismo, se contemplarán los planteamientos de Aldo Ferrer, en *Hechos y ficciones de la globalización* (1997), por su utilidad para dilucidar la complejidad de “Crónica de San” en torno a las narrativas que se reproducen en el contexto actual.

A diferencia de “Pie de foto”, la sátira se dirige a múltiples actores, ya que atraviesa distintos momentos históricos al narrar la evolución de San y la transformación de los ladrones que lo habitaron. Su sátira comienza con la llegada del colono, hace un recorrido por la Revolución, y concluye con la desaparición del pueblo tras sufrir los efectos del capitalismo y urbanización en el contexto neoliberal. En correspondencia con el momento histórico cristalizado en cada mapa, el personaje satirizado es diferente; durante la colonización: el sacerdote, el colono; en

el momento de la Revolución: el terrateniente, el periodista del noticiero, el doctor, el ingeniero, el director de la casa de cultura, el funcionario del Ministerio de Educación Nacional, el revolucionario; durante el proceso de industrialización y globalización: el presidente, el banquero; y, en todo momento: el cronista y todos aquellos que, desde sus centros, se creen poseedores de una autoridad moral superior.

El conjunto de estos personajes constituye a Jacinto Martín, quien, sujeto a sus condiciones históricas, es caracterizado de forma distinta en los diferentes periodos que “Crónica de San” retrata. Paralelamente a Jacinto Martín, nace Podocnemis Expansa, chivo expiatorio que, por medio de la sinécdoque, es culpable de todos los males que aquejan a San y de los que Jacinto Martín es responsable. Para el análisis de Podocnemis Expansa, se considerarán las observaciones realizadas por Manolo E. Vela en *Los pelotones de la muerte* (2009), por su pertinencia para definir los elementos que constituyen al chivo expiatorio, así como las condiciones sociales e históricas que facilitan su creación. Mientras que, para el análisis del nivel metafórico que une la ironía verbal a la cartográfica, se contemplarán las observaciones de Carla Lois en “El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento” (2015).

Para comenzar, se definirá bajo qué enfoque “Crónica de San” es un texto transpuesto. Desde la delimitación formal, la transposición se efectúa por medio de las siguientes transformaciones:

Traducción, versificación de textos en prosa, prosificación, transmetrización, transestilización, transformaciones cuantitativas (reducción, aumento), transmodalización (paso de un modo narrativo al dramático o a la inversa, lo que lleva a hablar, dentro de cada modo, de cambios de orden temporal, duración y frecuencia, voz y focalización). (Quintana, 1990, p. 173)

De las transformaciones enlistadas, “Crónica de San” cuenta con la transestilización y, aunque no posee la transmodalización, presenta transformaciones que competen al orden temporal en el punto de encuentro entre la crónica y el relato.

En cuanto a la transestilización, el título sugiere que el género parodiado es la crónica, y esta es, en palabras de Susana Rotker, en sí misma, un género mixto (1992, p. 16), o, desde otro ángulo, pero misma entonación: “La crónica es algo típicamente informe” (Matute, 1997, p. 713) y: “Tal vez sea la prueba del tiempo la que determine la filiación genérica de los géneros periodísticos” (1997, p. 719). Por

lo que su imitación lleva por defecto la mixtura de estilos de la que es propia la crónica en tanto género que no ha terminado por definirse, o en tanto esta mixtura es una característica de la crónica. Según recupera Carrión las palabras de Villoro, la crónica es el “ornitorrinco de la prosa” debido a los préstamos de diversos géneros literarios y periodísticos:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (Carrión, 2012, p. 30)

El desglose de las estrategias escriturales que se posibilitan en la crónica permite observar por qué la parodia que actúa en “Crónica de San” comprende una parodia extensiva al compendio de los géneros periodísticos. Esta conjetura se comprueba al verificar que la crítica y denuncia se dirige al juicio valorativo y partidista de los medios de comunicación y, como se estudiará a continuación, con causa en una intencionalidad satírica, entre las estrategias narrativas de Moussong se incluye la inserción de elementos que imitan al reportaje, la entrevista y la nota periodística a través de dibujos que se pretenden mapas, tachaduras, columnas, diálogos novelescos, lenguaje técnico ficticio, títulos que se fingen traídos del periódico, y recursos visuales como las negritas y mayúsculas, líneas que simulan ser recortes de periódicos previos y, aunado a ello, un estilo narrativo que se transforma en correspondencia con el momento histórico que se cristaliza en los mapas, situación que se abordará con mayor detalle en el análisis individual de cada uno de ellos.

De la multiplicidad de estilos da cuenta Venko Kanev en su somero análisis sobre “Crónica de San”, sin embargo, el autor sí los adjudica a la parodia dirigida exclusivamente a la crónica:

El estilo imitado es el de la crónica. El lenguaje histórico alterna y entra en discrepancia estilística con el político-filosófico moderno, aparecen además el lenguaje conversacional popular y el lenguaje de los medios de comunicación, ornado de grandes titulares y la tipografía respectiva. (Kanev, 1997, p. 221)

Como se adelantó en el capítulo uno, la naturaleza poliforme del periódico se debe al contexto y a la libertad escritural recién descubierta. Por tanto, la crónica, al trasladarse al periódico, experimentó los mismos efectos; la transposición genérica. No obstante, las razones de la naturaleza poliforme de la crónica también se rastrean en una motivación mercantil, ya que el cronista se vio obligado a atender la necesidad comercial de satisfacer a un lector específico. De acuerdo con Antonio Castro Leal, para la complacencia del destinatario:

La crónica imponía como condiciones fundamentales que se dejara leer fácilmente y que atrajera e interesara al lector [...] ofreciendo sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales que se sugerían discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria. (Rotker, 1992, p. 93)

Entonces, no solo hay un interés documental actuando sobre la escritura, sino que esta atiende a la recepción de los escritos, y más aún, a una respuesta específica. En miras de ese objetivo, las “dosis” de poesía, humorismo y filosofía, resultaron en la transdisciplinarietà<sup>9</sup>. Así lo confirma la observación siguiente, donde la autora señala la falta de límites discursivos o genéricos en el periódico *La Nación*:

Daba cabida por igual a textos científicos que hoy pueden ser leídos como ficciones, como artículos políticos que fueron leídos como literatura pura. Así, cuando Martí escribió las elecciones presidenciales en Estados Unidos (1888), los editores del diario titularon su crónica como “Narraciones fantásticas”. (Rotker, 1992, p. 87)

La ambigüedad resultante de la falta de límites genéricos provoca una fractura en los contratos de lectura de naturaleza multiforme. Tal es la situación a la que Venko Kanev se enfrentó en su análisis de *Castillos en la letra*, donde señala que ante la imposibilidad del contrato: “queda abierta la vía para nuevos acercamientos” (1997, p. 214). A lo que contribuye el hecho de que los elementos paratextuales sean contradictorios para el crítico, pues estos anuncian al final de la obra que: «Es su primer libro de cuentos» (1997, p. 214). La queja es legítima, en vista de que la categoría de cuento no alcanza a abarcar todas las características formales que se conglomeran en “Crónica de San” y “Pie de foto”, puesto que estos son, además, transmediáticos, producto de la parodia dirigida a los textos periodísticos, ya que de

---

<sup>9</sup> Recuérdese que las disciplinas son modos de organizar “los saberes”, de manera que no hay límites que imposibiliten un nexo entre estos.

ellos se han imitado los elementos paratextuales (imágenes, fotografías, títulos) para dotar a las narraciones de una verosimilitud fingida.

No obstante, “Crónica de San” posee al menos dos elementos que la dirigen a la forma tradicional del cuento; la dicción ficticia mitopoética, que, de acuerdo con la taxonomía de Chillón, es propia del: “mito, el culto y la leyenda de ayer y de hoy; y también el del relato, la novela [...]” (2014, p. 69); y la estructura convencional: inicio, nudo y desenlace. En cuanto a la dicción ficticia mitopoética, esta es caracterizada, en palabras de Chillón, por:

La destilación de una verdad de experiencia esencial a través del ejercicio de la generalización tipificadora y, en suma, de la verosimilitud autorreferencial, esto es, no por su tenor representativo y mimético respecto de mundos reales reconocibles y exteriores a los interlocutores, sino por su apelación a la experiencia interior propia de la imaginación, el sueño o el ensueño. (2014, pp. 68-69)

Estas particularidades diferencian al cuento de la crónica, ya que tal como recupera Álvaro Matute, la crónica carece de comienzo y finales claros:

Lo importante en este autor [Hayden White] es que hace énfasis en la falta de principio y de fin característica de la crónica. Es decir, comienza donde sea y concluye igual, o lo que es lo mismo ni principia ni concluye. Se trata, mejor dicho, de anales. La diferencia con el relato es que este tiene un inicio y un final. (1997, p. 713)

Y, es necesario destacar, el término relato, en el uso de la cita referida, hace alusión a la dicción ficticia, y es usado como forma genérica distinta de la crónica: “El relato tiene una estructura, por más elemental que resulte. A medida que se haga más complejo, requerirá de un modo de entramado, que puede ser, épica o romance, comedia, tragedia o sátira” (1997, p. 713), posteriormente, el término relato se emplea indistintamente como ejercicio del cronista:

Hay a lo largo de los siglos que forman el otoño de la Edad Media una cada vez mayor complejidad en la composición de las crónicas, tal vez por la conciencia de sus autores de darle un carácter monográfico a sus relatos, como el reinado de un soberano particular y no solo los hechos acaecidos en un sitio. Se avanzó hacia una individuación de la crónica al referirla a cosas concretas, de manera que en el tránsito a la edad moderna no resultan claros los límites entre la historia y la crónica. (1997, p. 714)

Por un lado, de dicha individualización y de la necesidad de narrar hechos complejos se justifica el uso de elementos propios de la narrativa de índole ficticia, por el otro, se muestra una esencia no solo transgenérica de la crónica, sino

transdisciplinaria; es decir, se posiciona en un punto medio entre la historia y la literatura.

En “Crónica de San” los efectos de esta unión se ven en la forma tradicional del relato que toma su parodia, pues narra de forma lineal la historia de San tomando la estructura del relato de *ficción*, así como las características que Venko Kanev reconoce en la crónica antigua, entre ellas, las tachaduras que contienen los mapas (1997, p. 221), situación que solo describe a la versión publicada en *Castillos en la letra*, mas no a los mapas que ilustran el relato en *Extrañas sustancias*, puesto que entre ambas ediciones existen diferencias tan relevantes como el adverbio “debidamente” suprimido en “Pie de foto” que se ha comentado con anterioridad.

La importancia de las diferencias entre ambas ediciones se debe a que las alteraciones sufridas modifican la apertura del abanico de sentidos del relato, ya que los mapas en “Crónica de San” trascienden la función contextual que suelen tener al estar insertos dentro de la crónica al tiempo en que sirven de vehículo de transvaloración por medio de la ironía. Al igual que en la ironía verbal, la imagen atiende a una segunda significación que se da a nivel metafórico y que debe ser comprendida en función de las ironías verbales de la narración ya que ésta es compleja en sí misma, y su inserción a la crónica es reveladora por una serie de motivos.

En primera instancia: “uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción del caos)” (Didi-Huberman, 2019, p. 25). En los primeros mapas se observa el síntoma a plena vista en su carácter verosímil, no obstante, en su secuencia, se hace patente la interrupción del saber por medio de las ironías verbales que, en la imagen, encuentran su equivalente. La ironía, según advierte Fanny Idárraga Fárias:

Nos muestra con dos caras: una interna, que es la del temple que lo abarca todo, y que se alza infinitamente sobre todo lo condicionado; y la externa, que se comporta en forma graciosa. En lo interno es seriedad y en lo externo, broma, de allí la simulación. En la ironía hay broma y seriedad, todo es inocentemente franco, pero profundamente disimulado. (2014, p. 21)

Esta dualidad de la que es propia la ironía permite la transposición del nivel semántico por medio de la transvaloración en el doble planteamiento que presupone, es decir; en la cara más inmediata, en el primer plano de sentido, se



posiciona el pensamiento centralizado y dogmático, mientras por el otro, en la burla, está la reevaluación de ese saber que se reproduce pasivamente e intencionalmente en los medios de comunicación. Hecho del que deviene la función social de la dimensión paródica en “Crónica de San”.

De igual manera en la que en “Pie de foto” se critica a un periodista específico, es decir, al que (re)produce conocimiento con un sesgo eurocentrista, en “Crónica de San” se critica a un cronista proselitista, ya que también existe el cronista subversivo comprometido con lo que Carrión denomina un “contrato con la realidad y con la historia”, el cual consiste en un doble pacto: “Un compromiso doble. Con el otro (el testigo, el entrevistado, el retratado y sus contextos, el lector) y con el texto que tras un complejo proceso de escritura (y montaje) lo representa en su multiplicidad, utópicamente irreductible” (2012, p. 20).

De manera tal que la ironía verbal y cartográfica es un dispositivo para valorar las acciones, conductas y sistemas ideológicos que permean al periódico. Ya que este, desde sus orígenes, es parcial de la opinión de quien lo financia:

En el siglo XIX aparecieron los primeros impresos que se ocupaban más de las novedades ultramarinas que de las eventualidades locales, y más de panfletos políticos que de noticias de actualidad. Estos primeros periódicos debían sus medios de vida y lealtades a los patronazgos políticos que publicaban su opinión partidista en las páginas que financiaban. Hasta 1830 comenzaron a contratar escritores para recopilar noticias, en lugar de esperar a que llegaran al medio. (Amado, 2021, pp. 28-29)

Y aún cuando se comenzaron a contratar escritores, la publicación partidista no cesó: “Durante el siglo XIX, el periodismo se afirmó como oficio destinado a preparar contenidos para difusión masiva dentro una presa dominada por identidades ideológicas y, crecientemente, por objetivos mercantiles” (Amado, 2021, p. 41). A esta vertiente del periodismo está dedicada la crítica satírico-paródica de “Crónica de San”, y, como se revisará con mayor detalle en las próximas páginas, los mapas funguen un papel medular, ya que, por un lado, desde la parodia, imitan los recursos visuales empleados en los medios periodísticos con la finalidad de señalar su parcialidad hacia los discursos dominantes, mientras que, desde la sátira, obvian los agentes sobre los que recae la crítica, y, finalmente, narran la historia de la evolución de la violencia colonial por medio de los símbolos ilustrados en la secuencia de los mapas. De manera que la transposición que se da en una

dimensión formal se encuentra íntimamente vinculada con la transposición de nivel semántico.

Bajo autores como Dubois, el mapa o, más específicamente, lo cartográfico, contiene una categoría: “que no sea tanto estética, semiótica o histórica como epistémica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el sujeto, con el ser y con el hacer” (como se citó en Carla Lois, 2015, p. 1). Desde tal perspectiva, Carla Lois argumenta:

Si el mapa es una imagen que permite conocer y superponer estructuras de conocimiento para visualizar las relaciones espaciales que establecen diversos elementos entre sí, cuando esos elementos representados en el mapa no son de naturaleza necesariamente geográfica, se dice que el mapa, más que una representación entendida en cualquiera de sus acepciones clásicas, es una metáfora. Cuando el mapa funciona como metáfora, las resonancias de las geografías materiales o empíricas pueden ser sumamente débiles o incluso nulas. Sin embargo, permiten pensar espacialmente, incluso temas tan abstractos como la moral. (2015, p. 3)

Dicho planteamiento tiene implicaciones que son de suma importancia para el análisis de las estrategias narrativas de Lazlo Moussong. En primera instancia, la debilidad en las “resonancias geográficas” de los mapas que ilustran a San, así como el sacrificio de la referencialidad factual, se han realizado en favor de lo que Chillón referiría como una “verdad de experiencia esencial”. Dicho de otro modo, San es, esencialmente, cualquier país colonizado envuelto en la vorágine del neoliberalismo. Fernando Buen Abad Domínguez se da cuenta del fenómeno a nivel global, y aunque habla del malestar de Argentina, su crítica es válida para cualquier país:

Está Argentina atrapada [...] en una muy débil y errática capacidad de comunicación. [...] Y está atrapada por el capitalismo que le recorre las venas abiertas de una economía que no logra ser soberana. A todos nos reclama una autocrítica profunda porque esto ocurre en todas partes, en nuestras propias narices y pudiera conducirnos a un infierno de saqueo y explotación recargados por el estilo furibundo de la avaricia más depredadora. (2023, párrs. 1-2)

Por otro lado, el planteamiento de Carla Lois permite el análisis del mapa desde su dimensión epistemológica, al ser este parte de la crónica, se permiten cuestionamientos: “en cuanto a cómo una persona puede reflejar con fidelidad un real que no será el mismo para diferentes observadores” (2021, p. 26) si se toma en

cuenta la naturaleza metafórica del lenguaje, y si, además, se pretende que el periodismo cumpla como función reflejar la realidad.

En *Las metáforas del periodismo*, Adriana Amado observa que “reflejar” ya atiende a una metáfora, la del espejo: “Que remite a la identidad entre la noticia y aquello que relata” (2021, p. 26), donde se asume una correspondencia que solo podría existir en un supuesto hipotético, ya que, además de la imposibilidad, desde esta perspectiva teórica, la práctica periodística comprueba su incapacidad. Más plausible es su ulterior aseveración: “Como un demiurgo, el periodista puede inventar la realidad con una cuota de drama, de ficción, de engaño” (2021, p. 30).

Si se contempla la dimensión logomítica del lenguaje señalada por Chillón y su papel metafórico, sustitución de una cosa por otra, se encuentra una situación análoga con la dimensión metafórica del mapa que, como bien señala Carla Lois, permite analizar las relaciones sociales vinculadas a un espacio, ya que, aunque el medio es distinto, la capacidad simbólica y metafórica del mapa tiene consigo un potencial irónico.

### 3.1 Fundación de San: Mapa 1

El relato será analizado tomando como momentos los mapas que ilustran la evolución de San con énfasis en la dimensión irónica y metafórica de los elementos visuales en comunión con las ironías verbales, ya que, desde la perspectiva de Rogério Haesbaert: “El territorio está vinculado siempre con el poder y con el control de procesos sociales mediante el control del espacio” (Haesbaert, 2013, p. 13), de manera que el ejercicio de poder que se denuncia en “Crónica de San” permite el análisis de la función social que desempeñan la sátira y la parodia desde sus respectivas estrategias narrativas teniendo a la ironía como común denominador.

Ahora bien, dado que “Crónica de San” en *Extrañas Sustancias* tiene alteraciones formales que lo diferencian de su versión publicada en *Castillos en la letra*, cada momento histórico marcado por los mapas será analizado simultáneamente en ambas ediciones con el fin de puntualizar los cambios de nivel pragmático que las modificaciones realizadas producen, en vista de que, como se ha argumentado con anterioridad, la transposición de nivel formal se encuentra vinculada a la transformación de nivel semántico.

Dicho lo anterior, seguido del título del relato, se hallan los mapas que ilustran las figuras 3 y 4, ambos señalando el nacimiento de San, bajo ciertas diferencias que los particularizan:

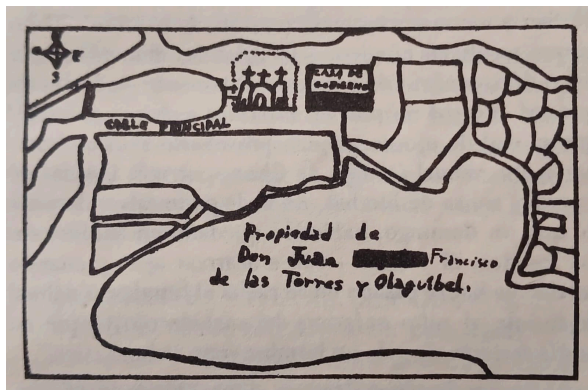


Fig. 3 Mapa 1 de "Crónica de San" en *Castillos en la letra*.

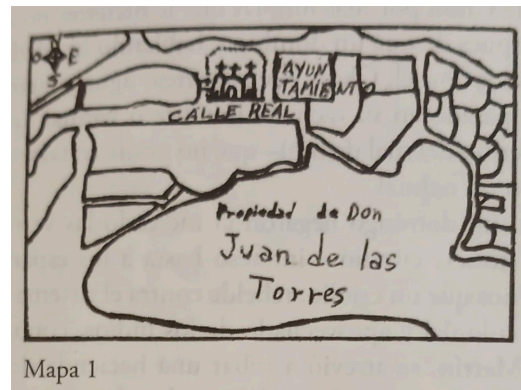


Fig. 4 Mapa 1 de "Crónica de San" en *Extrañas sustancias*.

Como podrá notarse, el mapa de la figura 4 contiene la leyenda "Mapa 1", la cual no se presenta en la figura 3, mientras que en la figura 3 el boceto incluye la representación de la Calle Principal, de la Casa de gobierno y de las propiedades de Don Juan Francisco de las Torres y Olaguibel. Después, en la figura 4, la Casa de gobierno se sustituye por el Ayuntamiento, la calle provincial por la Calle Real, y al terrateniente Don Juan Francisco de las Torres y Olaguibel por únicamente Don Juan de las Torres.

Tales modificaciones tienen repercusiones que atañen al sentido paródico y metafórico de la obra: por un lado, la señalización y denominación de "Mapa 1", "Mapa 2", "Mapa 3"... etc., muestra la aparente intención metodológica del cronista, cuyo papel es poner orden a los *hechos* así como seleccionar la información que es pertinente guardar en la memoria colectiva. El papel que desempeña se muestra en la inclusión de un pie de foto que clarifica el número del mapa y en lo que decide representar por vía visual, imitando así un rasgo formal de la crónica.

Por otro lado, el resto de las modificaciones tienen su repercusión en el nivel semántico al ser los objetos de la sátira señalados metafóricamente por vía de la sinécdoque inductiva<sup>10</sup>, esto es: el dibujo de la iglesia es símbolo de la religión

<sup>10</sup> De la misma manera que en "Pie de foto", donde Ramón Menéndez Pidal funge como símbolo de la intelectualidad española de sesgo y producción eurocentrista, y el Cardenal Bourne como símbolo del papel que la religión cristiana ha tenido en los procesos de colonización.

cristiana, el dibujo de la propiedad de Don Juan de las Torres es representación del terrateniente y el colono, el dibujo de la casa de gobierno es símbolo del Estado, mientras que la calle real es símbolo del imperialismo.

En este mismo sentido, es de crucial relevancia el nombre Don Juan Francisco de las Torres y Olaguibel, ya que, desde la línea interpretativa de esta investigación, es un nombre compuesto que tiene objeto directo de su sátira a dos familias, que, por vía de la sinécdoque, representan el papel del nepotismo en los procesos de reterritorialización.

La primera parte del nombre alude a Francisco Modesto Olaguíbel Martiñon, dos veces gobernador del Estado de México, y a su descendencia: Manuel de Olaguíbel, magistrado, y Francisco Modesto de Olaguíbel, procurador de la República. La elección del nombre se justifica en el interés por evidenciar cómo el poder está centralizado en una familia, y cómo este es visible en la desigual distribución del espacio que se plasma de forma gráfica en la división territorial de las imágenes de las figuras 5 y 6.

Mientras que la segunda parte que conforma al nombre es alusión a Don Juan de las Torres Navarrete, conquistador, colonizador y funcionario colonial español que en el virreinato de Perú ejerce el gobierno en nombre de su primo Vera y Aragón (como otros tantos familiares de Aragón, rompiendo las Leyes de Indias) con el cargo de teniente general (Real Academia de la Historia, 2024), y quien además, en 1585, tras fracasar su plan de compra de esclavos, decide fundar, al estilo de San, Concepción de Nuestra Señora Bermejo, pueblo que se inaugura con su cabildo colonial, una plaza y una iglesia (Real Academia de la Historia, 2024).

Dicho lo anterior, la sustitución del nombre Don Juan Francisco de las Torres y Olaguibel por exclusivamente Don Juan de las Torres no elimina la crítica al nepotismo, sin embargo, los efectos de esta predilección muestran con mayor énfasis el nombre Juan de las Torres, que, en la edición de *Castillos en la letra*, corre el riesgo de pasar desapercibido por el lector al ser Torres y Juan nombres que se encuentran con frecuencia. Además, la predilección del nombre Don Juan de las Torres apunta a una lectura cosmopolita, según la cual, San no es la historia de un pueblo mexicano, argentino o del Perú, sino cualquier territorio bajo el dominio de la Corona.

Este planteamiento concuerda con la subsiguiente modificación, es decir, el reemplazo de la "Calle Principal" por la "Calle Real". El nombre de la calle, en su

solitud, podría parecer una clave indescifrable, sin embargo, la incógnita se resuelve al combinar la información del mapa con la línea que da apertura al texto: “Se fundó durante la Colonia, allá por mil quinientos y tantos” (2009, p. 45). El enunciado, aunque simple a primera vista, desempeña un papel de considerable importancia, ya que sitúa al lector con un cronotopo intencionalmente ambiguo por medio de la palabra colonia y la fecha imprecisa, de la cual no importa el dato puntual, pues es el siglo el que desea señalarse, ya que, como se refirió al señalar la predilección de Navarrete, San es metáfora de toda región colonizada en el siglo XV por el imperio Español. Este hecho explica el porqué en “Crónica de San”, a diferencia de “Pie de foto, se ha sacrificado la precisión de los datos puntuales para asemejarse al inicio del Quijote, texto paródico por excelencia que también comienza con un cronotopo averiado: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que...”. Asimismo, es congruente con la falta de resonancias geográficas que hacen del mapa una metáfora.

En consecuencia, del contraste de la ambigüedad fáctica con la aparente metodología del cronista, se entiende un contrato de lectura lúdico que en pocos renglones se confirma decolonial por medio de la ironía: “Un sacerdote [nombres y orígenes han pasado a aumentar el prestigio de lo anónimo] encontró grandes posibilidades: genial o casualmente intuyó la zona como central de la región” (2009, p. 45). La primera ironía de la cita señala, en el primer plano de sentido, una casualidad. Y, en el segundo, muestra el funcionamiento de la organización territorial, de la cual se desea señalar un movimiento doble que tendrá un sentido positivo o uno negativo en función de las relaciones de poder que se efectúan en ese espacio.

Es decir, para el colono, se tratará de un movimiento de reterritorialización, el punto que elija será la posición del centro, mientras que para el colonizado se trata de un movimiento de desterritorialización. Haesbaert establece las diferencias de esta manera:

La desterritorialización [...] Entendida como fragilización o pérdida de control territorial, [...] tiene un sentido negativo más estricto –como precarización social–; pero el término puede tener también un sentido potencialmente positivo, porque en su acepción más general, la desterritorialización significa que todo proceso y toda relación social implican siempre simultáneamente una destrucción y una reconstrucción territorial. Por lo tanto, para construir un nuevo territorio hay que salir del territorio en que se está, o construir allí mismo otro distinto. (2013, p. 13)

Por tanto, no es arbitrario que sobre antiguos templos se construyeran iglesias católicas, ni que sobre la capital del imperio mexicana se construyera la capital del imperio español. A su vez, la segunda ironía constata, por medio de un humorismo, el desprestigio del que son víctimas los clérigos una vez conocida su identidad y biografía<sup>11</sup>.

A lo anterior se suma el establecimiento de la iglesia y la nueva denominación del territorio, nueva en tanto, dentro del abanico de lectura de “Crónica de San”, es posible que San tuviera un antiguo nombre otorgado por las culturas originarias como también lo tuvo el territorio de Concepción de Nuestra Señora Bermejo, pueblo construido sobre la Senda Macomita bajo órdenes de Don Juan de las Torres Navarrete. Por consiguiente, en el nombre de San se esconde un ejemplo de construcción que es simultáneo al de destrucción.

Es de suma relevancia resaltar que, desde este primer momento, del cronista solo se tiene información sobre el proceso de reterritorialización. Es decir, la perspectiva del colono, pues nada se sabe sobre el territorio antes de su nombre colonial. Motivo que, si se recuerdan las palabras de Fanon: “Mientras que los políticos inscriben su acción en la realidad, los hombres de cultura se sitúan en el marco de la historia” (Fanon, 1983, p. 127), justifica que la sátira caiga sobre el cronista ya que no es posible ignorar la dimensión política de la escritura. Pues, como muchos teóricos han señalado, la palabra, al tiempo en que visibiliza, oculta. Walter Mignolo, paralelamente a Fanon advierte una grave omisión en el estudio de los temas que, por vía literaria, se problematizan en “Crónica de San”:

La mayoría de los estudios sobre globalización, imperio o imperios, todos cuentan la mitad de la historia: la historia imperial. Es como que el espacio donde el imperio se expande no existiera, la tierra vacía de los primeros momentos de la Conquista y las mentes vacías de los que habitan las tierras vacías. (Maldonado, 2007, p. 192)

Por consiguiente, es importante señalar que la omisión de los antecedentes de San es deliberada. La elipsis es empleada como un guiño que dirige la mirada hacia una falta grave en el quehacer histórico. La procedencia de estas faltas podría leerse en una definición literaria de Thorleif Boman, quien precisa que: “La Historia, en su sentido humano, es una red de lenguaje arrojada hacia atrás” (como se citó en Steiner, 2002, p. 75), mientras que Walter Benjamin, según expone Didi-Huberman,

---

<sup>11</sup> Sirva de ejemplo el nombre Arnaldo Amalrico con su célebre frase: “Mátenlos a todos que ya después el Señor verá cuáles son los suyos” (Vallejo, 2007, p. 7)

exige del artista lo mismo que del historiador: “El arte es esbozar la realidad hacia atrás” (2019, p. 25). Ambas citas son muy significativas, pues, en primer lugar, en la dirección “hacia atrás”, se sitúa una distancia temporal e ideológica que existe entre aquellos que leen la historia y quienes crean el saber histórico, dos grupos mediados siempre por el lenguaje.

Ahora bien, la exigencia de Benjamin supone un problema más; si bien el interés del quehacer histórico es crear una narrativa verosímil de los *hechos* con la información con la que se dispone, se contraponen lo que Deleuze denominó “el arte de la contra-información” como una forma de desvincular a la imagen de todos sus clichés ante las dos técnicas que Huberman ve en información televisiva: la minucia y la demasía<sup>12</sup> (Didi-Huberman, 2019, p. 32).

La distancia ideológica del cronista de San se puede medir a través de la selección de datos que ha considerado pertinente guardar en la memoria colectiva. Así, al narrar la instauración de la Iglesia y el renombramiento de la región, dio preferencia al sentido positivo de la territorialización, dejando en el olvido todo precedente. En la selección de información eligió (a consciencia o por inercia) dar perpetuidad de las estrategias que señala Huberman.

La estrategia de la demasía es efectuada en los mapas de San. Reproducen el discurso convencional, ocultando, en su multiplicidad, otras vías y otras formas de relación política. Por tanto, si “la metáfora activa analogías, es decir, relaciones de comparación entre varias razones, conceptos, objetos y/o experiencias” (Lois, 2015, p. 3), y, como se ha abordado con anterioridad, el mapa es una metáfora, es lícito resaltar que en ninguno de los mapas de San se encuentra representación de la flora y fauna, ni tampoco de quienes se encuentran en el estrato social más bajo.

Por contraponer un ejemplo, se propone una revisión al mapa Ecatepec-Huitziltepecuno, 1593, cuya imagen, de acuerdo con John Hessler es en esencia cartográfico y también, como en San, se incluye una iglesia y una genealogía, que, si bien no es del terrateniente, es de los gobernantes indígenas (Razón cartográfica, 2024, párr. 3). Según escribe el investigador:

Muestra el tipo de interacciones culturales que tuvieron lugar en un momento crucial de la historia del continente [...] El código se relaciona con la extensión de la propiedad de la tierra [...] ilustra la genealogía de la familia [de León] y su descendencia de Quetzalecatzin [...] También muestra iglesias, algunos nombres de

---

<sup>12</sup> La búsqueda en Google Academics de “Empresas transnacionales” dio 226,000 resultados, mientras las palabras “despojos bancarios” solamente 13, 200.



lugares e imágenes españolas que sugieren una comunidad que se adapta a la ley y al gobierno ibérico. (Razón cartográfica, 2024, párr. 3)

El mapa, a diferencia de los que ilustran a “Crónica de San”, es parte de la estrategia que Huberman denomina minucia, y en su constitución se aprecia la convivencia del sincretismo, es decir, no es excluyente y, además, muestra la relación del dibujante con la naturaleza, elemento que, en los mapas de San, no existe.

Cabe resaltar que las estrategias referidas también se encuentran en “Pie de foto”, ¿cuántas fotografías de académicos recibiendo sus laureles existen y se siguen reproduciendo?, ¿cuántas de la violencia represiva que ejerce el gobierno a comunidades otomías? La multiplicación voraz de imágenes engaña la vista por saturación. El lector y espectador corre el riesgo de ser abrumado por la información de la multimedia, y de engañarse con la ilusión de que lo observable, aquello a lo que accede, al *status quo*, es lo único que hay, y aún más terrible, todo lo que puede haber.

Dicho lo anterior, el lugar central de la religión tiene su resonancia gráfica. Mientras el texto explica: “Inaugurada pues, la iglesia, quedó inaugurado el pueblo de San” (2009, p. 45), el mapa sitúa a la iglesia en la posición central superior del plano, de manera que se señala su posición privilegiada en las relaciones de poder que permite la apropiación del territorio.

De acuerdo con Haesbaert, los autores Deleuze y Guattari ven en la territorialización una apertura para lo nuevo (2013, p. 13). Juicio que tiene repercusiones que aportan al análisis de “Crónica de San”. Ya se ha comentado que la ironía verbal atiende a un doble discurso como método de transvalorización. En este sentido, todo lo que la crónica revela en un primer plano, el más inmediato, tiene la apariencia de un proceso positivo de construcción, mientras que, en el segundo plano, se revela una historia de demolición y de violencia colonial por vía de la elipsis.

Dada la modalidad indirecta de la sátira no se juzga de forma inmediata al imperialismo español o al colono, sin embargo, nacerá su alusión en la criatura “Podocnemis Expansa” por medio de diversas estrategias narrativas comunes en la escritura de Moussong. Una de ellas es la creación de neologismos que, de acuerdo

con Venko Kanev, toman la estructura de los latinismos en miras de crear una verosimilitud fingida (1997, p. 26).

La función de la pretendida verosimilitud atiende a dos intereses; por un lado, a la esencia paródica del relato que le da a la literatura de Moussong su carácter camaleónico que identifica el crítico Venko Kanev, y, por otro lado, sirve como vehículo para satirizar el del discurso colonialista del cronista, quien describe al pueblo indígena como gente falta de cultura e ignorante, tal y como se observa en las estas líneas, donde el cronista emplea cultismos que aparentemente lo separan del grupo del que habla: “La contradicción fue menor gracias a la ignorancia de la gente, y como su bajo nivel cultural no les diera ocasión para especular en torno a remotas posibilidades de la presencia dialéctica o geopolíticamente explicable de cladóbates, civetas, o clamidóforos” (2009, p. 45).

Además, la “presencia dialéctica” y la “geopolítica” son términos que se traen a colación de forma burlesca e irónica para referir el paradigma moderno/racional, que, para Ánibal Quijano, en la práctica colonial europea es excluyente, es decir, construye la identidad del europeo en relación con el resto del mundo a través de la oposición sujeto y objeto: “Las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho, inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser *objetos* de conocimiento y/o de prácticas de dominación” (1992, p. 16), es así que el empleo de los latinismos mantiene el mismo trasfondo crítico que en “Pie de foto” en la denuncia a la violencia simbólica de origen eurocéntrico.

Al mismo tiempo, en *Podocnemis Expansa* también actúa una estrategia que el narrador ensayista de “El desenlace de un cuento” denomina “interrelación homofónica” que, si bien no la define, la ejemplifica en su meditación interrogativa:

¿Por qué Moussong utiliza “cruzar” y no “atravesar”, “pasar”, “trasponer”? Es muy clara su intención de crear una interrelación homofónica con “crujir” a partir del lexema “cru” y el gramema “jir”, todo esto para significarnos el destino que le espera al gusano al atravesar con tan inocente serenidad la carretera: cuando la llanta de un vehículo [...] pase sobre el infortunado gusano, éste reventará sonando, desde un punto de vista fonético. (2009, p. 57)

Aunque el fondo del fragmento sea paródico ilustra una estrategia frecuente en la escritura de Moussong que en su literatura se lleva a cabo de dos formas. La primera es la señalada en la cita, y se trata de un juego de sonidos que estimulan una imaginación reflexiva. Un brillante ejemplo es su sátira política titulada “Instrucciones para ya no criticar” publicada en *Extrañas sustancias*, donde cada

instrucción debe ser traducida a partir de identificación del juego de palabras. La segunda manera de llevar a cabo la interrelación homofónica es por medio de la creación de neologismos a partir de una supuesta raíz etimológica. Esta estrategia pudiera tener un nexo interdiscursivo de fondo satírico con la filosofía de Heidegger<sup>13</sup>, ya que, según expone Alberto Constante: “En este pensador la etimología es algo así como la antigua *vulgata* porque contiene [...] la carga más grande de percepción humana original y verdadera” (2003, p. 12).

Por lo tanto, no es inverosímil argumentar que la raíz etimológica de Podocnemis Expansa esconde la esencia del verdadero mal que aqueja a San. Es decir, que el origen de las afectaciones no surge de una criatura quimérica, sino del imperialismo, pues, desde la línea interpretativa de esta investigación, Podocnemis Expansa deviene del griego “podo” que significa pie, “nemein” que significa “distribuir” y “expansum” del latín “expandir”, de manera que el nombre alude a la expansión y a la distribución (de las riquezas o territorios) del caminante. Referencia al origen imperialista de San que concuerda con las palabras del cronista: [...] cómo una podocnemis expansa tuviera ánimos para cruzar países enteros, llegar a los alrededores de San y meterse a las casas [...]” (2009, p. 45), ya que, según la descripción del imperialismo que otorga el profesor Seeley, este:

[...] Se expande invadiendo territorios ajenos, lo más probable es que no pueda destruir o expulsar del todo a sus habitantes, aunque logre vencerlos. La expansión territorial en esas condiciones crea un grave y permanente problema, porque no es posible asimilar debidamente a las nacionalidades sometidas a rivales, que siguen siendo un permanente motivo de debilidad y peligro. (Hobson, 1981, p. 29)

El problema que anunció se confirma en el desencadenamiento de la revolución. Hecho que será abordado con mayor profundidad en el análisis del próximo mapa. Antes, es necesario matizar que, pese a que anteriormente se dijo que la falta de contratos de lectura dificulta el acercamiento a las lecturas transgenéricas, las claves de la sátira, en “Crónica de San”, al ser decodificadas, ya apuntan hacia un tono de lectura particular. En este primer momento, el cronotopo, la elipsis, los latinismos, los neologismos, los nombres, los elementos en el mapa, y la disposición de los elementos indican, en su conjunto, el origen colonialista e imperial de San, además de caracterizar al cronista por medio de la distancia ideológica desde la que son narrados los *hechos*.

---

<sup>13</sup> El relato “La sustanciación del sismo”, dirige su sátira a Heidegger por medio del personaje Heiss Herrera, por lo que se asume que Moussong no era ajeno a la literatura filosófica del autor.

### 3.2 Revolución y posrevolución de San: Mapa 2

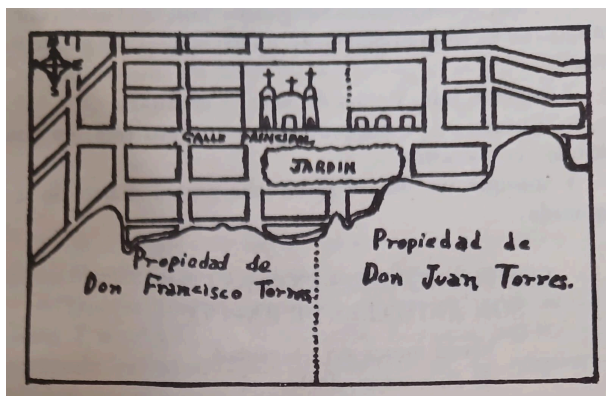


Fig. 5 Mapa 2 de "Crónica de San" en *Castillos en la letra*.

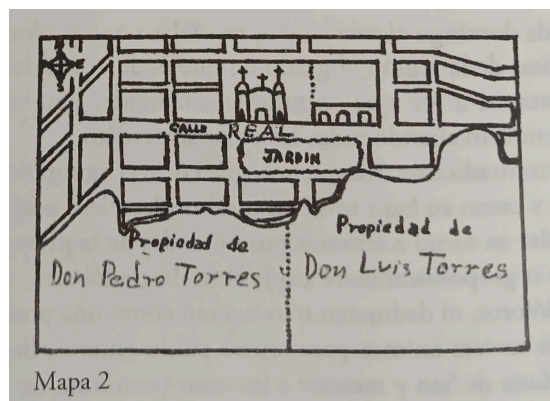


Fig. 6 Mapa 2 de "Crónica de San" en *Extrañas sustancias*.

El segundo mapa que toma lugar en la narración en ambas ediciones se sitúa tres siglos después de la fundación de San, fecha que corresponde a la era de la Revolución, en la que los países latinoamericanos lograron su independencia. En 1836 ya solo faltaba Puerto Rico y Cuba para lograr su autonomía (National Museum of the American Latino, 2024, párr. 1).

Este mapa muestra en la división de la propiedad a uno de los objetos de la sátira: el terrateniente. La distribución de tierras ilustra la injusta división de tierras, y motiva la pregunta, ¿en dónde se encuentran aquellos personajes que no existen en calidad de clero y terrateniente? No se hayan en el mapa, no obstante, el cronista los menciona en la contextualización de este periodo: "Cuando los indios ya habían progresado y ya no eran bestias sino solamente esclavos o, para decirlo con mayor sentido de justicia, prácticamente siervos<sup>14</sup> (algo así como esclavos, pero un poquito más libres como para ir los domingos al mercado para no morir de hambre" (2009, p. 46).

El tono irónico subraya que la esclavitud tomó una forma nueva en apariencia "civilizada", más "humana". Sin embargo, se trató de un cambio de discurso, no de praxis. Es decir, el desarrollo de San no involucró un desarrollo social. Al colonizado se le continuó tratando como bestia bajo un nuevo nombre que, de acuerdo con la definición del DRAE, significa lo mismo: "Esclavo de un señor" (2023). La

<sup>14</sup> Quienes, en un contexto neoliberal, obtendrán la denominación de "empleados" aunque sus derechos laborales sean violados en favor de su productividad.

denominación, si se estudia desde los planteamientos de Fanon, tiene su razón de ser en los esfuerzos conscientes de enajenación del colonizado y no en el azar:

Cuando se reflexiona acerca de los esfuerzos que han desplegado para realizar la enajenación cultural, tan característica de la época colonial, se comprende que nada se ha hecho al azar y que el resultado global buscado por el dominio colonial era efectivamente convencer a los indígenas de que el colonialismo venía a arrancarlos de la noche. El resultado, conscientemente perseguido por el colonialismo, era meter en la cabeza de los indígenas que la partida del colono significaría para ellos la vuelta a la barbarie, a encanallamiento, a la animalización. (1983, pp. 128-129)

Es por ello que el lenguaje empleado en la prensa tiene un papel de medular importancia en la reproducción de discursos. Según apunta Juan Carlos Gil González: “no es una sorpresa el afirmar que la crónica también fue manejada como relato propagandístico puesto al servicio de una causa” (2004, p. 3). En “Crónica de San” los adjetivos son empleados como una hipérbole del uso propagandístico del periódico, y fungen como indicadores del sesgo valorativo o parcialidad al discurso dominante por parte de los medios.

De acuerdo con Gil González, los juicios del cronista no están en un segundo plano ni pueden anularse: “Son precisamente esos dispositivos enjuiciadores los que dan el sentido concreto al texto, los que vehiculan las partes en las que se divide y, en definitiva, los que dan consistencia y relevancia al mensaje” (2004, p. 11). Por esta razón, es de suma importancia que, llegado a este punto de la narración, el cronista considere oportuno insertar titulares traídos de la prensa y de los medios de comunicación, ya que, con ellos, teje también sus valoraciones, y consecuentemente, su discurso.

El primer medio parodiado es el periódico. En las figuras 7 y 8 se observa la imitación formal de los titulares en el uso de las mayúsculas, líneas centradas y letras en negritas (en el caso de *Extrañas sustancias*) que imitan el estilo conciso en una redacción condensada; el titular se limita a evocar un sustantivo y un juicio de valor. La imitación del formato provee un contraste que permite diferenciar visualmente la voz del cronista, que resignifica toda cita que es traída al texto al extraerla de su hipotexto.

Uno de los juicios que más interesan a esta investigación es la calificación de “prensa libre” al titular que se ilustra en la figura 7, y que no forma parte de la edición de *Extrañas sustancias*.

CLADOBATES, CIVETAS, CLAMIDOFOROS  
Y PODOCNEMIS EXPANSA DE LOS RÍOS  
DNEIPER Y AMARILLO SON LOS CULPABLES  
decía la prensa libre al pueblo para explicarle las  
causas de la rapiña postrevolucionaria.

Fig. 7 Titulares de la Prensa libre en  
*Castillos en la letra*.

CLADÓBATES, CIVETAS, CLAMIDÓFOROS Y  
PODOCNEMIS EXPANSA DE LOS RÍOS DNEIPER Y  
AMARILLO SON LOS CULPABLES  
Así explicaba la prensa al pueblo las causas de la rapiña pos-  
revolucionaria.

Fig. 8 Titulares de la Prensa en *Extrañas  
sustancias*.

La libertad de prensa es un *leitmotiv* en la escritura periodística de Lazlo Moussong. En su sátira “Instrucciones para ya no criticar”, publicada en el diario *Excélsior* el 6 de noviembre del 2006, escribe por vía de la ironía qué constituye el *ethos* del periodista:

[...] Algún día me den el Premio Nacional de Periodismo por haber escrito el mayor número de elogios al gobierno del Señor Presidente, cambiaré de tema y me quejaré, no de mentiras, hipocresías, manipulaciones, cursilerías, ineptitudes, corrupciones, complicidades, ingobernabilidad creciente, predominio de la ley de la selva, traiciones a promesas electorales, talibanismo de la reforma fiscal, cárcel y asesinatos para luchadores sociales, impunidades para asesinos y rateros, en fin, no hablaré de nada de esas cosas que injustamente critica la prensa, para que no me den la espalda mis lectores. Mi silencio al respecto me hará, según los parámetros de nuestro amado Señor Presidente, un mejor periodista [...]. (2009, p. 205)

Por un lado, se halla el periodista que se dedica a enaltecer al gobierno por medio de una escritura lisonjera que esconde graves omisiones; mentiras, hipocresías, manipulaciones, etcétera., mientras que, a la inversa, se encuentra el periodista subversivo que, despreocupado del número de lectores, tiene un objetivo mayor; la denuncia, para la que, la libertad de prensa es imperativa y, lógicamente, no coexiste con la censura. Moussong pertenece al segundo grupo, el hecho de que “Instrucciones para no criticar” se haya publicado en el periódico es tan significativo como el haber teorizado en torno humor por vía del relato.

Honore de Balzac, unos siglos antes que Moussong, describió el estado del periodismo en estos términos:

El periodismo [...] se ha convertido en un medio en manos de los partidos; de medio ha pasado a ser un negocio; y, como todos los negocios, no tiene ni credo ni ley. Todo periódico es, como dice Blondet, una tienda en la se venden al público palabras del color que este quiere. Si existiera un periódico para jorobados, probarían mañana y tarde la belleza, la bondad y la necesidad de los jorobados. Un periódico no está hecho ya para ilustrar, sino para halagar las opiniones. Por ello, dentro de un tiempo, todos los periódicos serán viles, hipócritas, infames, mentirosos, asesinos; matarán

las ideas, las filosofías y a los hombres, y florecerán por eso mismo. Disfrutarán del privilegio de todo organismo colectivo: se hará el mal sin que nadie sea responsable de ello [...] Napoleón definió este fenómeno moral o inmoral, como se prefiera, con una frase sublime que le dictaron sus análisis acerca de la Convención: “Los crímenes colectivos no comprometen a nadie”. El periódico puede permitirse la más abyecta conducta y nadie se cree personalmente manchado por ella. (Como se citó en Amado, 2021, p. 44)

El planteamiento de Balzac no ha perdido actualidad y, menos aún, su profecía. El periódico como negocio es la fuente de elogios al jorobado Jacinto Martín. Y la seriedad del problema se encuentra al final, en la cita a Napoleón. Recuérdese las palabras de Sontag en cuanto al pie de foto<sup>15</sup>, cuando la voz de la prensa, el periódico, los medios, se convierte en la voz de las masas, los peligros que corren las minorías no son despreciables. Van desde la discriminación y la enajenación hasta, en sus últimas consecuencias, la desterritorialización y el genocidio. Por lo que la interpretación simbólica de los eventos es de suma relevancia.

De acuerdo con Vela: “El genocidio implica tener en cuenta un cierto tono emocional. Se trata del sentido de los eventos, y de la interpretación simbólica que orienta –posiblemente contradictoria– la acción de los actores” (2009, p. 97). Es por ello que el tono y subtexto de los medios periodísticos y de comunicación tienen efectos directos en la sociedad. La información incompleta orquesta inferencias peligrosas en los lectores pasivos, se inoculan discursos, se crean *ficciones* que permiten legitimar violencias a gran escala. Entre estos discursos se encuentra el “patrio”, según expone Vela:

Para los perpetradores no se trata simplemente de una masacre contra una población civil no combatiente, sino del exterminio de “los enemigos de la patria”. Los eventos se construyen, resignificándose. Se legitiman las formas de acción de unos, a la vez que se condenan las de otros, creando así un discurso legitimador y sancionador. (2009, p. 97)

El discurso legitimador, en “Crónica de San”, se observa en los adjetivos elogiosos que distinguen a los personajes que desde los orígenes del pueblo han tenido un lugar privilegiado, tómese de ejemplo el siguiente fragmento: “El arzobispo, reverendísimo y excelentísimo doctor Don Jacinto Martín [...] calificó de [...]” (2009, p. 51), o este otro, en el que las palabras denotan un tono afectivo colectivo:

---

<sup>15</sup> “Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez [...] Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza” (2022, pp. 16-18).

“Nuestro gran sabio nacional, el Dr. Jacinto Martín”. Cabe agregar que el empleo de adjetivos no solo sirve como dispositivos enjuiciadores, sino que también indica la autoridad intelectual y moral del arzobispo para opinar respecto a los temas políticos que conciernen a San, privilegio que le concede la coautoría de la verdad. De acuerdo con Ana Atorresi:

Es, sin duda, en los medios periodísticos donde se halla la forma más común y corriente que presenta lo social en términos de una teoría dada, el discurso que rellena la brecha abierta por la intromisión de las anomalías: son los medios los que crean la información acerca de lo que “sucede”, incluso aquello que requiere una explicación. (1996, p. 70)

En los orígenes de San, tras la llegada del imperio, la anomalía consistió en la desaparición de las pertenencias de los habitantes aun cuando todo el pueblo está ausente. La explicación se encontró en Podocnemis Expansa, y tres siglos después, tras mecanismos distintos de saqueo, junto a civetas y clamidóforos, este recibió nuevas acusaciones, ya que los males que aquejan a San también se han actualizado. Si bien, el origen del chivo expiatorio es imperial, tras la revolución, Podocnemis Expansa subsiste bajo la forma del colonialismo. Fenómeno que Hobson describe de esta manera:

El colonialismo es como un rebosamiento natural de la nacionalidad. Su piedra de toque es la capacidad de los colonos para trasplantar la civilización que ellos representan al nuevo medio geográfico y social en el que se encuentran. (1981, p. 29)

En este nuevo contexto, a los movimientos de desterritorialización efectuados por la Corona, se suma entonces un agente; el revolucionario Jacinto Martín:

Ya sólo se hablaba de levantarse en armas contra la injusticia y, por entonces, cada hombre de las poblaciones rurales se convirtió en un Jacinto Martín honrado o, con todo derecho, ladrón. Pero la vocación de Jacinto Martín arraigó en algunos revolucionarios, aunque en diferentes campos de acción y bajo circunstancias más dignas, e inclusive, ciudadinas<sup>16</sup>. (2009, p. 47)

El contexto que da fundamento a este fragmento lo dilucida Marco Landavazo, quien, en un intento por lograr la objetividad de la que se han escapado los estudios sobre la Revolución de la Independencia de México, clasifica en dos agrupaciones las violencias sufridas en ese período: la violencia subversiva y la represiva. La primera comprende:

---

<sup>16</sup> Fragmento que en *Castillos en la letra* omite: “e inclusive, ciudadinas” (1991, p. 135).



Al asedio, ataque y ocupación de una localidad le seguía la amenaza y las injurias, el saqueo y la destrucción, y finalmente el asesinato, sobre todo de los peninsulares ahí donde los había [...] Entre 1810 y 1815, al menos unas 70 localidades de las intendencias de Guadalajara, Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato, México y Valladolid –entre ciudades, villas, pueblos y haciendas– sufrieron el embate de grupos insurgentes que las atacaron, ocuparon, saquearon, arrasaron o incendiaron. (2008, p. 20)

Mientras que las violencias ejecutadas por los realistas optaron por vías que, según el autor: “Fueron tanto o más violentas que las agresiones insurgentes” (2008, p. 26), sin embargo, bajo una diferencia sustancial respecto a la forma, ya que los realistas optaron por una militarización de la justicia que: “Se sujetó a la lógica y a los imperativos de la guerra y la represión” (2008, p. 27) y que fue ejecutada contra los pueblos como por los rebeldes. De acuerdo con Landavazo: “El ejército realista atacó, ocupó, incendió o arrasó, entre 1811 y 1813, por lo menos 160 villas, pueblos, ranchos y haciendas [...]” (2008, p. 31).

La importancia del análisis de Landavazo radica en el estudio de la violencia generalizada durante este periodo sin un tenor patriótico que ensalce a los personajes como héroes o que los condenen por completo en tanto rebeldes como otros tantos estudios han hecho. El mismo interés se refleja en la escritura de Lazlo Moussong por medio del nombre Jacinto Martín, que, al adoptar la función de los adjetivos irónicos, señala a los personajes satirizados, de manera que a la lista se suma el revolucionario oportunista.

Bajo la misma estrategia que dio origen a Podocnemis Expansa, el personaje colectivo Jacinto Martín obtiene su nombre desde dos fuentes, una de ellas es el actor Jacinto Martín que dio vida a Joaquín, personaje del programa televisivo “Crónica de un pueblo” que, de acuerdo con José Carlos Cuerda, está pautado por claves ideológicas y proselitistas en el margen del tardofranquismo (2006). Por otro lado, el nombre es producto de tomar las iniciales del Robin Hood de California: Joaquín Murrieta, quien, si bien no es nombrado de forma explícita, concuerda con la cronología de “Crónica de San”, ya que su primera aparición ocurre a tres siglos del nacimiento de San, mismo siglo en el que nace Joaquín Murrieta. Su alusión se aprecia en estas líneas:

Al fin, un domingo llegaron al mercado las versiones, y el lunes la noticia cundió e interesó hasta a los españoles, pues nada menos que un criollo, rebelde contra el sistema y la globalización colonial y aprovechado de los indios, conocido como Jacinto Martín, se atrevió a robar a gente decente y cayó en una emboscada cuando

salía victorioso –según él–, cargado de bienes ajenos y hasta sagrados. (2009, p. 46)

El fragmento, aunque breve, es muy revelador. El hecho de que a los españoles interese la noticia se debe a que Joaquín Murrieta es: “el ladrón bueno que ayuda a los oprimidos y desamparados, es decir, a todos aquellos californianos que tras la anexión fueron perdiendo sus terrenos y posesiones en transacciones bastante desiguales” (Sánchez, 2007, p. 298). Por lo tanto, la figura de Murrieta es congruente con la crítica a la desventajada división territorial manifiesta en el Mapa 2.

Ahora bien, el fragmento tiene al menos dos funciones, una de ellas es dar origen del legado de ladrones, y por supuesto, a este respecto la leyenda de Murrieta contribuye cuantiosamente. Puesto que, bajo cierta línea interpretativa, en “Crónica de San” existe un nexo de intertextualidad con “Yo soy Joaquín”, poema épico en el que: “Lejos de ser únicamente el «Robin Hood» mexicano, se convierte en todos los héroes y villanos de la historia de México” (Sánchez, 2007, p. 302). De manera que, Lazlo Moussong, al hacer de Jacinto Martín un colectivo de villanos, retoma una estrategia ya empleada en la literatura chicana. Cabe agregar que la autoría del poema la recibe Rodolfo González en el año 1960, misma fecha en que Crónica de San es firmada.

La segunda función que se identifica en el nacimiento del primer Joaquín es la de señalar el partidismo del cronista que se verifica en la parcialidad al narrar los *hechos*, es decir, el rebelde es antisistema y la gente de bien es la beneficiaria de ese sistema. En el fragmento que refiere la historia de Jacinto Martín se observa lo que Fanon denominaría el hombre de cultura colonizado, sujeto que aparece al paralelo de los partidos políticos (1983, p. 127). A lo largo de la narración, el planteamiento de Fanon encontrará múltiples ecos, ya que, de acuerdo con el momento histórico al que pertenecen estos hombres de cultura, estos tomarán partido.

Sin embargo, otra lectura es posible. En otras latitudes, como ejemplo Amecameca y Calpulalpan, los rebeldes robaban a los europeos con un sentido “primitivo<sup>17</sup>” de justicia social repartiendo el botín “entre el pueblo más bajo”, según

---

<sup>17</sup> La terminología empleada por Eric Van Young es muy reveladora, ya que dota de actualidad la discusión en torno a la dicotomía barbarie/civilización, y permite plantearnos ¿bajo qué circunstancias el sentido de justicia es “primitivo”.

recupera Marco Landavazo un fragmento de la investigación de Eric Van Young (2008, p. 34). Mientras, en Valladolid, los robos afectaron las casas del obispo Manuel Abad y Queipo, entre otros eclesiásticos (2008, p. 21). De manera que el origen de Jacinto Martín pudiera encontrarse en un oportunista de la insurrección que salió victorioso “cargado de bienes ajenos y hasta sagrados”.

Debe señalarse que Manuel Abad y Queipo fue de los primeros en plantear la necesidad de repartir las tierras indígenas (RAH, 2018, párr. 3) y, en su carta al Rey, expresó:

La Nueva España –decía– es agricultora solamente, con tan poca industria que no basta para vestir y calzar un tercio de sus habitantes. Las tierras mal divididas desde el principio se acumularon en pocas manos. Ellas recayeron en los conquistadores y sus descendientes, en los empleados y comerciantes que las cultivaban con los brazos de los indígenas y los esclavos [...] y lejos de desmembrarse, las haciendas se han aumentado [...] el color, la ignorancia y la miseria –añadía– colocaban a los indios a una distancia infinita de un español. (RAH, 2018, párr. 3)

No obstante, llegada la revolución: “alarmado por el desarrollo de la lucha, dio marcha atrás y adoptó una actitud persecutoria contra los rebeldes” (RAH, 2018, párr. 5). El problema denunciado por Queipo antes de su retracción, es el que se visualiza en el mapa 2. En este periodo la libertad de prensa no era preocupación de los editores, quienes, según recupera Moisés Guzmán, eran los patrocinadores de la prensa (2007, p. 33), por lo que no sorprende la propaganda periodística cuando los escritos publicados salían: “de la pluma de clérigos, abogados, militares y otros defensores del régimen virreinal” (2007, p. 33), una herencia de la Crónica de Indias, como recupera Carrión:

Mucho se ha repetido que la Crónica de Indias es el gran precedente de la crónica contemporánea de América Latina, pero lo cierto es que esos híbridos de los libros de viajes a lugares maravillosos, las crónicas de las cruzadas y los textos del humanismo italiano, fueron escritos por sujetos imperiales que relataban la conquista y la colonia con la voluntad de justificar sus intereses y sus atropellos. (2012, pp. 20-21)

El interés por “justificar sus intereses y atropellos” explica la necesidad por introducir a Podocnemis Expansa en el imaginario colectivo. Mientras la razón de los males que aquejan a San se encuentra en las manías de todo un legado de rateros, el periódico contribuye a crear y difundir una narrativa en la que la anomalía se resuelve culpando a los enemigos políticos (los comunistas) de Jacinto Martín, por vía del chivo expiatorio.

Por tanto, es indispensable examinar el uso de la intertextualidad de la crónica en la parodia de “Crónica de San”, ya que es un elemento que, en la dimensión formal, contribuye a la esencia transpuesta del relato a través de una intertextualidad fingida. Esto es, en un afán paródico, además de traerse los titulares de los periódicos, se insertan fragmentos que simulan ser provenientes de las entrevistas del noticiero. Esta intertextualidad paródica denuncia que, en la prensa “libre”, la prensa nacional y en el noticiero, el discurso es unívoco.

Los personajes que fungen como chivo expiatorio arrastran una narrativa negativa, mientras los personajes de autoridad moral tienen posibilidad de definir quién es el enemigo público y qué es, tal y como lo muestra esta cita: “El terrible reptil Podocnemis Expansa es la causa de pobreza del pueblo” (2009, p. 48), a lo que continúa el cronista, apelando al saber común declara: “Como se sabe, el Podocnemis Expansa, rumiador canino, es un gato de horrible aspecto que asciende la línea directa de los mamíferos aéreos” (2009, p. 48).

De manera que la pobreza del pueblo ya no se atribuye al saqueo y robo de las tierras, ahora, en el contexto de la revolución, sino a una criatura fantástica que en su naturaleza contradictoria e irónica señala al colonizado como ignorante. A su vez, el carácter fantástico de la criatura tiene su razón de ser en los procedimientos que dan vida al chivo expiatorio, ya que este, según Vela, es una figura que:

Requiere de grandes dosis de ficción que hacen uso –alterándolas– de ciertas características del grupo víctima. De forma recurrente, en uno y en otro caso de genocidio, los victimarios se dan a la tarea de incrementar la reputación de maldad, la fuerza y los recursos del grupo que se convirtió en sus víctimas. (2009, p. 97)

De suerte que, en “Crónica de San”, no existe una criatura fantástica como lo son las hadas, unicornios y dragones, sino que, en el personaje Podocnemis Expansa se hiperboliza alegóricamente, con un fin paródico y satírico, el carácter ficticio del chivo expiatorio y su uso en el conjunto de los medios de comunicación y la prensa.

Bajo la tipología de las dicciones de Chillón, el recurso del chivo expiatorio que es parodiado en la creación de Podocnemis Expansa es crítica del empleo de la dicción ficticia falaz en los medios periodísticos, en la que: “no se da pacto alguno de suspensión de la incredulidad, sino una consciente explotación de la credulidad ajena, cuando no un compartido embauco” (2017, p. 69). A diferencia de la dicción ficticia mitopoética, la dicción falaz tiene como intención el engaño, y esta, de insertarse en la crónica periodística la convierte en un ejercicio de propaganda al:

“falsear la realidad, narrar hechos que no ocurrieron o inventar cifras y datos que no ocurrieron” (2004, p.12).

La imitación del recurso del chivo expiatorio está estrechamente relacionada a la manera en que Moussong concibe el humor: “El humor que tiene un valor permanente es el humor crítico, que viene a ser el humor satírico: el humor que critica las debilidades humanas, que crítica las falsedades, la mentira, los abusos, la hipocresía” (Anexo 2, 2011, párr. 7).

Es por ello que, en el mismo tenor, es esencial remarcar que a manera de *mashup*<sup>18</sup>, el cronista teje a su narración el pedazo de una entrevista del noticiero donde el periodista Jacinto Martín conversa con el Dr. Jacinto Martín, alimentando así una falsa reunión de distintas perspectivas, pues todas son reflejo del mismo pensamiento. Carrión, hablando del documental *Shoah*, nota el papel del cronista como tejedor de la narrativa a partir de una selección y omisión de datos:

La complicidad, la empatía o el rechazo con los hombres y mujeres entrevistados para la realización de una obra documental, junto con el resto de información, son sometidos a un largo proceso de selección y de diseño. Tanto el orden en que los datos se presentan como las elipsis son fundamentales. La obra documental es un artefacto en que cada mecanismo está dispuesto para ser, al mismo tiempo, narrativamente efectivo y éticamente justo. (2012, p. 19)

Así, resulta de particular importancia la discriminación de datos que realiza el cronista de San, ya que, si, por un lado, como el documental *Shoah*, atiende a un interés “éticamente justo”, en “Crónica de San”, la selección de información y de los medios que trae a su narración es parcial a intereses proselitistas.

En consecuencia, la parodia que en un inicio parecía dirigida a la crónica, es también válida para el noticiero, del cual se critica la verdad unívoca e incontrovertible de Jacinto Martín, y donde el científico X pasa a convertirse en chivo expiatorio.

Dicho lo cual, obsérvense las siguientes imágenes:

---

<sup>18</sup>“El denominado «periodismo *mashup*» estaría inspirado en esta construcción de engranajes que articulan en un solo producto (en este caso, con finalidad estrictamente informativa) diferentes servicios de la red, otorgándoles de este modo un nuevo sentido y una nueva utilidad” (Tejedor, 2007, p. 20).

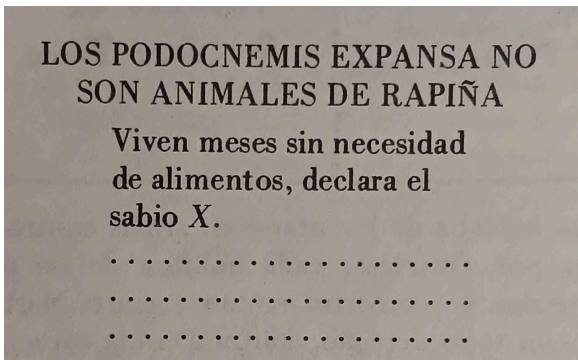


Fig. 9 Titular en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.

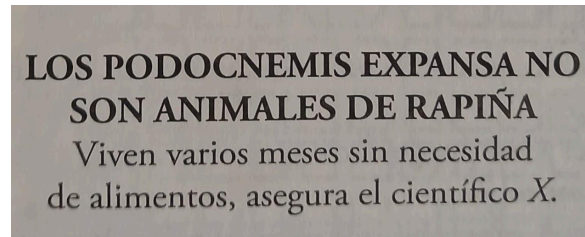


Fig. 10 Titular en “Crónica de San” *Extrañas sustancias*.

Entre las diferencias más notables entre el titular que ilustra la figura 9 y la 10, se encuentra el formato. Mientras en la figura 9 la línea punteada señala la continuidad del texto, en la reedición, este elemento visual se ha eliminado. La relevancia de esta modificación, desde un enfoque formal, se debe a que las líneas punteadas permiten intuir al lector que el titular es un recorte y no una transcripción, de manera que las líneas contribuyen a la creación de una imagen que no es dada, sino que debe ser intuida por el lector, y que contribuye a la recepción global de la obra como un *collage*.

En cuanto al fondo, la edición de *Castillos en la letra*, indica que el titular corresponde a un diario de izquierda, mientras que, la edición de *Extrañas sustancias*, indica que el titular pertenece a un diario comunista, este juicio es de suma relevancia, en tanto, como se comprobará en las siguientes páginas, la palabra “comunista” corresponde a una valoración que tiene la finalidad de deslegitimar el discurso (en este caso al periódico) que califica.

Ahora bien, a diferencia del titular que pertenece a la “prensa libre”, de la figura 7, el diario que se muestra en las figuras 9 y 10, dio voz al científico X, quien al indagar en la naturaleza de Podocnemis Expansa, descubrió que no es un ave de rapiña como la prensa libre declaró en un titular que comunicaba lo siguiente: “LOS COMUNISTAS INTRODUCEN ANIMALES DE RAPIÑA PARA QUE ROBEN AL PUEBLO” (2009, p. 47).

Con todo, ¿por qué es un punto de discusión el que Podocnemis Expansa sea o no un ave de rapiña? Para comenzar:

Las aves rapaces son sumamente diversas entre sí, ya que se hallan adaptadas cada una a su ecosistema específico, en el cual juegan [...] el rol de depredador

máximo de la cadena. [...] No suelen ser presa de nadie [...] y su número de ejemplares es más bajo que el de aquellas especies que sirven de sustento. (Raffino, 2021, párr. 1)

Podrá notarse entonces la alegoría. Anteriormente, se mencionó que *Podocnemis Expansa* esconde la esencia de los verdaderos males que aquejan a San. Por consiguiente, adaptado a su ecosistema (el contexto imperialista, luego colonial), es depredadora y su número es menor a su presa (el colonizado). Por tanto, cuando el científico X anuncia que no es *Podocnemis Expansa* el ave rapaz, surge una pregunta lógica: ¿quién es entonces el depredador<sup>19</sup>?

Por esta razón el descubrimiento pone en peligro la narrativa que la prensa libre hace oficial, hecho que compromete la seguridad del científico X.

Primero, el periódico de la prensa libre crea todo un imaginario alrededor de él<sup>20</sup>: “EL FARSANTE X ES COMUNISTA, DICE EL DR. JACINTO MARTÍN, FUNCIONARIO DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL” (2009, p. 48), donde podrá observarse que, una vez que se ha creado la explicación de la anomalía (los saqueos), quien ponga en duda la veracidad de esta, se convierte en un personaje antitético a Jacinto Martín: “NUESTRO GRAN SABIO NACIONAL, EL DR. JACINTO MARTÍN, PONE EN SU LUGAR AL COMUNISTA X” (2009, p. 48).

Debido a que el personaje X no respalda la narrativa oficial es arrastrado al discurso que rodea al chivo expiatorio sumándose a la causa de todos los males, por ello, la *ficción* de la narrativa oficial se actualiza vinculando al científico al enemigo político de Jacinto Martín, por lo que el Científico X es denominado por la prensa libre “Comunista X” con el fin de deslegitimar la información que publicó en el periódico “comunista”. Sin embargo, su afiliación política es lo que Ingarden llamaría un punto de indeterminación, ya que el hecho de que el científico X publicó en un periódico comunista es una valoración realizada por el cronista, mientras que su nombramiento en el titular es valoración de Jacinto Martín.

El último titular traído a la narración es este: “COMPROBADO QUE EL PODOCNEMIS EXPANSA ES LA MÁS PELIGROSA AVE DE RAPIÑA Y, ADEMÁS, COMUNISTA” (2009, p. 48). La palabra “comprobado”, acompañada del neologismo

<sup>19</sup> O, dicho de otra manera: ¿Quién es el actor detrás de los saqueos? ya que, de acuerdo con el DRAE, “depredación” es sinónimo de “saqueo” (2024).

<sup>20</sup> A la construcción del imaginario contribuye el uso de altas, ya que editores y periodistas, conscientes de que un porcentaje significativo de los receptores solo leerá los titulares, la portada, la contraportada y uno que otro pie de foto, manipula los títulos de manera que sean vistosos, persuasivos, contundentes y claros.

de origen latín y griego, dota a la oración de una apariencia de objetividad que es además reforzada por la falacia de autoridad del título anterior, ya que la declaración del “gran sabio nacional” es suficiente para dotar de credibilidad a su discurso.

Posterior a esta declaración, se inserta a la crónica una entrevista traída del noticiero. En ambas versiones, la entrevista posee los recursos literarios que marcan el diálogo, como lo es la raya:

Doctor, usted qué opina de las declaraciones del científico X acerca de los Podocnemis Expansa, por las que pretende exonerar a los comunistas de su responsabilidad por la pobreza del pueblo [...]. Mi querido Jacinto, la falta de autoridad moral y científica del señor X se pone en evidencia desde el momento en que habla de las profundas convicciones de nuestro pueblo y se atreve a negar nuestras más sólidas creencias... (2009, p. 48)

La inserción de la entrevista es irónica ya que, en la pretensión de un diálogo, demuestra en el soliloquio de Jacintos la univocidad del discurso demostrando que los centrismos no son plurales. Por consiguiente, es irónica la nula “autoridad científica” como la moral del científico X. Su discurso es invalidado sin poner en duda su investigación, sino a través de la asignación de su afiliación política. Los efectos de la estigmatización son inmediatos, pues, después del último titular, el cronista aclara: “Y el pueblo quedaba convencido, X es comunista” (2009, p. 48).

Finalmente, el científico fallece, y su muerte no es solo es oportuna para el cúmulo de Jacintos, sino indispensable. Es pertinente resaltar que es la única muerte anunciada en toda la crónica y, además, tiene el merecimiento de un comentario expresivo que comprueba la hipótesis de Vela; es necesario un tono emocional para la significación de los eventos: “¡Qué bien! ¡Un comunista menos!...” (2009, p. 48), por lo que es fácil intuir el motivo de su muerte.

Además, la muerte del científico permite reforzar el mismo tono afectivo que fue usado en su contra hacia los comunistas. De acuerdo con Vela “Necesidad y ficción se combinan para estigmatizar” (Vela, 2009, p. 98). Así, el chivo expiatorio que crean los medios sirve a dos propósitos; uno, dar una explicación ficticia de los males que aquejan al pueblo; y dos, vincular esos males al enemigo político de quien financia los medios de comunicación. Ejemplos de la creación de narrativas con fines políticos son recogidos por Peter Urvin, quien señala el papel de la ideología y el discurso en el ejercicio de la violencia:

Como conjunto de creencias enraizadas a lo largo del tiempo, las que en momentos específicos son activadas por propaganda. Afirma [Urvin] que la creencia en el



exterminio de los tutsis “se basaba en creencias y mitos muy antiguos, expresados en forma de historias, aforismos y proverbios; en décadas de ideología política transmitidas a través de discursos...”. (Como se citó en Vela, 2009, p. 96)

Así, la creación de Podocnemis Expansa tiene la finalidad de quitar los ojos sobre la desigual distribución de las tierras, ante la cual la gente comenzaba a pronunciarse en contra: “ya solo se hablaba de levantarse en armas contra la injusticia y, por entonces, cada hombre de las poblaciones rurales se estaba convirtiendo en un Jacinto Martín honrado o, con todo derecho, ladrón” (2009, p. 47).

### 3.3 Industrialización de San: Mapa 3

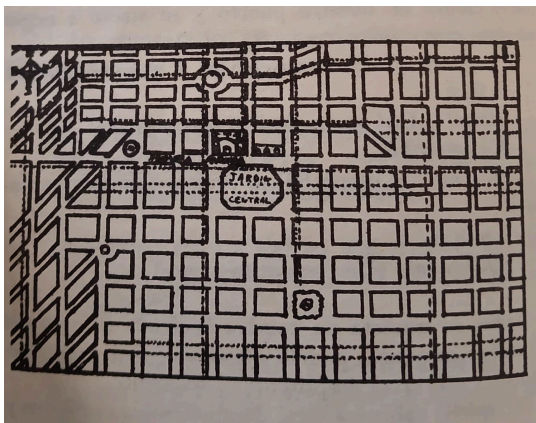


Fig. 11 Mapa 3 en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*

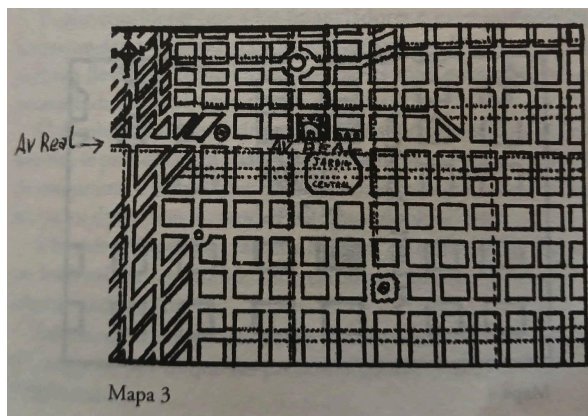


Fig. 12 Mapa 3 en “Crónica de San en *Extrañas sustancias*

Las figuras 11 y 12, a diferencia de las 5 y 6, ya no incluyen la descendencia de Don Juan de las Torres. En su lugar aparecen nuevos actores al plano: la modernización, industrialización y globalización. Aunque no se advierten de forma explícita, el mapa señala, por medio de una hipérbola en la narrativa visual, que tanto ha crecido San que surge la necesidad de incluir una flecha que señale la Av. Real, ya que el nombre de la avenida no es legible si se escribe dentro del espacio que enmarca el territorio.

La hipérbola es acentuada por la siguiente aseveración: “Nadie, ni siquiera un hombre dedicado al logro del bienestar nacional podría negar que San sigue creciendo, y que crece desproporcionadamente” (2009, p. 49). Entre líneas se lee que el crecimiento no es proporcional al bienestar social, tesis que se confirmará en todos los mapas de este momento en adelante. Y, por otro lado, el hecho de que las

letras de la Av. Real sean aplastadas por las calles, indica un giro de tuerca en las dinámicas del poder ya que los efectos de la industrialización y la globalización comienzan a notarse, véase la siguiente cita donde el cronista hace una comparación entre los orígenes de San y el monstruo engullidor en el que se ha ido convirtiendo, el contraste lo hace mayor por medio de los diminutivos, que, además de sugerir la idea de lo pequeño, mueven a la ternura:

Ni aquella cabecera rural de misteriosos caminitos y rincones ni aquella más organizada pese a la incrustación de las propiedades de los Torres, tienen casi nada que ver con este gigante de hoy [...] Ahí se adivina, sobre la Primera Avenida, la chispa espiritual que impulsó sus primeros latidos: La iglesia y la Casa de Gobierno. Pero ya es un corazón donde los autos, camiones, autobuses y gente se atorán y se ahogan. (2009, pp. 49-50)

Los agentes sobre los que el poder se dividía, es decir, la iglesia, el ayuntamiento y el terrateniente (o su descendencia), ya no son los protagonistas del mapa. ¿Qué ha cambiado? San ha entrado al siglo XVIII. Las dinámicas de desterritorialización se han actualizado y el poder que estaba centralizado ahora se comparte con el empresario capitalista. Aldo Ferrer señala que existe un debate en torno al orden global:

Se trata de determinar, nada menos, si dentro del orden global contemporáneo, los países rezagados cuentan o no con suficiente libertad de maniobra para la determinación del propio destino. Es decir, para diseñar y ejecutar proyectos nacionales viables de desarrollo que los convierta en participantes activos no subordinados de la globalización. (1977, p. 2)

De acuerdo con el autor, la visión fundamentalista augura que tal disyuntiva está resuelta puesto que las decisiones no son tomadas ni por la sociedad ni el estado, sino por agentes transnacionales y lo único que puede hacerse ante tal escenario es: “Adoptar políticas amistosas para los mercados” (1997, p. 8). Ante esta perspectiva, la sátira de Moussong vuelve a pronunciar su carácter subversivo. Ya que, si, por un lado, el fundamentalismo: “Constituye hoy la sabiduría convencional en cuestiones económicas y financieras” (1997, p. 8), por el otro, la sátira con sus mecanismos humorísticos desafía a la “sabiduría convencional”. Gracias a su papel desacralizador, no hay nada que pueda denominarse saber absoluto y, al contrario, incita a plantear caminos alternos al *status quo*, pues admitir una sola ruta, la “gentil con el mercado”, implica llevar a cabo una serie de violencias, ya que las políticas cariñosas con el mercado son:

Funcionales a los intereses dominantes. Ellas incluyen la apertura de la economía, la desregulación de los mercados reales y financieros, el achicamiento del estado a las expresiones mínimas consistentes con la preservación de la seguridad y el orden jurídico, el equilibrio fiscal y la estabilidad de los precios. (Ferrer, 1997, p. 8)

Como San es fiel a la realidad de carácter esencial (aunque no fáctica) ha preferido las políticas afines a los intereses dominantes. El resultado fue un nuevo proceso de reterritorialización, y por tanto, de desterritorialización: “A los primeros proyectos siguen nuevas aplicaciones y vías que implican demoliciones, es decir, desplazamiento de habitaciones, oficinas, comercios y pequeñas industrias; eliminando de construcciones coloniales; extirpación de árboles y zonas verdes, etc.” (2009, p. 50), los nuevos proyectos no tienen interés alguno en la demolición, desplazamiento, eliminación y extirpación, de lo que una vez fue el primer proyecto, pero sí, en una nueva disyuntiva que definirá el destino de San; la solicitud o la evasión de préstamos extranjeros.

### 3.4 Etapa neoliberal de San: Mapa 4

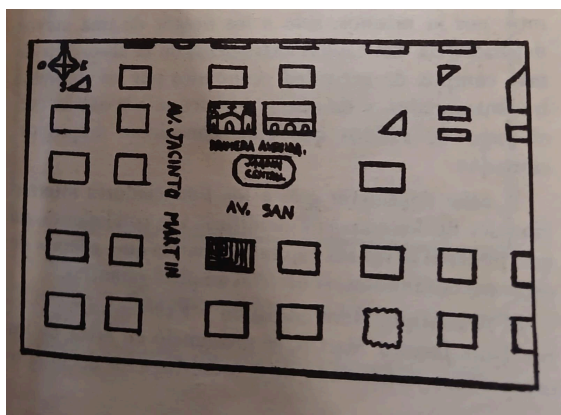


Fig. 13 Mapa 4 en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.

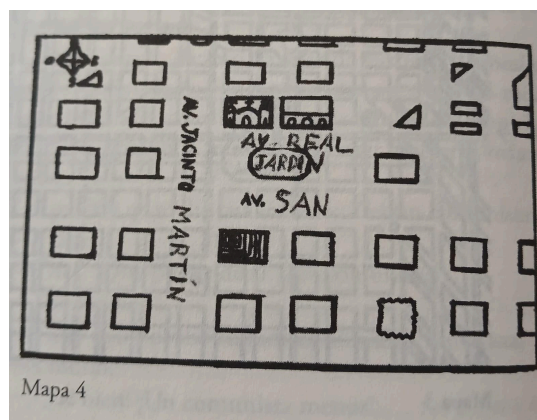


Fig. 14 Mapa 4 en “Crónica de San” en *Extrañas sustancias*.

Entre el mapa 3 (figuras 11 y 12) y el mapa 4 (figuras 13 y 14), se observan numerosas diferencias, primero, en el mapa de la figura 12, la amplitud del conglomerado dificulta la lectura de “Av. Real”, ahora, en la figura 14, se han despejado las calles de manera tal que ya no se requieren elementos externos al plano para señalar a la Av. Real, quien ahora es acompañada por dos avenidas nuevas: Av. San y Av. Jacinto Martín.

En primer lugar, si, como establece Hyerle: “mapear es una rica síntesis de los procesos de pensamiento, de las estrategias mentales, de las técnicas y del conocimiento que permite a los humanos lanzarse a la investigación de lo desconocido, establecer patrones espaciales de la información” (como se citó en Carla Lois, 2015, p. 4), ¿cómo deben interpretarse las modificaciones entre los mapas 3 y 4, o, dicho de otro modo, la ampliación de las carreteras y la aparición de las nuevas avenidas?

En el contexto neoliberal, Jacinto Martín ha tomado la forma del empresario. El entramado de las relaciones de poder en el momento histórico de la globalización se ha modificado, y Jacinto Martín, de conglomerado de rateros, pasó a ser también un conjunto urbano que replica las prácticas coloniales. Es decir, ampliar carreteras y construir avenidas es un proceso positivo de expansión y crecimiento. Sin embargo, retomando los planteamientos de Haesbaert, simultáneo al proceso de reterritorialización lo hay de desterritorialización. El sentido negativo de este doble proceso se muestra de forma metafórica en la ironía de los espacios vacíos de los mapas de las figuras 15 y 16.

A esta ironía se le suma la siguiente frase que muestra en el tono irónico quiénes son los beneficiarios del discurso que muestra exclusivamente el sentido positivo, es decir, el de construcción: “Que el conjunto urbano «Jacinto Martín» construido entre las avenidas San y Jacinto Martín resuelve el problema, eso sólo se atreven a afirmarlo los contratistas y sus contratadores”. (2009, p. 50)

El enunciado es satírico y señala al discurso fundamentalista anteriormente citado como también a las políticas neoliberales, que también pretenden la disminución de los poderes del estado para dejarlos al mercado. Ante el nuevo orden de los poderes, el presidente requiere tomar medidas de contingencia: “En forma provisional propuso [el presidente] una concepción de equilibrio político” (2009, p. 50). Los efectos de esta medida son los cambios señalados entre los mapas 3 y 4, es decir, la inclusión de la Av. San y la Av. Real.

Llegado a este punto de la narración, el chivo expiatorio de naturaleza mística ha desaparecido, ya no se nombran nahuales, mal de ojo ni aves de rapiña, pero sí una polarización política (donde el ataque a los comunistas por parte de la iglesia sigue vigente) cuyos actores principales son los del “bloque izquierdizante” y el clero.

Cabe destacar que ambos grupos son constituidos por Jacintos de diversas profesiones, y sin importar el bloque, el cronista muestra una inclinación hacia Jacinto. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento: “El Arzobispo, reverendísimo y excelentísimo doctor Don Jacinto Martín, se pronunció en favor de los préstamos a la vez que calificó de comunistas a los del bloque *izquierdizante* «cuyo mismo nombre ya los define, con la claridad del agua cristalina» (*sic*)” (2009, p. 51). De acuerdo con los planteamientos de Óscar de la Borbolla:

Se está dando un momento en el que la polarización está impidiendo que pensemos. Estamos tan convencidos de nuestras certezas que nos enfrentamos sin ponernos a pensar un poquito. [...] Está pasando entre hombres y mujeres, entre todos los contrarios de la sociedad. (2020, párr. 3)

La polarización, con el mismo riesgo que sufren las generalizaciones, constituye una perspectiva sesgada de la complejidad de las relaciones políticas. En la calificación de “comunistas”, el reverendísimo Arzobispo rehuye de problematizar en qué consiste ser comunista y cuál es la relación con el bloque izquierdizante, sin embargo, se sobreentiende el sentido peyorativo de la denominación. Nótese además que, en comparación a los elementos periodísticos imitados a inicio de la narración, ya no se traen titulares, recortes, o entrevista, pero sí un aparato crítico que se muestra en el uso del “(*sic*)”, y que tiene distintas funciones, por un lado, el latinismo pretende, como el nombre Podocnemis Expansa, el aire culto del cronista, y por otro, indica con sentido irónico que hay un error en el escrito que no pertenece al recopilador, de manera que funciona como guiño humorístico que modifica e indica el tono irónico del enunciado y señala que para el cronista hay una diferencia sustancial entre los comunistas y los del bloque izquierdizante. Estos últimos son referidos por el cronista de esta manera:

Los “izquierdizantes” son hombres de opinión muy respetable para las grandes decisiones que afectan al país; por ejemplo el senador Jacinto Martín, quien tras su gestión al frente del Banco Nacional de Rogativa y Bonanza (BANROBO), tuvo la iniciativa de fundar una cadena propia de bancos”. (2009, p. 51)

Vale la pena resaltar que en las últimas dos citas los sujetos satirizados, el arzobispo y senador, ambos enaltecidos, no comparten ideología política y su disputa se ve reflejada en el Congreso:

A lo que el ingeniero Jacinto Martín, exministro de Recursos Industriales respondió: “Soy católico y anticomunista, pero además nacionalista”. Tal categórica respuesta

servió para equilibrar los debates del congreso, por lo que las presiones continuaron sin ceder a ningún lado. (2009, p. 51)

Además, los valores del exministro señalan que, desde los orígenes de San, el sistema de valores sigue siendo prácticamente el mismo, con la salvedad de que ahora se encuentran expuestos en un contexto en proceso de industrialización. Este hecho tiene su explicación en los hombres de cultura colonizados que refiere Fanon y en la colonización del imaginario de los dominados por medio de los medios de comunicación, como también a través de prácticas genocidas:

En América Latina, la represión cultural y la colonización del imaginario, fueron acompañadas de un masivo y gigantesco exterminio de los indígenas, principalmente por su uso como mano de obra desechable, además de la violencia de la conquista y de las enfermedades. La escala de ese exterminio (si se considera que entre el área azteca-maya-caribe y el área tawantinsuyana fueron exterminados alrededor de 35 millones de habitantes, en un periodo menor de 50 años) fue tan vasta que implicó no solamente una gran catástrofe demográfica, sino la destrucción de la sociedad y de la cultura. (Quijano, 1992, p. 13)

Por lo que, en contraste, resulta irónico el siguiente fragmento, el cual ilustra por medio de omisiones deliberadas:

La economía del país está boyante y en pleno desarrollo, lo que implica dependencia de transnacionales. La construcción de puentes, subterráneos, pasos a desnivel, vías rápidas, estacionamientos y vaya usted a saber qué más, no es posible ni con el auxilio de la iniciativa privada. (2009, p. 51)

Dada la magnitud de la represión, es revelador que el cronista articule su narración sin dar lugar a la mención de ninguna crisis humanitaria, además, hace patente en su discurso un sesgo de la visión fundamentalista que ve los símbolos del progreso en las empresas transnacionales y en la modernización del espacio. La ironía del desarrollo se ve de manera metafórica en la expansión del espacio no habitado del mapa, pero también en la revisión de los datos factuales, ya que en el año en que es fechada la crónica de San, una comunidad chicana fue forzada a desplazarse como consecuencia del “progreso”:

La construcción de la Interestatal 5 y un puente partió el barrio en dos. Parte de sus terrenos fueron expropiados y más de 5.000 casas y negocios destruidos, sustituidos por las enormes columnas de hormigón sobre las que hoy lucen los coloridos murales. (Ventas, 2022, párr. 4)

Tales efectos comprueban que, como declara Latouche: “El capitalismo ha sido “desterritorializador” desde su nacimiento” (como se citó en Haesbaert, 2013, p. 14),

ya que San ha sido víctima de la desterritorialización desde sus orígenes bajo prácticas que se diferencian según su correspondencia con las relaciones de poder del momento, teniendo como común denominador la influencia de los medios de comunicación como herramientas de estigmatización y como reproductores del pensamiento colonial e imperialista. De acuerdo con Aldo Ferrer la globalización se trata de un fenómeno mediático<sup>21</sup> que reproduce el discurso de los intereses hegemónicos:

Las opiniones dominantes provienen de economistas notorios de los principales centros académicos de los países desarrollados, financistas y empresarios, funcionarios y voceros de los organismos financieros multilaterales, las tesorerías y bancos centrales de las economías centrales. (1997, p. 10)

En la misma línea, tres décadas antes, Gramsci en *La formación de los intelectuales* plantea que el intelectual es un producto social con capacidad dirigente y técnica creado por el empresario capitalista (1967, p. 21), por lo que no es de extrañar que los beneficiarios de la visión fundamentalista (capitalistas) tengan como producto social a intelectuales y periodistas que promuevan la ficción globalizadora para crear y sostener la narrativa de la sabiduría convencional.

Durante el periodo llamado “milagro mexicano” (1950-1970) estos intelectuales (ingenieros, abogados, economistas) tuvieron los siguientes nombres: Eduardo Villaseñor, Gonzalo Robles, Eduardo Suárez, Ramón Beteta, Daniel Cosío Villegas y Víctor Urquidi, quienes: “consideraban que la participación gubernamental en el fomento industrial era un factor esencial para lograr el desarrollo económico del país” (2020, p. 1249). Según expone Aurora Gómez:

Eran parte de una generación de intelectuales que maduró durante la “era de la racionalización” de la posguerra, en la que los economistas e industrialistas se enfocaron en desarrollar planes de largo alcance para alcanzar el crecimiento industrial nacional, inspirados por las ideas alemanas sobre la racionalización industrial. (2020, p. 1250)

En cuanto a Eduardo Villaseñor, director del Banco de México, tuvo una influencia de gran importancia en el proceso de industrialización de México, ya que, en el año 1950, gracias a la fundación del Instituto Mexicano de Investigaciones Tecnológicas (IMIT), impulsó la producción e investigación industrial por medio de la imitación y aprendizaje del modelo estadounidense. Aurora Gómez-Galvarriato dedica páginas enteras a la recopilación de sus beneficios:

---

<sup>21</sup> Planteamiento que no niega a la globalización como fenómeno real.

La intervención del IMIT fue crucial en el desarrollo de varias industrias que llegaron a constituirse en algunas de las más exitosas del país. Destaca, entre ellas, la industria cervecera, para la que, desde 1955, realizó proyectos en el área de cebadas y maltas, para producir bebidas de calidad más alta y homogénea [...] (2020, p. 1291)

De acuerdo con Serrano, Secretario de Economía: “Nuestro objetivo y deseo es aumentar los muy bajos niveles de vida de las clases bajas de México” (2020, p. 1259). El proyecto tiene una apariencia noble; sin embargo, hay graves omisiones en su planeación, pues la investigación realizada se enfocó directamente en la industria y se olvidó de las personas a las que supuestamente estaba dedicada, ya que las clases bajas son las que se vieron más afectadas, tal y como lo muestra el mapa 5.

### 3.5 Desaparición de San: Mapa 5

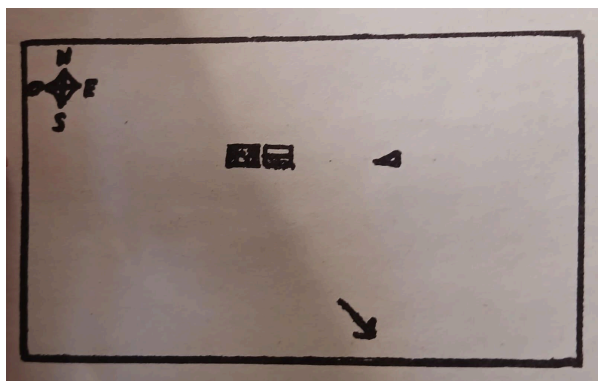


Fig. 15 Mapa 5 en “Crónica de San” en *Castillos en la letra*.

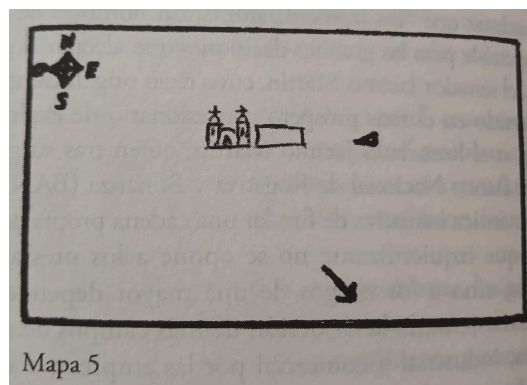


Fig. 16 Mapa 5 en “Crónica de San” en *Extrañas sustancias*.

Este es el último momento en la cronología de San. Aquí la historia alcanza su punto más absurdo, ya que, irónicamente, la expansión del pueblo desencadenó su progresiva reducción a nada. En ambos mapas solo quedan la iglesia y el palacio que inauguraron el nacimiento de San y la mitad de lo que pudo ser una “insolente manzana”. Construcciones que, tras el inicio del proyecto, serán derrumbadas. Estos efectos encuentran su causa en la falsa lucidez del presidente quien, tras concedérsele “facultades extraordinarias”: “decidió evitar préstamos extranjeros para la solución del problema de San” (2009, p. 52). Los resultados, de acuerdo con el cronista, son estos:



El centro de San se ubicó a 150 kilómetros afuera de la ciudad, y como ahora ya no se ven vehículos ni peatones por tan amplia zona convertida en calle única, se cuenta que será aprovechada para establecer criaderos de cladóbates, civetas, clamidóforos y podocnemis expansa para su industrialización. (2009, p. 52)

¿Cómo interpretar este momento? De acuerdo con Fanon: “la aparición del colono ha significado sincréticamente la muerte de la sociedad autóctona, letargo cultural, petrificación de los individuos” (1983, p. 56). Así, el espacio vacío, bajo la línea interpretativa de esta investigación, es alusión a la desaparición de las culturas originarias y de la población del estrato social más bajo. En otras palabras, el vacío es equivalente a todos los Nadies desplazados, eliminados, invisibilizados o reprimidos que Galeano refiere: “Los hijos de nadie, los dueños de nada [...] que no son aunque sean [...] que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local” (2000, p. 52) o al bloque social de los oprimidos y excluidos que Dussel denomina “hegemón analógico” (García, 2020, p. 4). Ánibal Quijano ve los resultados de la represión cultural y del genocidio masivo en las siguientes consecuencias:

Llevaron a que las previas altas culturas de América fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas, condenadas a la oralidad. Esto es, despojadas de patrones propios de expresión formalizada y objetivada, intelectual y plástica o visual. En adelante, los sobrevivientes no tendrían otros modos de expresión intelectual o plástica formalizada y objetivada, sino a través de los patrones culturales de los dominantes, aun si subvirtiéndolos en ciertos casos, para transmitir otras necesidades de expresión. (1992, p. 13)

Dicho lo cual, bajo una posible lectura, los cladóbates, civetas y clamidóforos que suelen acompañar a Podocnemis Expansa desde su primera aparición en San son alegoría de la población que absorbe los valores colonialistas, los nuevos terratenientes son arrendatarios y jefes industriales. Por otro lado, la flecha y su dirección son metáforas del movimiento de desterritorialización, es decir, el corazón de San es desplazado 150 km fuera de sí. Contrariamente, quienes han ganado territorio son los criaderos que sirven a fines industriales, y son estos los beneficiarios de la “reterritorialización”. Según Expone Haesbaert:

Se produce una reterritorialización cuando la movilidad está bajo control, lo que ocurre en las grandes empresas, pero también en los movimientos cotidianos de grupos subalternos (que pasan muchas horas desplazándose). Esa reterritorialización es muy evidente cuando se trata de los grupos más privilegiados, que pueden tener plenos poderes sobre sus circuitos de circulación. Aquí resulta

interesante el ejemplo de los grandes ejecutivos de empresas transnacionales con su movilidad cotidiana. (2013, p. 32)

Por lo que se asume que la disyuntiva expuesta por Ferrer se resuelve; el neoliberalismo ha llegado a sus causas finales y el destino de San se ha definido, el progreso ha triunfado.

### 3. 6 Desprendimiento epistémico e irreverencia escritural

Finalmente, la crónica de San ha sido solo la mitad de la historia. La pluma del cronista se ha caracterizado por una escritura de enfoque limitado, sesgado y partidista que hiperboliza las deficiencias de la escritura histórica, del periódico y de los medios de comunicación, sobre las que se sabe, Moussong era especialmente crítico. En una entrevista<sup>22</sup> expresó su opinión sobre los medios en estas palabras:

El panorama es lamentable, han ido quebrando varios medios, algunos medios que merecían quebrar no valía la pena que estuvieran ocupando espacio y haciendo gasto en el panorama del periodismo como novedades [...] hay medios que deberían de desaparecer porque no tienen nada que hacer como periodismo porque son nada más empresas. [...] T.V No hay ni que decir, son empresarios, son intereses inclusive transnacionales, es la promoción de la desculturización en México, la sustitución de nuestros valores por valores Estadounidenses. (Anexo 1, 2003, párr. 7)

Esta opinión explica por qué “Crónica de San” es parodia del noticiero por medio de la entrevista novelesca y no, por ejemplo, de la radio, de la que tiene una mejor opinión, según se expresa Moussong en la misma entrevista: “[En la radio] Es donde mejor se ha manifestado la comunicación periodística [...] la radio se ha abierto ampliamente la gama de participaciones de criterios, mayor fuerza de expresión crítica que no encontraremos nunca en los medios de televisión” (párr. 7).

Dicho lo cual, es lícito afirmar que el cronista de San encarna las faltas del periodista. Este planteamiento concuerda con la fecha sin firma que da conclusión a la crónica de San. La deixis de “Crónica de San” es un elemento formal incompleto que abre aún más el abanico de posibles lecturas, puesto que, según apunta Juan Carlos Gil González: “Una crónica anónima sería una contradicción difícil de explicar puesto que el cronista forma parte del texto” (2004, p. 11). Por consiguiente, no es

---

<sup>22</sup>La entrevista fue realizada por Carolina Gpe. Mendoza (2003) y, debido a que no se publicó, será añadida como “Anexo 1” al término de la tesis, de la misma manera que la entrevista de Raúl Bravo (2011), puesto que ya no existe la página web donde fue publicada, esta última será referida como “Anexo 2”.

inverosímil que la ausencia de la firma haga del cronista el símbolo de toda la prensa, así como Jacinto Martín lo es del cúmulo de ladrones en San. Esta interpretación justifica el cambio de estilos que ha sufrido la narración conforme la cronología de San avanza, así como el tejido de los diversos medios de comunicación, ya que el periodismo mismo ha sufrido múltiples transformaciones, por este motivo Adriana Amado refiere al periodismo como mutante: “porque siempre es el periodismo y sus circunstancias” (2021, p. 31).

Desde este enfoque, la elipsis se suma a la crítica que apunta a la ética y sesgos ideológicos del cronista y al grueso de los estudios históricos que solo cuentan la mitad de la historia de acuerdo con Mignolo (Maldonado, 2007, p. 192).

Ante esta situación, Mignolo propone la “desobediencia epistémica” que se observa en su planteamiento de liberación y de decolonización como proyectos conceptuales y, por tanto, epistémicos, de desprendimiento de la “matriz colonial del poder” (Mignolo, 2010, p. 23). Debe mencionarse que no se trata de un desprendimiento absoluto, dado que, consciente de la influencia del esquema modernidad/colonialidad, argumenta lo siguiente:

Dado el alcance global de la modernidad europea, este desprendimiento no puede ser entendido como la llegada de un nuevo sistema conceptual, literalmente, exento de referencias. En mi planteamiento, *el desprendimiento* presupone un pensamiento fronterizo o una epistemología fronteriza en el sentido preciso de que la fundación occidental de la modernidad y del pensamiento es por un lado inevitable y por el otro limitada y peligrosa. (2010, p. 24)

Bajo la misma línea, “Crónica de San” responde al pensamiento fronterizo con el mismo interés, aunque, si bien, no lo hace por medio de conceptos, ya que, como se refirió con anterioridad: “no le interesaba transmitir conceptos, sino provocar experiencias de conciencia, ocasionar lo que se llamó la risa de conciencia” (2009, p. 78), lo hace por medio de la sátira política, que el autor considera un género del periodismo.

La facultad de la literatura para generar conocimiento no sorprende en tanto la *ficción* literaria tiene posibilidades de concretizarse en el mundo real, como lo hacen los discursos en las prácticas sociales. En “Crónica de San”, la *ficción* globalizadora que plantea Ferrer se concreta en el pueblo como una profecía autocumplida, es decir: “los mercados financieros globales son lo que son actualmente por la desregulación generalizada de sus operaciones” (Ferrer, 1997, p. 9), no porque las cosas no puedan ser diferentes.

Ahora bien, el desprendimiento epistémico que se observa en “Crónica de San”, como también en “Pie de foto”, no se da por medio de la literatura que ha sido cristalizada en el canon, ya que este ha sido establecido bajo la misma lógica de la racionalidad europea que critica Quijano. La alternativa es la irreverencia escritural. La cual tiene su paralelismo con la desobediencia epistémica que propone Walter Mignolo:

A la globalización epistémica se responde con la desobediencia epistémica y ello lleva a otra opción de pensamiento y de acción que es la opción de-colonial. ¿Opción en relación a qué? Por un lado, a los grandes meta-relatos imperiales y, por otro, a las formaciones disciplinarias. (Mignolo, 2007, p. 193)

Moussong, en respuesta a los grandes “meta-relatos imperiales”, replica con una irreverencia que toma las formas de la parodia, la sátira y la ironía. De ahí la naturaleza transgenérica de los textos analizados y su motivación de denuncia social. Álvaro Matute, como se refirió con anterioridad, observó la transdisciplinariedad de la crónica al problematizar, con resultados inconclusos, si esta pertenece a la historia o a la literatura, ya que la crónica se ha servido de recursos propios de la literatura (el diálogo, estructura, lirismo, entre otros); no obstante, también es posible el movimiento inverso. En la escritura de Moussong, la transdisciplinariedad se confirma en el préstamo de los enfoques de estudio de la historia; el sincrónico y el diacrónico, que tienen una relación directa con los efectos de la dicción escritural empleada.

Por ejemplo, en “Pie de foto”, se ha empleado la dicción ficticia realista. El efecto de esta predilección es que los datos referenciales sujetan al lector a un momento histórico particular de la filología de la lengua española y de la Academia, hecho que permite un análisis sincrónico de la violencia simbólica ejercida por personajes laureados por una Historia blanca con pretensiones de universalidad. Mientras que en “Crónica de San”, tras el empleo de la dicción ficticia mitopoética, el sacrificio de los datos puntuales permite al lector un análisis diacrónico, es decir, junto con la estructura del cuento, inicio, desarrollo y desenlace, se muestra “una verdad de experiencia esencial”; la evolución de la violencia colonial desde sus orígenes hasta el presente que se efectúa por medio de una red que teje la represión cultural a los medios de comunicación y a los intelectuales. Red que Aníbal Quijano denomina “La matriz colonial del poder” (Mignolo, 2010, p. 23).

La transdisciplinariedad también se hace patente en los cruces con el documental. Podrá notarse que, en ambos textos, la función satírica se teje con el empleo de referentes reales. En “Pie de foto” la referencialidad tiene el papel de dotar de una verosimilitud irónica al discurso mimetizado, mientras que en “Crónica de San” el mapa funge como metáfora irónica que, en un juego de doble representación, muestra las relaciones de poder que se efectúan en un espacio, que, por falta de datos referenciales, puede ser cualquier espacio colonizado<sup>23</sup>. De manera que la función social de denuncia crítica de la parodia y la sátira se teje a los elementos formales de manera distinta en cada una de las composiciones, atendiendo a grados distintos de verosimilitud.

En resumidas cuentas, la transgenericidad manifiesta en “Crónica de San” se debe a que, en miras de una función social de denuncia de las prácticas corruptas que permean al periodismo y a los medios de comunicación, se ha hecho uso de la ironía verbal e iconográfica, elemento común entre la sátira y la parodia que, en su diálogo con el saber convencional ha resultado en un movimiento de transvaloración, que es, a su vez, un elemento de la transposición en su dimensión semántica que tiene su repercusión en la dimensión pragmática.

Al poner de cabeza la verdad oficial y al visibilizar los alcances de la violencia que se efectúa por medio del discurso, pone en situación de crisis a aquel que se identifique en la sátira o a quien reconozca en su entorno (que siempre ha de ser inmediato) las violencias denunciadas, ya que, si otros caminos son posibles, es necesario encaminarse a consciencia.

En el caso de la crónica, el camino ya ha sido iluminado por Carrión, quien ya asume en su definición el compromiso ético al mismo tiempo que traspasa los límites entre la *ficción* y la *facción*: “La crónica como antídoto. Alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad. Ensayo narrativo. *Faction*. Periodismo narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llamémosle: crónica” (2012, p. 30).

En cuanto al periodismo, Moussong ha trazado el camino por vía del ejemplo y de la teoría disfrazada de relato. Se recordará que en el capítulo uno se planteó la pregunta en cuanto a la posibilidad de separar a dialéctica del pensamiento

---

<sup>23</sup> Si bien, el análisis de “Crónica de San” se ha acompañado de los datos históricos de México, ha sido por la familiaridad de estos, y no por ninguna otra razón. La desterritorialización es un fenómeno global.

eurocentrista, pues, a este respecto, Moussong ha realizado una inversión decolonial el “Pie de foto” (tesis) y burló la tesis eurocéntrica en “Crónica de San” (antítesis).

Y, de haber un cuarto capítulo en esta investigación, este consistiría en el análisis del “Manifiesto final” de Lazlo Moussong, narración que concentra la síntesis de los dos textos estudiados; sin embargo, por respeto a los límites de este trabajo, se propone solo dar un pequeño vistazo para concluir este capítulo, ya que muestra “los caminos más soleados sobre los que se puede caminar”. En el relato referido, el personaje Ipso Finis, cuyo nombre en latín significa “el fin último”, enuncia:

Admitamos: Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: opresores y oprimidos, se enfrentaron siempre [...] La dialéctica es una fórmula lineal que se representa como un triángulo: a la tesis y antítesis las corona la síntesis, tercer elemento que, a su vez, se convierte en primero de la siguiente repetición del esquema. (2009, pp. 186-187)

Se podrá notar que la dialéctica lineal obedece a la razón totalizadora y excluyente que advirtió Quijano en la modernidad/colonialidad, debido a que: “la emancipación fue el concepto utilizado para afirmar la libertad de una nueva clase social, la burguesía (traducida a término universal de humanidad)” (Mignolo, 2010, pp. 21-20). Mignolo ejemplifica este argumento citando la “Revolución Gloriosa” de Inglaterra (1688), la Revolución Estadounidense (1776), la Revolución Francesa (1789) y la Revolución Rusa (1917) (2010, p. 21), mientras que la Revolución en San es eco del mismo accidente, recuérdese que los revolucionarios se convirtieron en Jacintos oportunistas.

De manera que la historia de la emancipación ha perseguido fines superficiales: la riqueza y derechos para unos cuantos. Ante esta persecución de fines, Ipso Finis reclama: “Es la hora de levantarnos como un solo fin [...] No es mucho lo que anhelamos los fines: apenas la libertad para dejar ser fines-de-algo y fines-de-alguien, y realizarnos como fines-en-sí” (2009, pp. 186-188).

¿Qué significa esto? romper con la dialéctica lineal cuya síntesis beneficia a un grupo diferente, es decir, los fines de alguien, de manera que la pretensión de una revolución emancipadora no es suficiente por sí misma, requiere de la búsqueda de un fin mayor.

El fin en sí mismo, como lo propone Ipso Finis, sí es totalizador, ya no en el sentido excluyente de la modernidad, sino universal: comprende a todos los grupos,

colono y colonizado, siervo y burgués: “La tetracinética es afirmación de las negaciones, ya que cada negación se afirma gracias a nosotros, los fines [...] La tetracinética niega el movimiento que afirma la dialéctica y su imagen geométrica ya no es un triángulo sino una esfera” (2009, p. 187).

Dicho de otra manera, cuando los fines ya no son los fines de alguien, entonces no se necesita recurrir a la bestialización o deshumanización que se han comentado en el segundo capítulo desde Fanon. Este proceso es la descolonización del colono mismo. Según refiere Mignolo: “Fanon observó que no se trata sólo de descolonizar al colonizado sino también (y quizá fundamentalmente) al colonizador que es quien tiene las riendas de la economía y de la autoridad” (2010, p. 22).

Por esta razón, la dialéctica tetracinética del finismo es decolonial. La irreverencia epistémica se repite como en “El desenlace de un cuento”, no requiere de las oscuridades y metodologías convencionales, Moussong teoriza por vía del relato sin, con ello, arriesgar la precisión. Cabe agregar que su método no se encuentra distante del proyecto conceptual que Mignolo propone en su concepción de “liberación”, que incluye: “La clase racial que la burguesía colonizó (directa o indirectamente) más allá de Europa” (2010, p. 22).

Finalmente, se descubre una función social común en la escritura transpuesta de Moussong (en “Crónica de San” y en “Pie de foto”) y en la literatura ensayística de Mignolo (en su propuesta de desprendimiento epistémico): incidir en la realidad. De acuerdo con Gabriel Gabriel Vargas Lozano, la filosofía ha tenido diversas funciones sociales, dentro de las cuales, dos de ellas son la función crítica y la función legitimadora del gobierno (2022, p. 46). Por medio de la primera: “los filósofos muestran, mediante su pensamiento, una insatisfacción sobre las injusticias sociales” (2022, p. 46), mientras que la segunda perpetúa los discursos convencionales que se han abordado en los apartados anteriores.

## CONCLUSIONES

Nada se pudo saber, pero algo se consiguió sospechar

**Lazlo Moussong**

Para finalizar esta investigación, se concluye que en los textos estudiados se ha confirmado una motivación escritural orientada hacia al menos dos funciones sociales: la denuncia crítica y la invitación a modificar la realidad social. Por medio de la estrategia común entre la sátira y la parodia, la ironía, el movimiento transgenérico transposición se efectúa, en el nivel semántico, a través de la inversión satírica del orden social y de los valores coloniales, mientras que, en el nivel formal, la ironía se sirve del travestimiento del lenguaje y de los elementos formales de los géneros periodísticos y de los textos divulgativos a fin de mostrar “la fisura del conocimiento” en las narrativas de origen eurocéntrico. Por tanto, forma y fondo se vinculan desde una preocupación social de esencia irreverente que se refleja en la transposición genérica de índole satírico-paródica.

La transgenericidad vista como “juegos del lenguaje” y como “revoltijo iconográfico” permitió relacionar diferentes intenciones a los rasgos genéricos de las obras: la irreverencia, la denuncia y el señalamiento de que otros caminos son posibles se vinculan a una forma dada. En virtud de la amplitud de los procedimientos de la transposición, la mixtura de géneros, estilos, discursos, códigos y epistemologías dan pauta a un replanteamiento de los discursos de verdad al poner en duda los “meta-relatos”, es decir, el entramado de narrativas que construyen la matriz colonial.

La interdiscursividad que deviene del carácter fragmentario y mutilado de ambas composiciones derivada de la superposición satírico-paródica permitió poner en tela de juicio la modernidad/racionalidad totalizadora. Además, hay que mencionar que en el fragmento radica un problema; pensar en la integridad de la totalidad (Ortega, 2014, p. 92), cuestión ya problematizada por Ipso Finis en el relato “Manifiesto final” y que requiere de un análisis más profundo.

Sumado a esto, del carácter fragmentario se deduce el montaje, que, por lo expuesto en el capítulo uno, muestra en sus coyunturas el síntoma de los fenómenos que afligen a una posmodernidad herida caracterizada por lo que Chillón denomina “hambre de realidad”, y que, posiblemente, motiva la aleación entre la



*facción* y la *ficción* que se observa en la dicción ficticia mitopoética combinada con el afán documental en “Crónica de San” y en la dicción ficticia realista de “Pie de foto, y que, en su hibridación, confirman el potencial de la literatura para hablar de lo que Chillón denomina “verdad de carácter esencial” que une al arte literario y visual con el quehacer histórico al fracturar los clichés narrativos y pictóricos, lo que produce efectos en el nivel pragmático (aquel que posibilita el estudio de una función social): la vulneración, el extrañamiento y la risa de consciencia. Una vez que se ha pasado el umbral de la incomodidad y que se ha “sacudido la consciencia adormecida” surgen las preguntas que Tornero, Sontag y Moussong ofrecen: ¿qué ha dejado de mirarse? y ¿qué otros caminos son posibles?

Aunque, como se ha mencionado, algunos de estos caminos ya han sido alumbrados, no son los únicos y definitivos. La literatura de Moussong, como la sociología interrogativa de Escher, incentiva la pregunta ante los escenarios que provocan incomodidad y amargura, y que, en “Pie de foto” y “Crónica de San”, se traduce al cuestionamiento de aquello que construye y legitima la violencia estructural.

Adicionalmente, debe mencionarse que en el transcurso de esta investigación se descubrieron las diversas formas en las que la ironía se teje con otros recursos literarios en la libertad de procedimientos de la transposición vinculados a las funciones sociales de la sátira y la parodia.

Por ejemplo, en “Pie de foto”, por medio de la sinécdoque, la ironía que cae sobre un académico se vuelve la crítica a todo aquel que reproduce el pensamiento eurocentrista, y vuelve al mismo, la víctima de su discurso “totalizador”. Mientras que la ironía, en la interdiscursividad, se vuelve un recurso satírico al vincularse con la yuxtaposición que, tras favorecer el contraste, desautomatiza la aprehensión de los discursos.

Por otro lado, el análisis de la inserción de la imagen en “Crónica de San” permitió el descubrimiento de un potencial irónico en el mapa en tanto este funge como metáfora de las relaciones de poder en un espacio dado. A través de la ironía cartográfica, acompañada de la verbal, se convierte en “desvalor” el ideal del progreso a través de la hipérbole que evidencia la falsa idea de construcción en los procesos de desterritorialización, y que, por medio de la elipsis, hace brillar las faltas del quehacer histórico.

Asimismo, la intertextualidad real (dada en los referentes reales de “Pie de foto”) como de índole ficticia (los recortes de titulares y la entrevista en “Crónica de San”) se teje a las narraciones de forma irónica con el fin de evidenciar la parcialidad del académico, el partidismo del cronista y el monodiscurso que permea a los medios de comunicación con la apariencia del diálogo. En este mismo sentido, es igual de importante la dicción elegida en cada composición, ya que esta toma los enfoques de estudio de la historia: el sincrónico (en “Pie de foto”) y el diacrónico (en “Crónica de San”). De manera que el fondo crítico subyace notablemente en los recursos escriturales empleados creando diversas formas de relación.

Como se espera haber detallado a lo largo de la investigación, “Pie de foto” y “Crónica de San” difieren en cuanto al modo de empleo de los recursos escriturales al tiempo en que convergen en las intenciones que rigen la escritura satírico-paródica y que forman parte de la manera en la que Moussong concibe la literatura humorística. Recuérdese que, para el autor, la literatura de humor se motiva en la amargura e disconformidad que surge de observar las “falacias del emperador” o, en otras palabras, los discursos que perpetúan la violencia estructural en narrativas que se actualizan conforme el contexto histórico lo amerita, con la ayuda de intelectuales (que respaldan desde la lógica modernidad/colonialidad el relato vigente) y de los medios de comunicación y divulgación.

Es así que, al mismo tiempo, también se ha descubierto, en la escritura de Moussong, el matiz de una teoría del humor vinculada a la denuncia y a la autocrítica que subyace en todos los juegos del lenguaje abordados en esta investigación.

Para finalizar, el pensamiento sustantivo que es demostrado en la literatura de Moussong, en práctica y teoría, y que, en tiempos del neoliberalismo e individualismo es fundamental tener en cuenta es: otros caminos, experiencias, epistemologías, escrituras y relaciones son posibles: “las cosas son y pueden ser diferentes” (2009, p. 18).

## BIBLIOGRAFÍA

- Amado, A. (2021). *Las metáforas del periodismo*. Ampersand.
- Atorresi, A. (1996). *Los estudios semióticos: el caso de la crónica periodística*. CONICET.
- Aures Moussong. (25 de agosto de 2019). *Lazlo Moussong Óscar de la Borbolla 2* [video]. YouTube. <https://youtu.be/uTx0kTqdSNU?si=5JRtWSIkJiOM9BAX>
- BBC News Mundo [BBC]. (2 de mayo de 2024). *Qué es ser chicano y por qué son tan distintos a otros latinos en EE.UU.* <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-61197364>
- Beristáin, H. (2003). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa.
- Braidotti, R. (2015). *Posthumanismo*. Gedisa.
- Buen Abad, F. (2023). El estilo energúmeno en la comunicación política. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/08/17/politica/el-estilo-energumeno-e-n-la-comunicacion-politica/>
- Carrión, J. (2012). *Mejor que la ficción*. Anagrama.
- Chillón, A. (2014). *La palabra facticia: Literatura, Periodismo y Comunicación*. Aldea Global. <http://dx.doi.org/10.7203/PUV-ALG28-9460-1>
- Chillón, A. (2017). El concepto de 'facción': índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios. *Cuadernos.info*, 1(40), 91-105. <https://doi.org/10.7764/cdi.40.1121>
- Constante, A. (2003) *La metáfora de las cosas: Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud*. Arlequín.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2009). *Rizoma*. Fontamara.
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]. (2024). *Don*. <https://dle.rae.es/don>
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]. (2024). *Posverdad*. <https://dle.rae.es/posverdad>
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]. (2024). *Saqueo*. <https://dle.rae.es/saqueo>
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]. (2023). *Siervo*. <https://dle.rae.es/siervo>
- Didi-Huberman, G. (2019). *Arde la imagen*. Serieve.
- Fanon, F. (1973). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Abraxas.

- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Ferrer, A. (1997). Hechos y ficciones de la globalización. [conferencia]. Buenos Aires, Argentina.
- Fisher, E. (1978). *La necesidad del arte*. Ediciones de bolsillo.
- Galeano, E. (2000). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.
- García, G. (2020). Reseña del libro *Decolonizing Dialectics*, de George Ciccariello-Maher (2007). Durham y Londres: Duke University Press. *Praxis*, 1(81), 1-8. <http://dx.doi.org/10.15359/praxis.81.6>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gómez, A. (2020). La construcción del milagro mexicano: el Instituto Mexicano de Investigaciones Tecnológicas, el Banco de México y la Armour Research Foundation. *HMex*, LXIX(3), 1247-1309.
- González, F. (2008). El lugar de la sátira en la poética: los tratados españoles del siglo XIX. *Revista de Literatura*, LXX (140), 439-463.
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales*. Grijalbo.
- Grande, M. (2015). Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción. [conferencia]. 2° Congreso Internacional de ASETEL, Madrid, España.
- Grandezas de Liliput. (16 de febrero de 2024). *Homenaje a Lazlo Moussong (1936-2019), con Silvia Pratt, Aurés Moussong, Carlos López y JARZ* [video]. YouTube. <https://youtu.be/9chk2JqWujl>
- Guzmán, M. (2007). Hacedores de opinión: impresores y editores de la independencia de México, 1808-1821. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 12 (1), 31-60.
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15), 9-42.
- Hobson, J. (1981). *Estudio del imperialismo*. Alianza.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*, 187-203.
- Hutcheon, L. (2006). Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática a la ironía. En Hutcheon, L., Jitrik, N. (Eds.), *Para leer parodia* (pp. 25-45). Universidad de Buenos Aires.
- El informador. (3 de enero de 2020). *Óscar de la Borbolla, un pensador muy rebelde*. Informador.mx.

<https://www.informador.mx/cultura/Oscar-de-la-Borbolla-un-pensador-muy-rebelde-20200103-0017.html>

- Kanev, V. (1997). Las formas breves de Lazlo Moussong (en *Castillos en la letra*). *América*, 1(18), 213-226.
- Landavazo, M. (2008). Guerra y violencia durante la revolución de independencia de México. *Tzintzun*, 1(48), 15-40.
- Lois, C. (2015). El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento. *Terra Brasilis*, 1(6), 1-27.
- Lukes, S. (2011). *Relativismo Moral*. Paidós.
- Maldonado, N. (2007). Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial. *Nómadas*, 1(26), 186-195.
- Mangueneau, D. (1980). *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Hachette.
- Matute, A. (1997). Crónica: historia o literatura. *Historia Mexicana*, 46(4), 711-722.
- Mejía, Z. (2019). La parodia: breve historia de un término. [conferencia]. *Jornadas Internacionales de Hermenéutica*, Buenos Aires, Argentina.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Signo.
- Moreno, P. (2000). Los géneros periodísticos informativos en la actualidad internacional. *Ámbitos*, 2(5), 169-190.
- Moussong, L. (1992). *Castillos en la letra*. Universidad Veracruzana.
- Moussong, L. (1992). Hervé Fisher en Montréal. *Plural*, 1(247), 39-43.
- Moussong, L. (2009). *Extrañas sustancias*. Axial.
- National Geographic. (2023, 29 de mayo). *Cuántas lenguas indígenas se hablan en Latinoamérica*.  
<https://www.nationalgeographicla.com/historia/2023/05/cuantas-lenguas-indigenas-se-hablan-latinoamerica>
- National Museum of the American Latino (2024). *Mes de la herencia hispana: celebración de la Independencia de los países latinos*.  
<https://latino.si.edu/es/aprende/historia-y-cultura-latina/historia-latina/celebracion-de-la-independencia-de-los-paises#:~:text=La%20era%20de%20la%20revolucion%20comenz%C3%B3%20con%20la,Puerto%20Rico%20y%20Cuba%20hab%C3%ADan%20obtenido%20su%20independencia>

- Ortega, C. (2014). El fragmento como creador de sentido en la era de la transparencia en Sierra, S., *et al.* (comp.), *La imagen como pensamiento* (pp. 89-101). UAEM.
- Peale, G. (1973). La sátira y sus principios organizadores. *Prohemio*, IV(1-2), 189-210.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quintana, F. (1990). Intertextualidad genética y lectura palimpséstica. *Castilla*, 1(15), 169-182.
- Raffino, Equipo editorial Etecé. (5 de agosto de 2021). Aves de rapiña. Enciclopedia Concepto. <https://concepto.de/aves-de-rapina/>
- Razón Cartográfica. (22 de noviembre, 2017). *Mapa Ecatepec-Huitziltepecuno*, 1953. <https://razoncartografica.com/2017/11/22/mapa-de-ecatepec-huitziltepecuno-1593/>
- Real Academia de la Historia [RAH]. (2018). *Juan de Torres Navarrete*. <https://dbe.rah.es/biografias/41885/juan-de-torres-navarrete>
- Real Academia de la Historia [RAH]. (2018). *Manuel Abad y Queipo*. <https://dbe.rah.es/biografias/4001/manuel-abad-y-queipo>
- Real Academia de la Historia [RAH]. (2018). *Ramón Menéndez Pidal*. <https://dbe.rah.es/biografias/12638/ramon-menendez-pidal>
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Letra Buena.
- Sanando la tierra [SLT]. *Las guerras por las barbas en los cristianos*. <https://www.sanandolatierra.org/las-guerras-por-las-barbas-en-los-cristianos/>
- Sánchez, A. (2007). Joaquín Murrieta: de “Robin Hood de El Dorado a El Zorro”. *Tema y variaciones de la Literatura*, 1(28), 297-311.
- Schaeffer, J. (2006). *¿Qué es un género literario?*. Akal.
- Sontag, S. (2019). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Sontag, S. (2022). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.
- Steiner, G. (1993). *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?*. Destino.
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Siruela.
- Swift, J. (s.f). *Los viajes de Gulliver*. Fundación Carlos Slim.

- Tejedor, S. (2007). Periodismo «mashup»: combinación de recursos de la web con una finalidad ciberperiodística. *Anàlisi*, 1(35), 17-26.
- Televisión a la carta. (20 de abril de 2020). *Imprescindibles, Menendez Pidal, la historia oculta de las palabras*. <https://blog.tvalacarta.info/video/rtve/imprescindibles/menendez-pidal-la-historia-oculta-de-las-palabras/>
- Tornero, A. (2014). Interdiscursividad como crítica en las artes y la literatura en Elizalde, L. (Ed.), *Intertextualidades: Teoría y crítica en el arte y la literatura* (pp. 31-47). Itaca.
- Vallejo, F. (2007). *La puta de Babilonia*. Planeta.
- Vargas, G. (2022). *En defensa de la filosofía*. Editorial Torres Asociados.
- Vásquez, R. (2006). Adolfo Rorty: La realidad como narrativa exitosa y la filosofía como género literario. *Límite*, 1(13), 5-23.
- Vela, M. (2009). *Los pelotones de la muerte: la construcción de los perpetradores del genocidio guatemalteco*. [Tesis de doctorado]. COLMEX.
- Wolfe, T. (1973). *El Nuevo Periodismo*. Anagrama.

## Anexo 1. Entrevista de Carolina Mendoza

Nombre: Carolina Gpe. Mendoza Torres.

09/05/03

Título: "ENTREVISTA CON LAZLO MOUSSONG"

### PRINCIPALES FUENTES DE INFORMACIÓN.

A un periodista de opinión no le dan fuentes de información uno las busca de acuerdo con los intereses periodísticos que uno tiene, fundamentalmente procuro estar bien informado dentro de lo posible, no soy el tipo de periodista que es muy común dentro de los que se llaman los columnistas que manejan mucha información tanto de la política palaciega que están muy enterados de lo que los políticos hacen y se dicen entre sí y de que investigan maniobras sucias y demás, que dan información estadística y todo eso yo soy un tipo de periodista de opinión que aprovecho la información de quiénes investigan información, yo considero que a mi periodismo le atribuyo el calificativo de creativo, yo procuro hacer un periodismo creativo más que informativo, mi característica sería que me gusta buscar debajo de la alfombra de un problema, de un personaje, de una acción criticable y demás más que irme por lo que todo el mundo dice levanto la alfombra para tratar de encontrar la basura que se quedo escondida ahí y que no ven los demás o el alacrán que esta ahí metido.

### ¿NEGACIÓN DE INFORMACIÓN?, ESTRATEGIA PARA OBTENER LA INFORMACIÓN

Sería un problema que tendría que ver con los reporteros o con los columnistas a los que me refiero, en mí caso no me preocupo mucho por que me niegan una información, me voy por otra información, no tengo ni tiempo, ni es mi objetivo precisar cierta información que me pudieran negar en un sitio, porque yo lo que tengo es un panorama interno de un problema determinado, o personaje determinado la información que pudiera ser errónea no la toco, de la que no estoy seguro y procuro basarme en información que se que está comprobada.



## TEMAS QUE TRATA GENERALMENTE.

En serio ó en sátira Política – Humor Político, dependiendo totalmente del tema por que es así como se me ocurra un tema de tratarlo ya sea en forma de humor o con dureza. Además de llevarse por lo menos cinco horas en escribir sus artículos y a veces hasta más tiempo y no por escribirlos si no por seleccionar el tema por que muchas veces lo que me motiva a tratar un tema hace que me tarde más.

## PROGRAMAS DE RADIO QUE HA REALIZADO

\* 1980 o 1981 Canto franco serie sobre la canción popular de los países de lengua Francesa en el cuál trate Québec, Francia y Martinico, tenía entre sus intenciones la de suplir tanto espacio que se le da a la canción en inglés, a la anglofonía y recordarle a los Mexicanos que tenemos la francofonía que además es culturalmente más cercana a nosotros con las mismas raíces latinas en nuestro idioma español y que hemos olvidado, y precisamente en radio educación dónde hay grupos que se han apoderado de los espacios y que fuera de lo que es canción Latinoamericana no ven más que la canción en inglés y se olvidan de otras culturas y de otros lenguajes, entonces esta serie fue dedicada a la canción en lengua Francesa y las culturas de lengua Francesa.

## CARRERA QUE TIENE

No tengo ninguna carrera soy autodidacta y entonces si no tiene la carrera de ciencias de la Comunicación ¿Por qué escoger el ámbito de Comunicaciones y no otro?

Yo empecé a escribir mis primeros intentos literarios en la secundaria, tuve el privilegio de llevar la Preparatoria en el edificio de San Ildefonso y ahí empecé además con una generación que fue brillante especialmente brillante en que muchos de los compañeros llegaban de la secundaria con trabajos literarios muy interesantes con poemas que se presentaban a todos con composición musical en que muchos de los compañeros fueron excelentes oradores, triunfadores en los concursos de oratoria, todo eso era un ambiente cultural que me motivaba mucho, y

yo ahí empecé mis primeras inquietudes literarias, desde luego pues entonces a partir de ahí fue que el manejo del idioma de la comunicación por medio del idioma se volvió el sustento de mis inquietudes y pues el sustento de mi vida profesional.

EN EL ASPECTO DE ESCRITOR ¿QUÉ LIBRO DE OS QUE HA ESCRITO ES EL MÁS IMPORTANTE Y POR QUÉ?

Han sido pocos los libros que he escrito tengo como decía yo total mente míos esos dos y tengo en proyecto vario otros, uno que quisiera publicar, es una recopilación precisamente de todos mis artículos de sátira política porque lo considero un género de periodismo, creo que es una forma de expresión, pues que no se le da a todo el mundo y no a todo el mundo le interesa, somos pocos los que trabajamos la sátira política en México, aunque ahora más por que antes México padecía mucho el problema de la solemnidad tanto en la literatura como en el periodismo y eso ya se ha ido superando y cada vez hay más críticos en los medios, entonces quiero publicar ese libro, un libro completo de cuentos de vampiros que estoy tratando de terminar, los dos libros son importantes, dentro de la literatura de mi creación literaria es ficción y cuento fundamentalmente y también digamos que el ensayo reflexivo meramente ensayos breves, dentro de mi literatura tengo también dos aspectos en los que dos Universos en los que me manejo que son igualmente opuestos en la forma radical, una es el humor y otra es la tragedia , hay textos trágicos y textos humorísticos, pero que vuelvo a eso, a decir el humor , digo humor como el universo general, pero como lo específico es sátira, ahí ya no es sátira política, es sátira fundamentalmente del ser humano de nuestras debilidades, de nuestras pequeñeces, de nuestras trampas, de nuestras falsificaciones, de eso hago sátira literaria, pero no puedo decir que texto es el favorito, cada texto cumple una intención diferente y están estos dos universos no el de humor y el de lo trágico.

OPINIÓN DE LAZLO MOUSSONG REFERENTE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

El panorama es lamentable, han ido quebrando varios medios algunos medios que merecían quebrar no valía la pena que estuvieran ocupando espacio y haciendo

gasto en el panorama del periodismo como novedades por ejemplo que ya nadie leía y que no era más que negocio hay medios que deberían de desaparecer por que no tienen nada que hacer como periodismo porqué son nada más empresas, pero hay otros que se han ido deteriorando y que de ser buenos medios acabaron en nada como uno más uno por ejemplo, el día que al menos era bueno en cuanto a su criterio, su información internacional, en Genaro hay un criterio empresarial en los medios tanto impresos como desde luego electrónicos un criterio de negocio antes que nada, considero que Excelsior si tiene una preocupación por hacer verdaderamente periodismo que la preocupación también es financiera desde luego y la situación económica de Excelsior sigue siendo grave por todo el despojo que hicieron esta pandilla de pillos encabezada por Regino Díaz redondo, pero en general por ejemplo el Universal había mejorado mucho y poco a poco ha ido otra vez deteriorándose en la calidad de su información, solo están brillantes los periódicos que se manejan con criterio empresarial y que manejan grupos. T.V No hay ni que decir, son empresarios, son interesés inclusive trasnacionales, es la promoción de la desculturización en México, la sustitución de nuestros valores por valores Estadounidenses. RADIO Es donde mejor se ha manifestado la comunicación periodística de haber decaído mucho la radio después del ascenso de la TV., ha venido a ser un fenómeno informativo, donde en la radio se ha abierto ampliamente la gama de participaciones de criterios, mayor fuerza de expresión crítica que no encontraremos nunca en los medios de televisión, sin embargo en ese sentido en la radio si siento que se ha mejorado mucho la función de muchas estaciones radiofónicas al servicio de la información de la ciudadanía.

#### MI OPINIÓN DE LAZLO MOUSSONG ACERCA A SU TRABAJO Y SU PERSONA.

Es impresionante que aunque no tiene la Carrera de Ciencias de la Comunicación ha logrado cumplir metas y llegar a ser el Subdirector de la revista Plural, además de ser escritor y en su haber consta de dos libros y tener en proyecto uno más, como dicen la gente no vale por que tenga un papel, en este caso el título, y en cambio él sin un papel ha hecho muchas cosas y es muy cierto lo que dice lo que te piden lo medios dónde vas a pedir trabajo es que sepas hacer las cosas. Es por eso que Lazlo Mussong ocupó un lugar importante en el Excelsior y seguirá estando ahí mientras no se acabe su gusto por escribir y criticar, es una gran persona, agradable

y sobre todo accesible ante los estudiantes y creo que cualquier otra persona que se le acerque además de tener la facilidad de tener temas de interés para que los lectores deseen leer sus artículos. Es por eso que lo escogí como mi articulista preferido por la facilidad de expresar sus ideas sin tanta ciencia ni tecnicismos ya que esto es muy importante para la gente que adquiere el periódico con el fin de estar bien informados.

hasta pronto.

ah!, le mando la dirección de mi mail por alguna cosa lakersrc@starmedia.com.

ATTE:

Carolina Mendoza T.

## **Anexo 2. El humor es algo serio**

NOTICIAS 26 JUNIO, 2011

Entrevista de Raúl Bravo con Lazlo Moussong

En franco aprovechamiento durante su estancia en la ciudad de León, con motivo de la presentación de un libro de Armando Gómez Villalpando (Varia poesía, Ediciones La Rana, 2011), Lazlo Moussong (1936) nos permitió esta entrevista al día siguiente en torno a algo que ha ejercido con estricto rigor y seriedad desde hace más de veinticinco años: el humor. En la escritura de Lazlo podemos observar un impulso hacia el humor, la ironía, la parodia y, en ocasiones, como bien lo señala Lauro Zavala sobre este escritor inclasificable, cuando el personaje público lo amerita, la sátira. Retratos de Uwe Frisch, Joaquín Fernández de Lizardi y Lazlo Moussong (Fotos: Especial)

¿Cómo ha sido tu historia lectora en torno al humor literario?

Desde la época preparatoriana tuve la feliz suerte, el feliz destino de pertenecer a una generación de compañeros que fue muy brillante, donde, por ejemplo, venían muchachos de la secundaria como Raymundo Ramos Gómez, Uwe Frisch (1934-1980), premio Villaurrutia años después. Este último además venía no solo

también con poemas, sino hasta con una partitura escrita: todo un proyecto de una ópera. Gente muy luchadora, con lecturas sobre marxismo, filosofía y demás. Una gran generación que desgraciadamente y en gran parte se arruinó porque la mayoría se dedicaron a la política, y a ser políticos priístas. Pero permanecieron varios que fueron muy brillantes. Entonces yo salía de una escuela particular, el liceo Franco Mexicano que entonces no tenía la calidad de ahora. Donde hasta estaba prohibido leer libros que no fueran los de la escuela. Yo me maravillé, en aquel entonces, de ese universo que fue cuando empecé a leer, y entre mis lecturas favoritas fueron muchos los escritores entre europeos y rusos, donde hay muchos escritores de humor. Ése fue mi primer encuentro con el humor de calidad literaria, y que despertó en mí mucho de esa acción a favor de la literatura humorística. El sarcasmo, la ironía y la sátira son formas del humor en la literatura porque retratan las fallas humanas, pero pareciera que en la actualidad es políticamente incorrecta esta manera de ver nuestros propios errores y reírnos de ellos.

¿Cómo ves tú, en la literatura mexicana, este momento, esta relación entre el humor y la realidad?

En general, en México, ha habido pocos escritores de humor, a pesar de que tenemos este gran clásico que es Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), de que tenemos los antecedentes de la sátira política periodística en contra del porfirismo, y toda la serie de antecedentes históricos de humor. Pero, en general, la literatura mexicana se fue mucho por la crítica social. No es malo, pero me refiero en relación a lo escaso del humor. Y creo que los escritores de humor mexicano nos hemos ido formando, en ese sentido, solos, guiados más que nada por nuestra propia tendencia crítica. El humor que tiene un valor permanente es el humor crítico, que viene a ser el humor satírico: el humor que critica las debilidades humanas, que critica las falsedades, la mentira, los abusos, la hipocresía, etc. El humor que tiende a hacernos también ver a nosotros mismos los resultados de nuestros propios defectos para empezar a ser capaces de reírnos de nosotros mismos. Alguien que no sabe reírse de sí mismo, pues es alguien que difícilmente tendrá un buen sentido de humor, sobre todo para manifestarlo, para expresarlo, para escribirlo. Puede ser alguien que entienda los chistes pero no el sentido humorístico de los mismos. En México ha habido este problema siempre. En el ámbito de la política internacional se

ha notado que cuando en algún país hacen una crítica de México, todo el mundo aquí se unifica en contra de esa ofensa a México. Esa solemnidad falsamente patriótica es algo que bloquea la capacidad de reírse de sí mismos. Los pueblos que tienen el mejor sentido del humor son los pueblos que saben reírse de sí mismos. Por ejemplo: el pueblo judío. La gran mayoría de los chistes de los judíos que existen: de los judíos miserables, de mala fe, son hechos por los propios judíos, no por los racistas o por los enemigos de ellos. Hay pueblos como la ciudad de Gragovo, en Bulgaria, que es una maravilla. Es un pueblo industrial como Monterrey, que tiene como los regiomontanos fama de ser muy codos, y que es la capital mundial del humor. Tienen un gran museo del humor, cada año hacen un desfile del humor, y tienen cantidad de chistes sobre lo miserables que son, y además no es cierto, son gente por demás generosa y hospitalaria. Pero ellos mismos hacen sus chistes.

¿El humor sirve en la vida cotidiana a las personas?

Sirve en muchos sentidos. Para empezar, el más conocido es el terapéutico. Tener buen humor es contribuir a la salud. Vemos todas esas nuevas iniciativas maravillosas de gente que va a los hospitales para hacer reír a los enfermos, y en particular a los niños. Esto los ayuda en su recuperación. Pero el humor, ya en otro sentido, y en especial el humor satírico, posee una profunda influencia social. El humor satírico escrito y el gráfico, como el de los caricaturistas que tenemos en gran número en México, es muy importante para el cambio de conciencia, para lo que yo decía: romper los esquemas cómodos de pensamiento, y hacer ver a la gente la parte crítica de lo que el poder no nos permite ver. Porque el poder miente y engaña. En cuanto a tu quehacer literario, muchos lo han señalado como dentro de un género inclasificable.

¿Qué clasificación le otorgarías a tu escritura?

Por más que lo he intentado, no he podido clasificarlo. Un investigador de literatura hispanoamericana de la universidad de la Sorbona, en París, escribió un largo ensayo sobre mi libro *Castillos en la letra* (U.V., 1986), y él señala que estuvo tratando de ubicar cómo clasificar mis textos y no tuvo más remedio de llegar a la simple conclusión de clasificarlos como textos breves, porque nunca encontró la

forma de ubicarlos. Es una forma que tengo, totalmente libre, totalmente abierta, a lo que mi propio sentido crítico de la realidad y la mordacidad con que la veo lo realizo en la literatura o en el periodismo.

¿De dónde se nutre más Lazlo, de las tonterías relacionadas con la cultura política o de la cultura literaria?

Por una parte, de la mentira y la manipulación de los políticos. De aquí o de cualquier parte del mundo, y por otra parte de las falsedades con que queremos vivir los seres humanos, de la flojera para pensar por sí mismos, es decir, de una visión crítica también del ser humano, empezando por mí mismo. Es para mí hacer humor una tarea terapéutica de mejoramiento de mí mismo, la autocrítica.

¿Quiénes otros escritores son adictos a esta “amargura” del humor?

Bueno, uno de los mejores y más fecundos escritores de humor en la literatura mexicana es Óscar de la Borbolla. ¿Eusebio Ruvalcaba? Sí, pero hay limitaciones en cuanto a la calidad de su sentido del humor. Desde su realización humorística ya escrita.

¿Estamos hablando de que el humorista es una “especie” en extinción?

No. Podríamos decir que es una raza escasa, pero no “especie” en extinción. Entre más ceguera de las conciencias hay, más materia de humor satírico se produce.

Desde esta perspectiva tuya, ¿la literatura mexicana aún sabe reírse de sí misma?

Con relación al Bicentenario, sí se dio en la literatura mucho oportunismo. Era el momento para escribir novelas escandalosas sobre los héroes de la historia de México, para desmitificar pero en función de vender. Y en materia de la literatura de narcos, también se deriva de una tremenda realidad que está viviendo México, y de esa preocupación que todos tenemos de a dónde va llegar este país. Se han escrito muchos libros, unos muy buenos, otros sólo para estar presentes y vender. En todo género de literatura aparece siempre el oportunismo. Pero, curiosamente, ahorita

que mencionas esto, me llama la atención que nadie, ni siquiera yo, nos ocupamos con motivo del Bicentenario, a tratar el aspecto de los héroes con un sentido satírico verdaderamente. Ya para cerrar, Lazlo, para ti el humor es algo serio... Sí, es lo más serio que yo hago. (18 de junio de 2011)