



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

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

**Una crítica hacia el fanatismo político y social desde las trincheras del
humor en la obra *Andrés Pérez, maderista***

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

Presenta:
Evelyn González Colín

Asesora:
Dra. Beatriz Adriana González Durán

Toluca, Estado de México, 2026

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO: EL HUMOR, LA RISA Y LA COMICIDAD	5
1.1 La risa: aproximaciones teóricas y funciones sociales	5
1.1.1. La risa bajtiniana: miedo, máscara y liberación	22
1.2 Parodia, sátira e ironía: nociones fundamentales	27
1.2.1 Parodia	27
1.2.2 Sátira	30
1.2.3 Ironía	33
1.3 La concepción Bergsoniana de lo cómico: elementos, mecanismos y procedimientos	36
1.4 Modelo de análisis humorístico según José Manuel García García	41
CAPÍTULO II <i>ANDRÉS PÉREZ, MADERISTA Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA</i>	46
2.1. Breve acercamiento a la Revolución Mexicana	46
2.2 El periodismo en la Revolución Mexicana	48
2.3 Comparativa: de la Revolución Mexicana a los pasos de Andrés Pérez	52
CAPÍTULO III LA DIMENSIÓN RISIBLE Y CRÍTICA EN <i>ANDRÉS PÉREZ, MADERISTA</i>	57
3.1 Dimensión risible	57
3.1.1 Ironía	57
3.1.2 Procedimientos cómicos	74
3.1.3 Mecanismos cómicos	76
3.1.4 Estrategias del humor	81
3.2 Dimensión crítica	95
CONCLUSIONES	98
REFERENCIAS	103

INTRODUCCIÓN

La novela *Andrés Pérez, maderista* (1911), de Mariano Azuela, ocupa un lugar particular dentro de la narrativa de la Revolución Mexicana. Frente a obras que exaltan figuras heroicas y episodios épicos, este texto construye su mirada crítica desde una perspectiva humorística que desarticula el tono solemne predominante en buena parte de la producción literaria del periodo. A través de procedimientos cómicos, recursos irónicos y estrategias humorísticas específicas, la novela cuestiona la coherencia de los ideales revolucionarios y pone en evidencia las contradicciones de sus personajes. El análisis desde esta configuración y perspectiva constituyen el eje central del presente estudio.

A pesar de su relevancia histórica, *Andrés Pérez, maderista* ha ocupado un lugar marginal dentro de la crítica literaria. Con frecuencia se le menciona como la primera novela de la Revolución o como antecedente de *Los de abajo* (1915), pero pocas veces se ha analizado con detalle. Si bien estudios como los de Argüelles Lona y Jiménez han subrayado su importancia dentro del desarrollo de la narrativa revolucionaria, estas lecturas se han concentrado principalmente en su dimensión histórica y sociológica. En consecuencia, la perspectiva humorística de la obra ha recibido menor atención crítica, pese a que constituye uno de los rasgos más distintivos de su construcción narrativa. Por lo tanto, la justificación de esta investigación parte de la necesidad de revalorar una obra temprana de Azuela que ha sido estudiada de manera general por su lugar dentro de la narrativa revolucionaria.

Esta investigación parte de la siguiente hipótesis: en *Andrés Pérez, maderista* se hace una crítica hacia el discurso revolucionario, la cual se construye a través de elementos irónicos, estrategias del humor y procedimientos y mecanismos cómicos que en conjunto cuestionan la representación heroica del movimiento.

El objetivo general de esta investigación es analizar la configuración humorística de *Andrés Pérez, maderista* para demostrar que Mariano Azuela la

utiliza como instrumento de crítica hacia el discurso revolucionario. Para lograrlo, se pretende, en primer lugar, describir y analizar la ironía, los procedimientos y mecanismos cómicos y las estrategias del humor presentes en la novela. En segundo lugar, se examinará de qué manera el humor interviene en la caracterización de los personajes y en la construcción de situaciones que evidencian sus contradicciones.

El análisis se sustenta en un marco teórico que reúne diversas propuestas sobre el humor, la ironía, la comicidad y la risa en la literatura. Entre los referentes centrales se encuentra la teoría de la comicidad de Henri Bergson, expuesta en *La risa* (1900). Sus nociones de automatismo, rigidez y repetición resultan fundamentales para analizar los mecanismos y procedimientos cómicos presentes en la novela.

Para el estudio de la ironía se retoma la sistematización propuesta por D. C. Muecke, retomada de los artículos consultados. Su reflexión sobre la coexistencia de un sentido literal y un sentido implícito permite comprender la ironía como un recurso que introduce distancia entre lo dicho y lo que realmente se comunica. Esta noción resulta útil para analizar cómo, en la novela, determinados enunciados y situaciones generan un efecto de distanciamiento frente a los discursos políticos representados en el relato.

Asimismo, el modelo de análisis del humor desarrollado por José Manuel García García aporta categorías útiles para examinar las estrategias del humor, la construcción de personajes cómicos y el uso del lenguaje humorístico. Estas herramientas permiten precisar de qué manera se configura el humor en el plano narrativo y cómo dicha configuración contribuye a la formulación de la crítica dentro del relato.

El marco se complementa con otros aportes teóricos trabajados en el primer capítulo, entre ellos las propuestas de Linda Hutcheon sobre la parodia como reescritura crítica, así como las reflexiones de Mijaíl Bajtín sobre la risa carnalesca en la Edad Media, particularmente en lo relativo a la inversión de jerarquías, la suspensión momentánea del orden oficial y la función ambivalente de la risa. Aunque su propuesta se sitúa en un contexto histórico distinto al de la

novela de Azuela, estas nociones permiten comprender las transformaciones históricas de lo cómico y establecer un antecedente conceptual frente a la risa moderna que será desarrollada por Bergson.

En general, la comicidad será analizada principalmente a partir de Henri Bergson en *La risa* (1900), cuyas categorías orientan el estudio de los mecanismos y procedimientos cómicos presentes en la novela. La reflexión de Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1987) se incorpora como antecedente histórico para comprender la evolución de la risa y sus funciones sociales. Asimismo, se consideran aportes de la crítica mexicana, como los de Martha Elena Munguía y Luis Beltrán, que permiten situar la risa dentro de la tradición cultural hispanoamericana y matizar su dimensión histórica y social. En el estudio de la ironía, la parodia y la sátira no se adopta un único modelo teórico, sino que se construye una síntesis a partir de diversos trabajos especializados —entre ellos Linda Hutcheon y estudios críticos contemporáneos— con el fin de delimitar cada categoría. Esta articulación permite distinguir con claridad entre géneros (parodia, sátira), tropos o figuraciones discursivas (ironía) y efectos (risa), estableciendo así la base conceptual que sostiene el análisis.

La investigación adopta un enfoque cualitativo centrado en el análisis textual de la novela. Aunque se considera el contexto histórico de la Revolución, el trabajo no desarrolla una interpretación sociológica o historiográfica.

La tesis se organiza en tres capítulos, además de las conclusiones. El primer capítulo desarrolla el marco teórico. En él se abordan las principales categorías relacionadas con el humor literario, la risa, la sátira y la ironía. Se exponen las propuestas de Henri Bergson sobre los mecanismos y procedimientos cómicos, y las estrategias del humor desarrolladas por José Manuel García García. Asimismo, se incluyen reflexiones de otros autores que permiten ampliar el panorama teórico y delimitar con claridad las herramientas conceptuales que se emplearán en el análisis.

El segundo capítulo contextualiza la novela en el marco de la Revolución Mexicana: se presenta un recorrido breve por los antecedentes del conflicto; se

desarrolla un apartado sobre el periodismo durante el Porfiriato y la Revolución; el capítulo concluye con una comparación entre el personaje Andrés Pérez y la figura histórica de Francisco I. Madero, con el fin de iluminar cómo la novela dialoga con su contexto político inmediato.

El tercer capítulo constituye el núcleo del análisis textual y se organiza en dos apartados: la dimensión risible y la dimensión crítica. En el primero se analizan los elementos irónicos presentes en la novela, así como los procedimientos y mecanismos cómicos que estructuran determinadas escenas. Asimismo, se aplican las estrategias del humor de José Manuel García García para analizar la configuración de los personajes cómicos y el uso del lenguaje humorístico en el texto. En el segundo se estudian pasajes donde la crítica aparece de manera más directa. Las conclusiones sintetizan los hallazgos principales, confirman la hipótesis planteada y señalan los límites del trabajo y posibles líneas de investigación futura.

En conjunto, esta investigación propone una lectura de *Andrés Pérez, maderista* centrada en el estudio del humor como eje de su construcción narrativa y crítica. A partir del análisis de la ironía, los procedimientos cómicos y las estrategias del humor presentes en la obra, se busca aportar una comprensión más precisa del modo en que la novela cuestiona el discurso revolucionario representado en el relato.

CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO: EL HUMOR, LA RISA Y LA COMICIDAD

1.1 La risa: aproximaciones teóricas y funciones sociales¹

La risa forma parte esencial de lo humano y surge tanto de procesos biológicos como de dinámicas sociales y cognitivas. Es por ello que su efecto puede ser tanto liberador como cruel. Por un lado, relaja, alivia y genera un enfrentamiento contra lo que antes causaba temor, dolor, sufrimiento; por otro, puede adoptar la forma de burla que degrada y resta seriedad al objeto de risa. En esa tensión, como advierte Bajtín, “se juega con lo que se teme, se le hace burla: lo terrible se convierte en un «alegre espantapájaros»”.²

La risa ha sido objeto de reflexión constante y no puede reducirse a un fenómeno trivial. Diversas investigaciones, como la de José Antonio Lama Pacheco en *Tomarse en serio la risa*,³ reúnen y discuten perspectivas que ayudan a comprender su complejidad. Algunos de esos planteamientos resultan especialmente útiles para este trabajo, porque permiten profundizar y abrir nuevas preguntas sobre el papel del humor en la literatura.

La risa va mucho más allá de un reflejo fisiológico. No se reduce al gesto de una sonrisa ni al estruendo de una carcajada que irrumpe en el entorno. Considerarla solo desde ese plano es quedarse con una careta vacía: una forma visible, pero incapaz de mostrar la complejidad de un fenómeno que todavía escapa a una definición única. Respecto de esta reducción, José Antonio Lama Pacheco establece lo siguiente:

[E]s posible observar que en ocasiones se da una reducción de la risa a una explicación simplista pretendiendo abarcarla en su totalidad como un fenómeno fijo, inmóvil, acabado, estático y se pretende entenderla sólo como un elemento orgánico fisiológico, con lo que se desdibuja todo el

¹ En este apartado se reúnen diversas perspectivas sobre la risa provenientes de contextos y autores distintos (Bajtín, Bergson, Stern, entre otros). No todos son compatibles temporalmente, pero su exposición conjunta permite mostrar la amplitud del fenómeno y precisar los matices que cada autor aporta. La intención no es conciliar estas perspectivas, sino reconocer que la risa ha sido entendida de múltiples maneras y que esa diversidad enriquece la comprensión del tema.

² Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987, p.116.

³ José Antonio Lama, “Tomarse en serio la risa”, Tesis de maestría, ITESO, 2019.

dinamismo humano presente en ésta, lo que demerita su comprensión, reduciendo la variedad de las experiencias risibles y manifestaciones corporales a la suma de reacciones químicas. Estos enfoques centran la atención en explicar sus efectos desde un modelo preelaborado, sin preguntarse por la complejidad del fenómeno, cayendo en una mirada científicista.⁴

Esta observación resulta central, porque muestra cómo un enfoque limitado impide comprender la riqueza de la risa como fenómeno cultural y estético.

La risa, por tanto, no puede entenderse como un fenómeno acabado. Su historia muestra cambios constantes en la forma de concebirla y, en este capítulo, se retomarán algunas de esas perspectivas con apoyo en distintos autores —entre ellos Lama Pacheco— para seguir problematizando el tema.

En la Edad Media y el Renacimiento, la risa fue concebida como una fuerza liberadora capaz de enfrentar los miedos y de suspender, aunque fuera momentáneamente, el orden oficial, como explica Bajtín al analizar el carnaval. En los siglos XVII y XVIII, en cambio, comenzó a prevalecer una mirada más restrictiva: se consideraba que la risa carecía de utilidad en asuntos serios y se le relegó a un papel secundario en la vida cultural.⁵

En la Edad Media, el carnaval se convirtió en un espacio donde la risa permitía al pueblo alcanzar, aunque solo fuera por un instante, una libertad frente a lo sagrado y lo oficial. Allí la burla se dirigía a quienes concentraban el poder, y la risa colectiva funcionaba como inversión y suspensión de las jerarquías.

Muy distinta es la mirada de Henri Bergson en *La risa* (1900). En la modernidad, ya no se trata de un estallido popular ni de una fiesta ritual, sino de un mecanismo social que opera en la vida cotidiana. Para Bergson, la risa es una forma de corrección: sanciona rigideces, automatismos y conductas que se apartan de la flexibilidad vital.

⁴ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁵ La risa en la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII se planteó en pocas palabras y de manera muy general, pero en el apartado “1.1.1 La risa bajtiniana: miedo, máscara y liberación”, se pueden revisar con mayor detenimiento.

Ahora bien, esta dimensión correctiva también puede ser instrumentalizada: el poder puede apropiarse de la risa para manipular y legitimar sus propios valores. Como se advierte en el siguiente planteamiento:

En este sentido, la risa burlona desde su función crítica y correctiva, puede ser utilizada por el poder en turno como un medio de manipulación, configurando una ilusión de superioridad a quienes siguen el sistema de valores dominante (no siempre caracterizado por defender valores universales), degradando aquello que no encaja en el estereotipo social construido y provocando placer en el pueblo en general, a costa de la humillación y discriminación de los valores que no forman parte de su propuesta o no van acorde con sus intereses. En consecuencia, la comicidad puede ser empleada por los grupos dominantes para legitimar y reforzar su sistema de valores y perpetuar el poder ideológico que ejercen sobre otros.⁶

Esta observación es fundamental porque muestra que la risa también puede funcionar como un mecanismo de manipulación ideológica.

En la misma línea, Stern señala que la risa ejerce una crítica que se manifiesta como un juicio de valor negativo. Quien ríe se coloca en la posición de juez, se siente elevado en su propio valor y experimenta placer en la degradación del otro. Esta perspectiva confirma que el acto de reír no es neutral: establece relaciones de poder, de superioridad y de exclusión.⁷

Surge entonces una pregunta inevitable: cuando la risa aparece en la literatura, ¿qué función cumple? ¿Es un medio para liberar, revelar una verdad y ejercer la crítica, o se convierte en una herramienta para esclavizar y legitimar al poder? Estas interrogantes adquieren un peso particular en *Andrés Pérez, maderista*, novela publicada en 1911, casi al mismo tiempo que Bergson daba a conocer su estudio sobre lo cómico. ¿La burla de Azuela servía para apaciguar al pueblo, o era más bien una estrategia narrativa para desenmascarar las contradicciones políticas y sociales de su tiempo?

⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁷ *Ibidem*, p. 73.

Desde la perspectiva de Bergson, la risa contribuye a perfeccionar la sociedad. “Gracias al temor que inspira, la elasticidad y la tensión ayudan a construir la sociabilidad”, señala, describiendo así su función como correctivo que sanciona la rigidez y favorece la cohesión del grupo.

Esta concepción contrasta con lo que sucedía en el carnaval de la Edad Media, donde la risa no buscaba corregir ni disciplinar, sino liberar. En ese espacio ritual, lo sagrado y lo oficial quedaban momentáneamente desplazados y el pueblo encontraba un momento de verdad y comunión, aunque fuera transitorio.

Stern, por su parte, complejiza ambas visiones. Reconoce tanto el uso de la risa por parte del poder —como mecanismo de control y degradación— como la posibilidad de que los individuos la empleen como forma de resistencia. La risa, en su planteamiento, no es unívoca: puede servir a la dominación o a la liberación, dependiendo de quién la ejerza y en qué contexto.

Esta ambivalencia también puede observarse en otra vertiente: la resistencia que ejerce un individuo o un grupo frente a un sistema de valores impuesto. Como ya se ha señalado, la sociedad implanta de manera coercitiva un conjunto de normas que se hacen pasar por universales, acompañadas de la amenaza de ridiculizar o excluir a quien no se ajuste a ellas. Frente a esa presión, los individuos pueden rebelarse y, gracias a su libertad apreciativa, degradar mediante la risa al sistema de valores dominante.⁸

En los párrafos anteriores se han señalado dos vertientes de la risa: por un lado, como herramienta del poder para controlar y manipular al pueblo, y por otro, como recurso de liberación frente a la opresión. Estas miradas no provienen de un único pensamiento ni de un marco teórico homogéneo, sino que han sido desarrolladas en distintos contextos por autores como Bajtín, Bergson y Stern. Cada uno ofrece una perspectiva particular —histórica, filosófica o crítica— que, aunque no sea equivalente ni contemporánea, permite iluminar la complejidad del fenómeno.

⁸ *Ibidem*, p. 79.

Para reforzar lo anterior, resulta esclarecedora la observación de Luis Beltrán, citada por Martha Elena Munguía en “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”:

La risa popular expresa la continuidad del espíritu de las tradiciones, en forma de rechazo de las miserias de la desigualdad que ha impuesto la historia y de oposición al mundo cultural serio, que legitima esa desigualdad. La risa jerárquica representa un fenómeno en apariencia contrario. Se trata de la reprobación de lo que no se somete a la jerarquía civilizatoria. Esta risa suele contemplar la desigualdad con distintos acentos, que van desde la denuncia de la falsedad de lo serio y oficial hasta la reprobación de lo bajo como dominio del vicio.⁹

La risa no pertenece a un solo sector: es del ser humano y cada grupo la utiliza según sus intereses. Puede ser popular, dirigida contra lo impuesto, o jerárquica, orientada a sostener las imposiciones. El pueblo puede estar frente a la primera o detrás de la segunda, consciente o inconscientemente. Pero, más allá de esa dualidad, ¿por qué la risa admite esas dos vertientes? Porque es camaleónica y posee su propio disfraz: múltiples tonos y tipos que se adaptan a cada contexto.

Esa condición camaleónica de la risa se aprecia también en lo señalado por Averintsev: puede ser solidaria y liberadora, pero también un arma para sembrar el terror y la violencia. En sus palabras:

La risa es solidaria y liberadora [pero también] un arma para sembrar el terror y la violencia; también existe, dice Averintsev, “la risa cínica, la risa grosera, en cuyo acto el riente se despoja de la vergüenza, de la piedad, de la conciencia” [...] Detrás de la risa puede acechar la garra del llanto, puede estar la alegre burla del que desenmascara verdades oficiales o la autoironía mordaz [...] sin duda, una risa trágica no va a engendrar hilaridad, humor, ni propondrá, en tanto acto jubiloso, una imagen despreocupada o liberadora de la vida. Otro tipo de risa podrá generar el desprecio hacia los vicios y bajezas de los pueblos que desvirtúan los “verdaderos” valores de la vida.¹⁰

⁹ Martha Elena Munguía, “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”, en *Acta poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 7-8.

Con esta mirada, la risa aparece como un fenómeno capaz de oscilar entre la comunión y la violencia, entre la liberación y el desprecio.

Esta doble condición también se refleja en la tradición literaria mexicana, donde se distinguen dos vertientes: “una seria, sublime, elevada, que se identifica con los valores ideales y otra, expulsada a los márgenes, o bien ignorada, que tiene que ver con el humor y la risa”.¹¹ Esta división reproduce, en buena medida, la concepción histórica de la risa en la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII. No obstante, el Renacimiento constituye una excepción, pues en ese periodo la risa llegó a ocupar un lugar importante en la literatura sin ser considerada un elemento inferior, aunque la fragmentación social seguía latente.

Como ha señalado la crítica, la seriedad no representa un problema en sí misma, sino el hecho de haber sido considerada como la única forma legítima dentro de la tradición literaria mexicana. En palabras de Munguía:

Críticos e historiadores la han considerado como la única legítima, la que representa y expresa la verdadera naturaleza de las vivencias artísticas de los mexicanos y, en esa medida, se han expulsado sistemáticamente los ecos del humor y de la risa en la conformación del lenguaje literario; la crítica ha ignorado otras vertientes, otras posibilidades expresivas en el arte verbal; y a tal grado esto ha sido así que, en general, tampoco se han considerado las huellas de la risa en los textos serios, canónicos. Las escasas veces en que se celebra el humorismo en algunas obras, éste es visto muy parcialmente, casi como recurso retórico, como un añadido a la totalidad de una composición supuestamente más compleja y significativa.¹²

Esta observación evidencia cómo el canon literario ha privilegiado lo serio y ha relegado el humor a un lugar marginal. Surge entonces la pregunta: ¿de dónde proviene esta desvalorización? Una posible explicación se encuentra en la

¹¹ *Ibidem*, p. 1.

¹² *Ibidem*, pp. 3-4.

influencia de la religión. En el artículo de Munguía se cita el siguiente pasaje bíblico:

Anda a la casa que está de duelo más que a la que está de fiesta: verás el fin de todo hombre, y al que vive le da para pensar. Más vale el pesar que la risa: la tristeza en el rostro promete un mejor corazón. La casa en duelo da para pensar a los sabios, los tontos no piensan más que en la casa alegre.¹³

La valoración de la risa también varía en otras tradiciones culturales. En la tradición judeocristiana suele asociarse con la soberbia o la irreverencia, mientras que en el pensamiento nahua puede concebirse como don vital, aunque sujeto a normas de medida y respeto. Esta diversidad confirma que el sentido de la risa depende del contexto histórico y cultural que la produce.

La tradición griega llegó incluso a nombrar a quienes no reían: los agélastos. Esta noción resulta reveladora si se compara con la cultura mexicana, donde no existe un término equivalente. Como observa Munguía, “cabría preguntarse si la ausencia de esta palabra [agélasto] en español podría denotar la imposibilidad de imaginar en nuestra cultura la falta de risa en un ser humano”.¹⁴

En la filosofía griega también se expresó una desconfianza hacia la risa. Platón y Aristóteles la consideraban un factor de desorden: en el plano colectivo podía generar violencia, y en el individual corrompía la conducta cívica y los actos considerados correctos.

Platón también vinculó la risa con la fealdad, tanto en un sentido físico como simbólico. Al reír, el rostro se transforma: la boca se abre, los ojos se achican, y la expresión rompe momentáneamente la armonía del semblante.

¹³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁴ Martha Elena Munguía, “Mujeres que ríen”, *La palabra y el hombre*, núm. 132, 2004, p. 102. [En línea]: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/452/2004132P101.pdf?sequence=1> [Consulta: 6 de noviembre, 2021]

Para el filósofo, esa alteración atentaba contra “el buen gusto de las personas del estatus, es decir, de importancia y prestigio”.¹⁵

En síntesis, las manifestaciones de la risa en las distintas culturas muestran variaciones superficiales, pero coinciden en un mismo patrón: se la celebra como fuerza vital y, al mismo tiempo, se la censura como peligro.

Quienes ocupan la cima de la jerarquía social suelen desear la desaparición de la risa, pues la asocian con “desorden, agresividad y violencia”.¹⁶ Un pueblo que ríe resulta difícil de controlar y, cuando la risa se desata, convierte en blanco de burla y ridiculización a los propios mandatarios. No es que desconozcan su valor: le temen.

Sin embargo, cabe destacar que, a pesar del descontento con este fenómeno, no se tiene más alternativa que permitirla, porque, independientemente de la “represión y riguroso control, la risa retorna y se instala como celebración de la vida en los espacios privados y públicos [...] que sabemos dominados por el discurso del poder y la gravedad”.¹⁷

La risa no puede ser erradicada. Es necesaria. No solo contribuye a mantener cierto equilibrio social: también es un fenómeno fisiológico que favorece la salud del ser humano y, en muchas de sus formas, puede desenmascarar y revelar una verdad.

La risa acompaña a la humanidad desde sus orígenes y, en cada época, ha experimentado cambios, evoluciones y retrocesos en su valoración. A pesar de esas variaciones, permanece como un fenómeno central de la vida cultural y social, oscilando siempre entre la celebración y la censura.

Esta permanencia plantea preguntas decisivas para el análisis de *Andrés Pérez, maderista*. En el plano moderno, Bergson propone entender la risa como un mecanismo correctivo y social. Muy distinto es el caso de Bajtín, cuya concepción carnavalesca surge en otro contexto histórico y cultural y no resulta

¹⁵ David De los Reyes, “Del humor y la risa en la filosofía griega antigua”, *Filosofía*, núm. 24, 2013, p. 32. [En línea]: <http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/filo/n24/art02.pdf> [Consulta: 8 de octubre, 2021].

¹⁶ Martha Elena Munguía, “Mujeres que ríen”, *op. cit.*, p.101.

¹⁷ María Nieves Alonso, Paulina Barrenechea *et al*, *op. cit.*, p. 21.

directamente compatible con la perspectiva bergsoniana. A Stern, también europeo, se le retoma de manera puntual para subrayar cómo la risa puede funcionar como juicio degradante. Pero el problema de fondo es metodológico: ¿es legítimo aplicar marcos europeos a una novela mexicana? Ante esta duda, Munguía advierte que, si bien esas categorías pueden ser útiles, es necesario considerar los procesos culturales propios de nuestra tradición literaria.

El problema es que para explicar la propia tradición literaria latinoamericana, hemos seguido importando estos hallazgos —el carnaval, sobre todo—, tan pertinentes para estudiar la narrativa europea, pero poco nos hemos detenido a pensar en la peculiaridad de nuestros procesos culturales, incluso en las resonancias múltiples y diversas que puede tener la risa en nuestras sociedades. Menos nos hemos preocupado por entender las distintas formas en las que los escritores han trabajado estas resonancias. Hay que detectar la orientación que ha tenido la literatura por la presencia de los ecos de la risa.¹⁸

Esta reflexión de Munguía resulta clave para orientar el presente estudio. El análisis de *Andrés Pérez, maderista* atenderá también a la tradición literaria mexicana y a las resonancias particulares que el humor adquiere en nuestro contexto cultural. De este modo, la obra de Azuela se examina como una expresión singular que dialoga entre lo mexicano y lo universal.

También surge la pregunta de si el humor puede comprenderse igual a través del tiempo: ¿puede entenderse la risa del siglo XIX desde la mirada del siglo XXI? A partir de ello, y en relación con lo planteado por Munguía, se abre otra cuestión: ¿la risa es semejante en todas partes o varía según cada cultura? ¿El mexicano se ríe de lo mismo que un ruso, un francés o un inglés?

Las diferencias en la risa pueden ser principalmente contextuales, aunque también es posible reconocer elementos comunes más allá de cada entorno cultural. En este sentido, Octavio Paz ofrece en *El laberinto de la*

¹⁸ Martha Elena Munguía, “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”, *op. cit.*, p. 11.

soledad una descripción reveladora de las formas de festejo en el pueblo mexicano, que vale la pena citar en extenso:

La noche se puebla de canciones y aullidos. Los enamorados despiertan con orquestas a las muchachas. Hay diálogos y burlas de balcón a balcón, de acera a acera. Nadie habla en voz baja. Se arrojan los sombreros al aire. Las malas palabras y los chistes caen como cascadas de pesos fuertes. Brotan las guitarras. En ocasiones, es cierto, la alegría acaba mal: hay riñas, injurias, balazos, cuchilladas. También eso forma parte de la fiesta. Porque el mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de soledad que el resto del año lo incomunica.¹⁹

Esta imagen revela que, en México, la risa y la fiesta no se limitan a la alegría superficial: conllevan también desbordamiento, violencia y exceso. A diferencia del carnaval bajtiniano, aquí la transgresión se vive como una tensión constante entre júbilo y oscuridad.

La descripción de Paz permite ver que el festejo mexicano funciona como un carnaval propio: una fecha para la risa, la diversión y el desbordamiento, donde las máscaras se colocan y se retiran. Sin embargo, a diferencia del carnaval bajtiniano, aquí aparece un componente violento: la risa no es la única arma, sino que convive con la agresión física y el exceso. ¿Será que el disfraz cotidiano del mexicano resulta tan asfixiante que, al romperse, la liberación adopta un rostro más oscuro?

De esta suerte, resulta que la risa de los mexicanos no puede ser sino una violencia que se hace a lo definitorio de su ser; de ahí que suela asociarse carcajada con gesto sombrío, burla, sarcasmo o de plano relajo. Es como si el buen humor del mexicano estuviera, en el fondo, preñado de oscuridad; no parece haber aquí lugar para la alegría o para la jovialidad. La risa es, así, una rasgadura en la dura máscara del diario vivir.²⁰

¹⁹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de cultura económica, España, 1998, p. 23. [En línea]: https://drive.google.com/file/d/1m_QRB-955ml8oEf42zqhYno0o2ua2aVT/view?usp=sharing [Consulta: 12 de octubre, 2021].

²⁰ Martha Elena Munguía, "La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana", *op. cit.*, p. 6.

Esta caracterización de Paz confirma que la risa mexicana puede entenderse como una tensión permanente entre júbilo y violencia, entre liberación y opresión. Al mismo tiempo, muestra que la risa, lejos de ser un elemento marginal, atraviesa la vida cotidiana y revela lo que el discurso oficial busca ocultar tras la máscara de la seriedad.

Frente a esa dimensión sombría, el festejo mexicano también muestra un rostro liberador. Como señala Beltrán (citado por Munguía): “se ha reído de las cosas santas; ha celebrado jocosamente el placer de la carne; ha criticado agudamente el ejercicio del poder, ha exaltado la bebida y ha enfrentado el ineludible hecho de la muerte, siempre inminente, siempre amenazante”.²¹

En este registro, la risa se acerca más a lo carnavalesco descrito por Bajtín, pues se vuelve crítica de lo sagrado, de la autoridad y de la muerte misma. Sin embargo, en esta tesis no se asumirá el carnaval como marco central, sino como un referente útil para mostrar una dimensión del humor: su capacidad de cuestionar jerarquías y desestabilizar valores dominantes.

A partir de lo señalado por Munguía —quien advierte que el humor ha sido estudiado, sobre todo, desde la perspectiva de lo carnavalesco, aunque en la literatura mexicana es necesario atender a nuestros propios procesos culturales— surge una pregunta fundamental: ¿sería un error analizar *Andrés Pérez, maderista* únicamente desde marcos europeos, aunque compartan ciertos elementos con la risa y el festejo mexicanos? También cabe preguntar si Azuela, al construir su novela, se apoyó en rasgos propios del humor mexicano y, al mismo tiempo, en referentes como lo carnavalesco. Estas interrogantes enmarcan el debate, pero el análisis se centrará principalmente en la propuesta de Bergson para el estudio de los mecanismos cómicos, complementada con la consideración de las particularidades culturales mexicanas que inciden en la configuración del humor en la novela.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

Más que el carnaval, lo que caracteriza a la cultura mexicana es la fiesta, que, en palabras de Beltrán, “es la cara alegre de la vida, [...] la expresión plena y colectiva de la risa, y ésta es, a su vez, la manifestación de un mundo feliz”.²² Aunque distintas en sus formas, la fiesta mexicana y el carnaval bajtiniano comparten un mismo impulso: la búsqueda de libertad y de inversión momentánea del orden establecido.

En la misma línea, Octavio Paz describe en *El laberinto de la soledad* cómo la fiesta en México suspende temporalmente las jerarquías y relativiza el orden:

En ciertas fiestas desaparece la noción misma de Orden. [...] Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. [...] Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. [...] A través de la Fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes.²³

Con esta visión, Paz muestra que la fiesta mexicana es más que júbilo pasajero: es una grieta en el orden, un instante en que la risa se atreve a burlarse de dioses y autoridades. Allí el pueblo se libera, aunque sea por un momento, del peso de lo sagrado y de las normas que lo encadenan.

En continuidad con lo anterior, Paz observa en *El laberinto de la soledad* que México es un país marcado por la tristeza, lo que vuelve aún más significativa la abundancia de festejos. Podría pensarse que un sentimiento tan opuesto a la alegría sería incapaz de generar manifestaciones tan vivas; sin embargo, es posible:

Gracias a las Fiestas el mexicano se abre, participa. [...] Su frecuencia, el brillo que alcanzan, el entusiasmo con que todos participamos, parecen revelar que, sin ellas, estallaríamos. Ellas nos liberan, así sea

²² Luis Beltrán Almería, *Anatomía de la risa*, Ediciones sin nombre, México, 2011, p. 21. [En línea]: https://drive.google.com/file/d/1Un6_5upJLjsicDFmeqXu7usneRPJvnRD/view?usp=sharing [Consulta: 19 de octubre, 2021].

²³ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 23-24.

momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior. Pero a diferencia de lo que ocurre en otras sociedades, la Fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse. Entre nosotros la Fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo.²⁴

Más allá de la descripción de escenarios concretos, lo que permite comprender la dinámica del festejo es la tensión de los contrarios. Estos son siempre necesarios y se atraen de manera constante. El todo no se tiene a sí mismo como antecedente. Anterior al fondo había un arriba y después de este no se puede cavar más. De la misma forma, está la risa, porque antes y después de esta se encuentra la tristeza, la melancolía y sus afines. La fiesta y el carnaval cumplen un papel semejante: son intervalos que interrumpen la formalidad cotidiana, marcando un ciclo que se abre y se cierra. De la misma manera, la seriedad y el humor se configuran como polos en tensión constante, cuya alternancia permite cuestionar y renovar los valores dominantes.

Parece inevitable la asociación entre humor y melancolía; es en esta fusión en la que se forja el término del teatro isabelino inglés: “el bufón y el melancólico se introducen en el escenario isabelino en el mismo momento: independientemente de que sean cómplices o antagonistas, el humor nace de su conjunción”. La combinación humor/melancolía aparecerá, inevitablemente, en los estudios del fenómeno, de tal suerte que resulta difícil, poco convincente, hablar de humor sin pensar en que le precede una situación desconsoladora a la que el humorista responde.²⁵

²⁴ *Ibidem*, p. 24.

²⁵ Martha Elena Munguía Zatarain, *La risa en la literatura mexicana*, Bonilla Artigas Editores, México, 2012, p. 122. [En línea]: <https://drive.google.com/file/d/1dKi8nKmQPGkwIkRUhdpbZqZcOUD1aQXG/view?usp=sharing> [Consulta: 19 de octubre, 2021].

Esta asociación confirma que el humor surge de la tensión con experiencias dolorosas o desconsoladoras, frente a las cuales opera como una forma de respuesta creativa.

De manera distinta, pero también a partir de la lógica de inversión, el carnaval es un ritual que subvierte el orden habitual: si en el mundo oficial gobierna un adulto serio, en el no oficial será un niño, un bufón o un tonto quienes encarnen momentáneamente el poder y tomen las decisiones más importantes. La burla recae, así, sobre los que habitualmente ocupan los peldaños más altos de la jerarquía. Como advierte Federico Medina Cano, “En la fiesta popular se relativiza el poder existente y la verdad oficial se pone en entredicho. Es una actividad por fuera de las estructuras dominantes y del control de la autoridad”.²⁶ Esta relativización, sin embargo, no supone una ruptura definitiva, como se verá en el análisis posterior del carnaval como catarsis social.

Medina advierte que, aunque el carnaval “se presenta como un ritual de rebelión es en realidad un mecanismo de equilibrio, es un momento de catarsis”.²⁷ Esa catarsis permite liberar tensiones y revelar al ciudadano la verdad que se esconde tras la máscara de lo cotidiano. No obstante, se trata de una libertad momentánea: al concluir la celebración, el carnaval facilita el “regreso a la situación anterior”.²⁸ Esta ambivalencia se aprecia con mayor claridad en la siguiente descripción:

El carnaval es un espacio de liberación, euforia y descontrol que posee asimismo una fuerza catalizadora, la cual aparte de absorber el descontento le brinda a la comunidad un espacio de desorden que permite, paradójicamente, reafirmar el orden existente y garantizar el retorno a la quietud cotidiana y a la rutina.²⁹

²⁶ Federico Medina Cano, “Las máscaras mexicanas y el carnaval”, en *Comunicación*, núm. 28, 2011, p. 203.

²⁷ *Ibidem*, p. 204.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ *Ídem*.

En esta línea, el carnaval también puede entenderse como “una risa profundamente humana contra las instancias supremas, las verdades y el orden universal, contra los poderosos y el orden establecido, contra el mundo del dinero y la etiqueta, de la productividad y la rentabilidad”.³⁰ Sin embargo, esa risa funciona más como una bomba de humo que ofrece al pueblo una suspensión momentánea, para después devolverlo a su papel subordinado frente a las esferas dominantes. Surge entonces la pregunta: ¿es solo un retorno a lo mismo o puede abrir la posibilidad de un cambio más profundo?

Hasta ahora no existen investigaciones que demuestren una alteración explícita en el mundo oficial después de la fiesta popular. No obstante, sí es posible reconocer ciertos efectos: ¿cómo sería la sociedad sin carnaval ni fiesta? Difícilmente permanecería igual, pues el ser humano es como una olla exprés a punto de estallar; sin esos momentos de respiro, lo que seguiría sería la explosión, el caos y la inestabilidad. En este sentido, el carnaval sí provoca una alteración: garantiza el orden precisamente porque introduce un poco de desorden. Así lo describe Medina Cano:

Entregarse al carnaval es emanciparse, liberarse, desencadenarse y desprenderse de cualquier atadura anterior o vinculación previa; es huir del cerco del orden, de las reglas y los límites sociales, de la presión social de las instituciones (de la familia, del trabajo y de la comunidad). Es una experiencia estética y una experiencia utópica: quien vive el carnaval disfruta del juego de la simulación, de las metamorfosis y desdoblamientos, de las posibilidades expresivas de la danza y del baile, y las potencialidades dramáticas que se exploran en las puestas en escena (en las parodias, las coreografías, las comparsas o los cuadros alegóricos), y vive transitoriamente en una realidad separada del mundo de las clases sociales, de los rangos y parámetros que determinan las posiciones sociales y de autoridad.³¹

Quien participa en el carnaval asume un papel distinto: se convierte en otro y, como señalan los estudios sobre esta práctica, “asume [una nueva] identidad y

³⁰ *Ídem.*

³¹ *Ibidem*, p. 203.

llevan sobre su rostro una máscara o un antifaz”.³² La fiesta se convierte así en un acto teatral en el que el ciudadano pasa a ser actor, y la máscara resulta esencial en ese proceso. Su importancia radica en dos aspectos: en primer lugar, “está conectada con el cambio, el renacimiento [...] y la negación de la norma y la conformidad”; en segundo lugar, facilita que la sociedad pueda experimentarse en la vida del otro con mayor naturalidad.

Como señala Medina Cano, en “el carnaval [se] impone la costumbre de usar máscaras para ser el que se quiere y dejar de ser el que siempre se muestra”.³³ Esta dinámica puede aplicarse a *Andrés Pérez, maderista*: el protagonista porta la máscara de revolucionario, de maderista, aunque no la elige por voluntad propia. Desde el inicio es el pueblo, deseoso de esperanza, libertad y justicia, quien le adjudica esa careta. Andrés intenta resistirse y negar esa identidad, pero finalmente decide asumirla. Surge entonces la pregunta: ¿qué lo llevó a aceptar la máscara? En palabras de Medina Cano:

En esta dinámica la máscara pone en movimiento un acto de catarsis: [...] un vehículo de transformación momentánea [que] le permite al participante transgredir la rutina y los límites que la estabilidad y las certidumbres de la vida cotidiana que la condición social y el mundo laboral le imponen y le exigen. Tras las máscaras está la experiencia de lo inestable y lo múltiple, de las virtualidades infinitas, de lo heterogéneo y lo diverso. [Al] que lleva [la máscara] lo anima la búsqueda del placer que provoca el cambio, la posibilidad de experimentar otras vidas no vividas, de asumir la metamorfosis del juego y de la fiesta, la pluralidad de la realidad y del mundo, la fascinación de lo diferente.³⁴

Aparte de su función en el carnaval, las máscaras cumplen otros propósitos: protegen la identidad y evitan que una persona sea reconocida. Más allá de ese ocultamiento, sin embargo, posibilitan una transformación momentánea o ¿acaso permanente? Este cuestionamiento se vincula directamente con lo ocurrido en *Andrés Pérez, maderista*. El protagonista aceptó una máscara

³² Federico Medina Cano, *op. cit.*, p. 204.

³³ *Ibidem*, p. 206.

³⁴ *Ídem*.

impuesta, lo que implicó un aparente cambio final. Pero cabe preguntar: ¿se transformó realmente o simplemente comenzó a jugar, liberado de los hilos que antes lo controlaban?

La risa es camaleónica y posee múltiples facetas. Para el poder puede ser un instrumento de control o un fenómeno que lo amenaza; y, como consecuencia de ello, también puede servir al pueblo. No se distancia de estas tensiones: puede asumirse como fuerza liberadora o como mecanismo que refuerza el orden, generando, según el contexto, equilibrio o caos.

Las formas de comprender la risa son diversas. Más allá de sus manifestaciones, pueden distinguirse dos modos fundamentales: uno que genera distancia con el otro (reírse-de) y otro que favorece la cercanía (reírse-con). El primero suele tener consecuencias desfavorables, cuyo alcance depende de la relación que se establezca entre “el sujeto risible y el sujeto que ríe”.³⁵ El segundo, en cambio, propicia la comunión: la risa crea lazos con el otro y vuelve “tolerable el enfrentamiento con la [hostilidad de] la vida”.³⁶

Volver tolerable la vida es una función social de la risa que guarda afinidad con lo carnavalesco: en ambos casos, el equilibrio, la libertad y el escape surgen gracias a la risa como catalizador. Las dos formas de comprensión que antes se mencionaron también se manifiestan en el carnaval: los poderosos se convierten en objeto de burla, lo que crea distancia entre el pueblo y sus gobernantes, pero, al mismo tiempo, refuerza la unión entre quienes comparten la risa.

Fuera del ámbito carnavalesco, la risa adquiere otro sentido. Desde la mirada de Bergson, se trata de una forma de corrección. Reímos cuando algo se aparta del ritmo natural de la vida, cuando un gesto o una conducta se vuelven rígidos. Así, la risa busca restablecer el movimiento, recordarle al individuo que pertenece a un cuerpo social. En ese gesto, puede coincidir con las normas que impone el poder: quienes se ajustan a ellas ríen junto a los

³⁵ María Nieves Alonso, Paulina Barrenechea *et al*, *op.cit.*, p. 23.

³⁶ *Ídem*.

demás, mientras que quienes no lo hacen se vuelven objeto de la burla. La risa, entonces, delimita, separa y, a la vez, mantiene el orden.

En el párrafo anterior se habló de una posible alianza entre el pueblo y los grupos dominantes. En realidad, ese vínculo resulta problemático. El Estado impone límites y valores que definen la conducta aceptada. Cuando una parte de la sociedad se burla de quien se aparta de ellos, refuerza las normas establecidas más que a quienes las dictan. La coincidencia, por tanto, es con el orden que representan. El poder no ríe: permite una risa que vigila y preserva la estabilidad. Así, la risa moderna —a diferencia de la liberadora— puede participar también en la conservación del sistema que aparenta cuestionar.

1.1.1. La risa bajtiniana: miedo, máscara y liberación

En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Mijaíl Bajtín distingue tres etapas en la historia de la risa: Edad Media, Renacimiento y los siglos XVII y XVIII. El carnaval fue el rasgo central de la cultura cómica medieval, acompañado por figuras como payasos y bufones. “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa”.³⁷ En ese periodo coexistían dos tipos de festividades: las oficiales, ligadas a la Iglesia y al orden, y las populares, vinculadas al carnaval. “Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo”.³⁸

La diferencia entre ambas radicaba en su propósito: las fiestas oficiales consagraban el régimen vigente, mientras que las populares ofrecían “el triunfo de una especie de liberación transitoria”.³⁹ En ellas, el pueblo suspendía momentáneamente las jerarquías y experimentaba la libertad que la vida cotidiana le negaba.

El carnaval, para Bajtín, es la manifestación más representativa de la risa popular: un espacio donde la sociedad invierte las jerarquías y el miedo se

³⁷ Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p.38.

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

transforma en risa. Este principio será la base para comprender las transformaciones históricas de la risa en la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII.

1.1.1.1 La risa medieval: del miedo a la liberación carnavalesca

En la Edad Media, el miedo —entendido aquí como fuerza moral y social que regula la conducta— se convirtió en un elemento central para sostener el orden oficial: protegía y, al mismo tiempo, sometía a la colectividad. Si antes el peligro provenía de la naturaleza, ahora residía en lo divino y en lo social: “un terror hacia lo sagrado y prohibido [...], hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba [...] en una palabra, un miedo por algo más terrible que lo terrenal”.⁴⁰

Frente a ese temor que sostenía el orden oficial, la risa y el carnaval ofrecían una liberación simbólica: interrumpían, aunque fuera por un instante, la autoridad del miedo y permitían al hombre medieval experimentar la libertad que la vida cotidiana le negaba.

El carnaval, mediante la risa, neutralizaba temporalmente el miedo y las jerarquías del orden oficial. Para Bajtín, esta risa poseía un carácter ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo, burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”.⁴¹ En esa doble naturaleza radicaba su poder crítico, pues al destruir lo solemne lo renovaba.

Las fiestas carnavalescas ofrecían una visión del mundo opuesta a la autoridad. Durante esos días coexistía, “a lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida”,⁴² donde lo alto y lo bajo intercambiaban sus lugares. Se trataba de una forma de existencia colectiva regida por la libertad, un verdadero “un mundo al revés”.⁴³

⁴⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁴¹ *Ibidem*, p. 21

⁴² *Ibidem*, p. 12

⁴³ *Ibidem*, p. 20

En la Edad Media se acentuó la separación entre lo serio y la cultura de la risa: la verdad y lo sagrado quedaron vinculados al tono solemne, mientras la risa fue apartada del ámbito oficial. Como señala Bajtín, “la risa había sido apartada del culto religioso; del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de la ideología elevada. El tono de seriedad [...] caracteriza la cultura medieval oficial”.⁴⁴

La religión condenaba la risa: “la burla y la risa no vienen de Dios, sino que son una emanación del diablo”.⁴⁵ . El creyente debía mostrarse solemne, pues solo el arrepentimiento aseguraba el perdón. Sin embargo, esa misma purificación podía alcanzarse a través de la risa, entendida como acto de liberación y equilibrio humano.

Risa y seriedad no se excluyen: se complementan. Si el mundo oficial se construye sobre la solemnidad, la risa aparece como su reflejo invertido: “había que invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior» material y corporal, donde moría y volvía a renacer”.⁴⁶

Como advierte Bajtín, la vida necesita esa “ventilación” simbólica que impida que la represión se corrompa: “Los barriles de vino estallarían si no se los destapara de vez en cuando, dejando entrar un poco de aire”.⁴⁷ La metáfora sintetiza la función social de la risa como desahogo y equilibrio.

En la cultura medieval, la seriedad del mundo oficial generaba temor y sumisión, reproducidos mediante una lógica de simulación. El pueblo acataba las normas y, en el carnaval, aparentaba liberarse de ellas: cambiaba de máscara, pero no dejaba de usarla. Esta ambivalencia —obedecer y reír— constituía una forma de verdad, pues, como señala Bajtín, “para que la verdad le pueda ser revelada debe retornar al estado normal de la naturaleza humana.”⁴⁸

⁴⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 97.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 173.

En la concepción bajtiniana —propia de la Edad Media—, el carnaval sustituía la seriedad del mundo oficial por una máscara colectiva. Durante esos días, la sociedad se disfrazaba entera: cada quien adoptaba otro rostro para invertir, aunque solo fuera por un instante, el orden establecido. Aunque Bajtín se refiere a una época muy distinta a la de *Andrés Pérez, maderista*, la idea de la máscara permite establecer una analogía. El personaje principal también porta diversos disfraces, aunque en un sentido moderno: como estrategia de supervivencia individual. En su papel de periodista, simula obedecer a la autoridad; en su aparente condición de “revolucionario”, adopta el rol que el pueblo le asigna. Así, el gesto del carnaval medieval persiste transformado: ya no libera, pero revela.

La lógica de la simulación también se extiende a los hacendatarios y a la clase dirigente, figuras que encarnan el doble discurso del poder: proclaman ideales de cambio mientras preservan su dominio. Portan una máscara política que ya no es carnalesca, sino ideológica. En ellos, la risa deja de ser festiva y se vuelve crítica.

Esa doble máscara permite observar cómo la literatura expresa las tensiones sociales de su tiempo. En este sentido, las concepciones de la risa formuladas por Bajtín —referidas a la Edad Media— se entienden aquí como antecedentes de un proceso que en la modernidad adquiere otro matiz: la risa deja de ser una experiencia colectiva de liberación para convertirse en un mecanismo crítico, acorde con la perspectiva que desarrollará Bergson y que se advierte en *Andrés Pérez, maderista*.

1.1.1.2 La risa en el Renacimiento: de lo popular a lo literario

En el Renacimiento, la risa adquirió un nuevo estatuto: se le reconocía por la capacidad de “captar ciertos aspectos excepcionales del mundo”⁴⁹ y de revelar verdades que la seriedad no podía alcanzar. Dejó de ser una mera celebración popular para convertirse en una forma de conciencia artística y crítica. Respecto de eso, Bajtín menciona lo siguiente:

⁴⁹ *Ibidem*, p. 88

La risa de la Edad Media experimentó cambios notables. Su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento, su lucidez y su materialismo pasaron del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso. [En esta nueva etapa, la risa se transformó en] la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época.⁵⁰

En consecuencia, la risa renacentista dejó de pertenecer exclusivamente al pueblo y penetró en la literatura y en la cultura letrada. Aunque ingresó al ámbito de lo superior, mantuvo su impulso regenerador y creador: ya no era una mera burla popular, sino una forma de pensamiento artístico. Su carácter festivo persistía, pero esa vitalidad adquirió una dimensión más reflexiva y artística.

1.1.1.3 La risa en los siglos XVII y XVIII: de la universalidad a la moralización

Durante los siglos XVII y XVIII, según la lectura de Bajtín, la risa fue perdiendo el carácter universal que había poseído en la Edad Media y el Renacimiento. El pensamiento dominante, marcado por la razón y la moral, la redujo a un fenómeno menor, sin alcance filosófico ni artístico. Se creía que lo esencial —la historia, los héroes, el poder— no podía ser objeto de risa. Lo cómico se confinó a los márgenes de la sociedad, limitado a los vicios, defectos o excesos de los individuos. En palabras de Bajtín:

La historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre [...] la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos.⁵¹

⁵⁰ *Ibidem*, p. 95.

⁵¹ *Ibidem*, p. 89.

Por otra parte, dentro de la literatura, la risa pasó a ocupar un lugar secundario. Lo que en el Renacimiento había sido una fuerza creadora y renovadora se convirtió en un recurso menor, subordinado a la seriedad del discurso oficial. Esta degradación marcó el final de una etapa: la risa dejó de ser principio organizador del mundo para convertirse en adorno o instrumento moral.

1.2 Parodia, sátira e ironía: nociones fundamentales

1.2.1 Parodia

La parodia “es una reescritura”⁵² porque toma como referente a una obra previa. Parte de un elemento A —el hipotexto— que genera un elemento B —el hipertexto—, pero para llegar a este segundo nivel el primero debe sufrir una transformación equilibrada, de modo que conserve su vínculo con el original. Si la ruptura es excesiva, “perderá su vínculo textual, tornándose irreconocible. [Ahora] si por el contrario se acerca y asemeja en demasía, la deformación será percibida como imitación y la parodia pasará a ser una mera apropiación”.⁵³

Debido a la presencia de esos dos niveles —hipotexto e hipertexto—, la parodia establece un diálogo entre ambos textos, un enfrentamiento en el que el nuevo discurso se mide con su otro yo. Sin embargo, la mera existencia del texto fuente no basta para que la parodia se actualice plenamente: el receptor debe reconocer su origen y activar esa relación intertextual. De modo que “será la interpretación [de éste] la que ciertamente traiga la parodia a escena y le permita aparecer como tal”.⁵⁴

A partir de lo anterior surge una cuestión central: ¿qué ocurre si el lector no reconoce el texto parodiado? ¿Pierde entonces el hipertexto su condición de parodia por falta de ese reconocimiento? No. Aunque el receptor constituye un

⁵² María José García Rodríguez, “La parodia, fuerza ilocucionaria”, *Revista de Filología Hispánica*, vol. 37, núm. 1, 2021, p. 269 [En línea]: <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/37146/34859> [Consulta: 7 de febrero, 2022].

⁵³ *Ibidem*, p. 270.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 271.

elemento relevante dentro del proceso artístico, su desconocimiento no invalida la intención creadora. La condición paródica nace de una voluntad autoral, no de la lectura del destinatario. Con respecto a esta situación, María José García, en su artículo “La parodia, fuerza ilocucionaria” menciona lo siguiente:

La parodia nace de una intencionalidad, de una voluntad paródica y no de una percepción o una lectura del receptor: la parodia es intencional. Las dos razones previas por las cuales la parodia no debe ser explicada únicamente desde la interpretación son que de ser la parodia una forma de interpretación, primero: se convertiría en un género parásito; y segundo, no encontraría límites que la definan.⁵⁵

Las dos afirmaciones de María José García, aunque parecen opuestas, en realidad se complementan. Una enfatiza el papel del receptor en la identificación de la parodia, mientras que la otra subraya su origen en la intención del autor. Ambas coinciden en un punto esencial: la parodia existe por sí misma, incluso si el lector no reconoce el texto fuente; sin embargo, su dimensión plena solo se actualiza cuando el receptor establece esa relación. Se trata de un juego de familiarización y desfamiliarización: la obra paródica transforma un referente previo, mientras el lector oscila entre reconocerlo y redescubrirlo. Que no lo identifique no anula su existencia.

Por otra parte, una de las modalidades de la parodia —la burlesca— se dirige a elementos solemnes del hipotexto y los transforma desde un registro cómico. En esos casos, el texto parodiado ocupa un lugar jerárquico frente al paródico y, por ello, “permite la risa, la burla”,⁵⁶ aunque este efecto solo surge cuando el enfrentamiento se establece “en un nivel más alto, el de la autoridad”.⁵⁷

⁵⁵ *Ibidem*, p. 273

⁵⁶ José María Pozuelo Yvancos, “Parodiar rev(b)lar”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [En línea]: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parodiar-revbelar-0/html/01344600-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ [Consulta: 7 de febrero, 2022].

⁵⁷ *Ídem*.

En subcapítulos anteriores se abordó el papel liberador y crítico de la risa. En ese sentido, la parodia comparte con ella su capacidad de cuestionar lo establecido. No se limita a provocar risa; más bien, cuando recurre a elementos cómicos, los utiliza como vía para señalar las tensiones del discurso serio y exponer sus fisuras. Su función, como mostrará la cita siguiente, consiste en poner en evidencia las carencias del texto de referencia y proponer, desde esa distancia crítica, una nueva forma de pensamiento.

[La función de la parodia] es la de denunciar en el texto origen una falta, una deflación, un automatismo, un no-lenguaje. [...] En toda parodia el signo parodiado cae, inflexiona hacia un lugar menos alto, se ve, al menos señalado como sospechoso de no decir toda la verdad o de ser artificial respecto de ella. [...] La parodia es para la obra literaria, su otro modo de pensar, su espejo con la imagen deformada de su rostro, aquel rostro-lengua diferente y necesario para eso, para pensar.⁵⁸

En la parodia suele haber una toma de distancia que permite mirar el texto origen desde otro ángulo. Esa distancia puede adoptar un tono humorístico, crítico o incluso serio; no implica necesariamente burla ni ridiculización. Cuando adopta un tono cómico, la parodia hace visibles ciertos automatismos o gestos solemnes del texto previo, pero su propósito no se limita a degradarlos: consiste en revelarlos y permitir que se lean desde otra perspectiva. En ese movimiento —a veces lúdico, a veces reflexivo— el texto parodiado reaparece transformado, “una vuelta, otra vez el texto origen, metamorfoseado”.⁵⁹

Según María José García, la risa puede surgir ante la “caída”, entendida como un desplazamiento simbólico que revela una ruptura en la jerarquía habitual: reímos porque percibimos una distancia entre quien cae y quien observa. Aplicado a la parodia, este principio no implica necesariamente burla, sino un cambio de perspectiva. El texto origen —asociado a lo serio, lo establecido o lo prestigioso— es puesto en tensión mediante una

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ídem.*

transformación que lo descoloca de su posición habitual. Ese movimiento no rebaja su valor, pero sí permite que ciertos automatismos, solemnidades o rigideces resulten visibles desde otro ángulo.

Conviene precisar que el término “caída” o “descenso” no debe confundirse con la idea de inferioridad estética. Esa asociación remite más a la concepción social de la risa que a la naturaleza de la parodia. Como se ha mostrado en los apartados anteriores, lo cómico no disminuye la importancia de los temas que aborda; simplemente modifica el modo de acercarse a ellos. La parodia no ocupa un lugar menor: ofrece una forma distinta de mirar el discurso serio, capaz de revelar aspectos que, en un tratamiento solemne, podrían pasar desapercibidos.

1.2.2 Sátira

Ya que la parodia fue el subcapítulo anterior, conviene iniciar el de la sátira retomando los rasgos que ambas pueden compartir. En las dos intervienen “juicios de valor”,⁶⁰ y, cuando operan desde un registro cómico, pueden recurrir al ataque o la burla para dirigir su crítica hacia situaciones, personajes o ideas. No obstante, su diferencia fundamental es clara: mientras la parodia mantiene “una relación del arte con el arte, [en la sátira dicha relación se establece] con la realidad”.⁶¹ Por ello, su objeto no se restringe a los textos literarios.

En la sátira se señalan acciones o hechos que el autor considera perjudiciales para la comunidad y, por lo tanto, cree necesario exponerlos.⁶² En este punto se manifiesta su estrecha conexión con la realidad, porque, si bien es una “forma literaria”,⁶³ va “más allá de lo estético, [llega] al uso social que es

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 9-10.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² David García Dávila, “El discurso satírico como filtro de la política en la literatura: El caso de Swift y Bulgákov”, *Pensamiento al margen*, núm. 5, 2016, p. 247. [En línea]: <http://s730053645.mialojamiento.es/wp-content/uploads/2018/03/Swift.pdf> [Consulta: 23 de febrero, 2022].

⁶³ Ricardo Torres Miguel, “La parodia, la sátira y la intertextualidad: las diferencias y afinidades entre Las fábulas perversas, de Óscar Liera, y 1822, de Flavio González Mello”, *Investigación teatral*, vol. 11, núm. 17, 2020, p. 7. [En línea]:

el de la crítica”.⁶⁴ De este modo, la sátira cumple una doble función: realiza una crítica y, al mismo tiempo, se constituye como pieza literaria.⁶⁵

La sátira posee una finalidad didáctica, pues aspira a corregir mediante la exposición y ridiculización de los vicios y defectos del ser humano. Estas fallas individuales producen situaciones que también se convierten en materia crítica; sin embargo, al tener su origen en la conducta humana, es el individuo el blanco principal del ataque satírico, mientras que las circunstancias que lo rodean funcionan como un complemento de ese señalamiento.

Según Linda Hutcheon, la sátira puede considerarse destructiva,⁶⁶ no en vano utiliza la risa como herramienta. Esta observación es pertinente, pues la risa —como se ha señalado— posee una fuerza capaz de atacar. Sin embargo, David García Dávila, en su artículo sobre el discurso satírico, advierte que esa crítica no debe ser cruel ni descarnada: el ataque debe ir acompañado por los recursos de la literatura para que la obra resulte “atractiva para el receptor”.⁶⁷

Se afirma que esa crítica no debe ser cruel, pero surge una duda: ¿cómo evitarlo si la risa posee, por sí misma, la capacidad de herir? La sátira rara vez produce una destrucción real, pero sí puede generar una afectación simbólica. Mucho depende del receptor: quien es objeto de la burla puede experimentar daño; el público, en cambio, puede responder con carcajadas; otros, finalmente, pueden reconocer en esa risa una vía para tomar conciencia de los problemas que atraviesan la sociedad y el mundo que habitan.

En consecuencia, la necesidad de hacer la sátira atractiva para el receptor se explica por su intención crítica: busca que el lector atienda aquello que denuncia. No obstante, como señala la teoría del discurso satírico, su eficacia no debe entenderse en términos de reforma social. La sátira puede suscitar

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2627/4562>

[Consulta: 16 de febrero, 2022].

⁶⁴ David García Dávila, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 247.

⁶⁶ Linda Hutcheon, “El alcance pragmático de la parodia”, *Retomas discursivas en tiempos de convergencia* (2006). [En línea]: <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-3.-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf> [Consulta: 7 de febrero, 2022].

⁶⁷ David García Dávila, *op. cit.*, p. 248.

reflexión o despertar conciencia, pero sus efectos rara vez trascienden el plano estético e interpretativo. Su fuerza reside, más que en transformar la realidad, en ponerla en evidencia.

Por otra parte, los procedimientos humorísticos funcionan como un mecanismo de atracción: cuando emerge lo risible, el lector no suele anticipar que detrás de esa aparente ligereza se revelarán tensiones, contradicciones o verdades incómodas. La impresión inicial puede ser de distensión o entretenimiento; sin embargo, esa configuración permite conducir la atención hacia dimensiones más profundas del relato. El reconocimiento de dicha intención crítica puede producirse o no, pero la función estructural de estos mecanismos permanece.

En apartados anteriores se mencionó que la sátira tenía una finalidad “didáctico-correctora”,⁶⁸ que difícilmente logra concretarse. Esta tensión entre intención y alcance ha sido señalada por José Antonio Llera, quien afirma que “el éxito del satírico es más estético que real”.⁶⁹

Entonces, ¿qué sucede finalmente con la sátira y su propósito? Peale, citado por Llera, expone lo siguiente: “Los satíricos mismos son los primeros en admitir que no sólo no logran inspirar la reforma, sino que ni esperaban inspirarla. Su único propósito es desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser”.⁷⁰

De este modo, entre autor y lector puede establecerse una afinidad de perspectivas, aunque ello no implica necesariamente una transformación. El uso de recursos como la sátira, la parodia o la ironía presupone un receptor “favorablemente dispuesto con éstas”,⁷¹ lo que permite alcanzar otro objetivo: revelar lo que permanecía oculto o aquello que, hasta entonces, nadie quería mirar.

⁶⁸ José Antonio Llera, “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, *Tropelías*, núm. 9-10, 1999, p. 5. [En línea]: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/356> [Consulta: 23 de marzo, 2022].

⁶⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁰ *Ídem*.

⁷¹ *Ídem*.

1.2.3 Ironía

La ironía es utilizada por la parodia y la sátira como una estrategia retórica, es decir, como un tropo que resulta central para su funcionamiento. Su propósito habitual es marcar una evaluación peyorativa, es decir, presentar como desfavorable algún elemento del discurso.⁷² También puede operar, como señala D. C. Muecke (citado por Irene Armendáriz), mediante el procedimiento de “decir algo sin realmente decirlo [...] decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender”.⁷³ Esta coexistencia de sentidos —lo dicho y lo insinuado— puede parecer un juego de estar y no al mismo tiempo, pero aun así exige que el destinatario reconozca la intención que sostiene el enunciado: “la visión del mundo y de la literatura que [el autor] pone de manifiesto al emplear la ironía”.⁷⁴

Por otra parte, Pozuelo Yvancos señala que la ironía es “una figura intelectual”,⁷⁵ porque exige un proceso de decodificación: leer entre líneas, identificar aquello que no aparece de forma explícita. El receptor debe ser capaz de percibir dos significados, aunque en un primer nivel solo se perciba el literal.

Los dos significados mencionados corresponden a dos niveles: el semántico y el pragmático. En el primero no hay una interpretación plena; el sentido que se toma es literal. Así, si una situación terrible se describe como “maravillosa”, el significado inmediato será esa valoración positiva. Por otra parte, el segundo incorpora elementos como el tono, el contexto y la intención.

⁷² Linda Hutcheon, *op. cit.*

⁷³ Clara Irene Armendáriz, “La ironía y algo más”, *Revista UPIICSA*, núm. 37, 2005, p. 1. [En línea]: <https://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/123456789/5324/1/37-1.pdf> [Consulta: 2 de marzo, 2022].

⁷⁴ Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, Facultad de Filosofía y letras, UNAM (s.f.) [En línea]: http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf [Consulta: 2 de marzo, 2022].

⁷⁵ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*

Al integrarlos, el lector advierte que la expresión señala —de manera indirecta— la negatividad del hecho descrito.

Entonces, la ironía es la coexistencia de lo semántico y lo pragmático: el primero funciona como una máscara y el segundo como el rostro que está detrás, en otras palabras, constituye una representación del engaño y la verdad. Por consiguiente, la ironía y la mentira parecen próximas, pues en ambas hay un elemento oculto, es decir, el mensaje, en su nivel semántico, no manifiesta sinceridad. Con esa idea en mente, surge la pregunta: ¿cómo distinguir una de otra?

La ironía se distingue pues de la mentira en que el mentiroso dice A, piensa no-A, y quiere hacer entender A; el ironista dice A, piensa no-A, y quiere hacer entender no-A. El locutor que miente esconde cuidadosamente sus indicios de inversión; el locutor que ironiza deja entrever, aunque muy sutilmente en ocasiones, los indicios de su insinceridad. Para C. Kerbrat-Orecchioni, la mentira es una inversión que pretende ser imperceptible, en tanto que la ironía aspira a ser perceptible.⁷⁶

Entonces, según la cita anterior, la diferencia radica en el pensamiento y la intención. En la ironía, ambos elementos coinciden: comparten la misma idea, pero en la mentira se genera una ruptura, lo que hay en mente nunca es plasmado y el propósito será que nunca se descubra. Por lo tanto, no son tan similares como podría suponerse.

La ironía no se determina únicamente por la yuxtaposición de dos elementos contrarios, pues requiere otras condiciones que permiten su oportuna identificación. Según D.C. Muecke, estas incluyen la dualidad en los hechos —las dos caras de un mismo acontecimiento—, la oposición entre los

⁷⁶ A. Emma Sopeña Balordi, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, *Revista de filología francesa*, núm. 12, 1997, p. 6. [En línea]: <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797220451A/33887> [Consulta: 2 de marzo, 2022].

términos implicados —la contrariedad que representan—, la ignorancia de la víctima y la presencia de un observador con sentido irónico.⁷⁷

Los dos primeros requisitos guardan una relación estrecha: la dualidad en los hechos se refiere a la coexistencia de dos elementos dentro de un mismo acontecimiento, mientras que la oposición de términos señala la contrariedad que surge entre esos dos planos. El primero describe la presencia simultánea de dos caras; el segundo, la tensión que se genera entre ellas. Por eso, aunque puedan parecer similares, no cumplen con la misma función; uno establece la duplicidad y el otro la confrontación que la activa. En conjunto, ambos se complementan y permiten que la ironía se configure como un fenómeno doble y contrastivo.

Por otra parte, los últimos dos requisitos están relacionados con el autor y el lector. Según Irene Armendáriz, la víctima de la ironía sería el receptor, mientras que el observador con sentido irónico correspondería al emisor. Aunque esta interpretación es pertinente, sitúa los roles fuera del texto. Si se observa la ironía desde su funcionamiento interno, la víctima puede ser un personaje que encarna la incongruencia, y el observador el lector que reconoce esa duplicidad de sentidos; en otros casos, ambos papeles pueden recaer únicamente en los personajes. Todos los niveles son aceptables, cumplen con la estructura y encajan en ella según la función que les toque desempeñar. Pero el lector, más allá de si es víctima o no, ¿será el elemento que determine la obra?

[...] sin la existencia de alguien que perciba el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo, la ironía no llega a existir. Además, sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive solo un sentido literal.⁷⁸

⁷⁷ Clara Irene Armendáriz, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁸ Lauro Zavala, *op. cit.*

A pesar de la insistencia en que estos mecanismos solo existen cuando el lector los reconoce, dicha responsabilidad no puede depositarse por completo en el receptor. Los mecanismos discursivos pertenecen al texto: aunque nadie los identifique, siguen ahí.

1.3 La concepción Bergsoniana de lo cómico: elementos, mecanismos y procedimientos

Desde la perspectiva de Bergson, en las situaciones cómicas intervienen tres elementos que se complementan entre sí: la ausencia emotiva, la inteligencia y la compañía. El primero —la insensibilidad momentánea— es indispensable, porque si la escena estuviera cargada de empatía o piedad, la comicidad quedaría desplazada. Un caso que ilustra esta necesidad es el que Bergson describe: la caída puede provocar risa por la torpeza del agente y su acto involuntario. Sin embargo, incluso esa situación puede ser ambigua, debido a que la misma escena es capaz de despertar preocupación por quien ha caído. Esa tensión nace de la coexistencia de dos miradas: una que ríe y otra que se inquieta.

Esa inquietud proviene tanto de la emotividad como de consideraciones morales: ¿qué tan correcto es burlarse de una caída en lugar de ofrecer ayuda al perjudicado? Recordemos que la risa también puede funcionar como una forma de ataque. Todo depende de la perspectiva, pero si el escenario está cargado de “sentimentalismo” —entendido aquí no en su sentido peyorativo, sino vinculado a la presencia de emociones—, la comicidad quedará neutralizada. Sin embargo, se incline la mirada hacia la burla o hacia la preocupación, lo más apropiado sería actuar desde lo ético.

Después se presenta el segundo elemento: la inteligencia. Esta se articula con el primero porque la razón se contrapone a la emoción; por ello, cuando los sentimientos quedan momentáneamente acallados, pueden entrar en juego el pensamiento y el razonamiento: “En una sociedad de inteligencias puras quizá no se llorase, pero probablemente se reiría [...] Lo cómico, para

producir todo su efecto, exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”.⁷⁹

Luego, para dar paso al último aspecto, es importante destacar que la inteligencia pura de la que habla Bergson debe estar en contacto con otras, es decir, requiere compañía: “no saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados”.⁸⁰ Esta idea completa el esquema anterior: la ausencia emotiva y la inteligencia no operan de manera solitaria; funcionan dentro de un marco compartido. La risa, para Bergson, es un fenómeno colectivo; incluso cuando parece espontánea, “oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios”.⁸¹ El tercer elemento alude a la dimensión social de lo cómico: la risa se sostiene en la presencia del otro, ya sea real o imaginario.

Por otra parte, también están los vicios cómicos. Estos se adhieren a un personaje hasta volverse inseparables de él, a tal grado que el individuo, por sí solo, deja de ser relevante: lo que importa es la característica ridícula que lo domina. Cosa distinta pasa en las tragedias: en éstas, el personaje complejo también está dotado de virtudes y defectos; sin embargo, ni él ni su nombre pasan a un segundo plano; por el contrario, se elevan.

Para justificar lo anterior, Bergson recurre a los títulos de diversas obras y muestra que, en la tragedia, la centralidad del personaje es tan determinante que, aun con sus virtudes y defectos, la obra suele llevar su nombre —*Hamlet*, *Macbeth*, *Edipo rey*—. Por el contrario, en la comedia, el foco recae habitualmente en el vicio cómico; las obras se dan a conocer por la característica ridícula que define al personaje, como ocurre en *El enfermo imaginario*, *El misántropo* o *El avaro*.

El vicio cómico es un disfraz del personaje, porque “es aquél que nos viene de fuera como un marco ya hecho al que hemos de ajustarnos, aquél que

⁷⁹ Henri Bergson, *La risa*, Titivillus, 1899, p. 7 [En línea]: <https://drive.google.com/file/d/1a6d6YafH-8aAkIncmwjQXrYR-38Kq7db/view?usp=sharing> [Consulta: 28 de marzo, 2022].

⁸⁰ *Ídem*.

⁸¹ *Ídem*.

nos impone su rigidez en lugar de amoldarse a nuestra flexibilidad”.⁸² Esta noción bergsoniana contrasta con la concepción bajtiniana del disfraz carnavalesco, donde la máscara no impone una rigidez externa, sino que prolonga la vitalidad del sujeto que la porta y amplifica su libertad. La oposición no es solo conceptual, sino histórica: Bergson interpreta la risa desde una perspectiva moderna, correctiva y ligada a la rigidez mecánica, mientras que Bajtín analiza prácticas medievales y renacentistas en las que la risa opera como fuerza liberadora y comunitaria. Aunque sus marcos teóricos no son compatibles —lo exige su distancia temporal y su distinta concepción de lo cómico—, ambos permiten observar cómo el disfraz, ya sea como forma impuesta o como expansión vital, interviene de manera decisiva en la construcción de la comicidad.

El disfraz funciona como recurso generador de comicidad: “Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad.”⁸³ Aunado a ello, Bergson presenta ciertos mecanismos cómicos que provienen de juegos infantiles y que pueden entenderse como formas de disfraz en un sentido amplio: situaciones en las que una persona es tratada como si fuera un objeto, es decir, como algo rígido y mecánico. Lo que no tendría vida propia la adquiere porque el personaje queda reducido momentáneamente a ese automatismo.

Los juegos infantiles que se transforman en mecanismos cómicos son los siguientes:

- A) El diablillo de resorte, un pequeño muñeco encerrado en una caja que sale y vuelve a entrar. Trasladado a una escena cómica, remite a un personaje que intenta avanzar, realizar una acción o expresar una idea, pero es interrumpido una y otra vez por una fuerza externa. El ciclo se repite indefinidamente: “nueva reincidencia, nuevo castigo”.⁸⁴

⁸² *Ibidem*, p. 20.

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 32.

- B) El fantoche de hilos, perceptible cuando las palabras o acciones de un personaje son dirigidas por otro —o incluso por el público, si se trata de una representación teatral—. Resulta cómico porque la ausencia de autonomía rompe la lógica natural de la acción: “todo lo que procede de nosotros y es verdaderamente nuestro, comunica a la vida su desarrollo dramático y generalmente serio”.⁸⁵
- C) La bola de nieve, que fuera del juego describe un hecho que comienza de manera mínima y crece hasta alcanzar una magnitud inesperada. Bergson afirma que será cómico si su trayectoria es recta, pero lo será aún más si se vuelve circular, pues “todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverle al mismo sitio”.⁸⁶

Los mecanismos cómicos son, en términos de Bergson, un corte en la continuidad de la vida. Cuando se observan como objetos, remiten a rigidez e inflexibilidad; sin embargo, al trasladarse a un escenario humano, esa misma rigidez se transforma en fuente de comicidad. La paradoja radica en que lo que es propio de lo mecánico —lo fijo, lo repetitivo, lo automático— produce risa cuando irrumpe en lo vivo. De ahí que, para Bergson, el efecto cómico surja cuando el comportamiento humano adopta la forma de un automatismo: un gesto, una reacción o una conducta que debería ser flexible aparece, por un instante, como algo rígido. Ese desajuste expulsa al sujeto del “trance” mecánico y vuelve visible la mecanización de su actuar cotidiano.

Bergson también establece tres procedimientos cómicos: la repetición (muy presente en el diablillo de resorte), la inversión y la interferencia de las series. Sobre el primero señala que “no se trata [...] de una palabra o de una frase que un personaje repite, sino de una situación, esto es, de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se producen en

⁸⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 36.

muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida”.⁸⁷ Sin embargo, aunque en esta cita enfatiza la repetición de situaciones y deja de lado la insistencia verbal, en otros momentos de su ensayo sí reconoce la relevancia de la reiteración enunciativa y muestra que esa insistencia también puede generar comicidad. Para ello presenta el siguiente ejemplo:

Cuando Dorine cuenta a Orgon la enfermedad de su mujer, y aquél le interrumpe a cada paso para preguntarle por la salud de Tartufo, esta pregunta sin cesar repetida: «¿Y Tartufo?», nos da la sensación clarísima de un resorte que salta. Tal resorte es el que Dorine se complace en rechazar, tornando siempre al cuento de la enfermedad de Elmire.⁸⁸

En lo anterior se hace evidente la relación entre la repetición y el resorte del diablillo, pues este mecanismo infantil funciona precisamente a partir de ese procedimiento. Así, en el ejemplo de Tartufo, pueden apreciarse simultáneamente el procedimiento y el mecanismo cómico: operan en conjunto, de modo que la percepción de uno conduce inevitablemente a la evocación del otro.

Luego, el segundo procedimiento, la inversión, consiste en presentar una situación que contradice la lógica habitual: un mismo ente encarna simultáneamente dos posiciones opuestas, generando una contradicción escénica de naturaleza similar a la del oxímoron verbal. Bergson ejemplifica este procedimiento con la figura del ladrón robado: una escena que subvierte la esencia del personaje y que, al aparecer en el escenario, puede producir un fuerte efecto cómico.

Por último, la interferencia de las series consiste en una situación que, en principio, parecería tener un solo sentido, pero que admite dos interpretaciones simultáneas. En este procedimiento, el receptor —sea lector o público— conserva siempre el significado primario, pues dispone de toda la información; los personajes, en cambio, al estar ausentes en ciertos momentos de la acción,

⁸⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 33.

desconocen parte del contexto y ello abre la puerta a la confusión. Así surge una segunda lectura que se superpone a la primera. Cuando esto ocurre en escena, dos personajes pueden creer que hablan de lo mismo, aunque en realidad se refieran a situaciones distintas; ese desajuste produce el efecto cómico al revelar la coexistencia de dos sentidos incompatibles.

1.4 Modelo de análisis humorístico según José Manuel García García

Según José Manuel García García, la humorología o gelastología es “la crítica o racionalización de la representación literaria del humor lúdico”,⁸⁹ y busca los segmentos risorios de un texto con la finalidad de estudiarlos. Luego, para ayudar a la identificación de los elementos cómicos, llamados centros o puntos axiales, se utilizan las siguientes estrategias, lugares donde “se concentra y genera el humor lúdico”:⁹⁰

1. El primer punto es la transcontextualización, que se divide en tres elementos: juegos intertextuales (existe una relación del texto risorio con otros, que pueden ser serios, pero quedan modificados por el nuevo contexto); juegos de reciclaje de estrategias y técnicas del humor lúdico literario (se retoman ciertos elementos literarios y se ponen en un nuevo contexto, pero desde la risa; incluso podría tratarse de una crítica humorística hacia un texto que trabajó de la misma forma, es decir, una crítica de lo crítico y una burla de lo burlesco), y, por último, están los juegos de recontextualización paródica de estrategias “serias” literarias (cualquier situación, expresión o recurso puede ser parodiado).
2. Situaciones cómicas: pueden ser voluntarias o involuntarias y se dan a través de tres fases. La primera es una situación incongruente, que

⁸⁹ José Manuel García García, “Estrategias generales de la humorología”, Universidad Veracruzana: Repositorio Institucional, (s.f.) [En línea]: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1216/199490P37.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [Consulta: 16 de junio, 2023].

⁹⁰ *Ídem.*

puede ser representada como un carnaval, un teatro del mundo, travesuras, situaciones irónicas involuntarias, humor negro o sangriento, enredos o equívocos, o burlas. La segunda corresponde a la crisis cómica o clímax, la cual puede surgir de resultados incompletos, sorpresivos, contraproducentes, aporísticos, o de un caos completo. Finalmente, está la catarsis cómica o resolución, que puede ser feliz, ambigua o anticlimática.

3. Personajes cómicos: el personaje cómico es tanto *homo ridens* como *homo ludens*, es decir, un hombre que ríe y un hombre que juega; “el autor, el narrador y los personajes pueden adoptar [cualquiera de los dos papeles]”.⁹¹ Por sus funciones dentro de la narración, este puede asumir cuatro papeles: a) estrategia del humor lúdico (gelastólogo), b) testigo cómplice (lector/público), c) personaje alazonista, y d) personaje lúdico humorista (el ironista).⁹²

Para los propósitos de esta investigación, y debido a la ambigüedad conceptual de esa clasificación —especialmente por la mezcla de niveles entre autor, lector y personajes—, solo se tomarán como personajes cómicos al ironista (quien ridiculiza, “el sarcástico que ejerce [burla] contra todo lo artificial-solemne y lo no-verdadero”⁹³) y al alazonista (el personaje ridiculizado). Para D. C. Muecke, citado por José Manuel García, los alazones tienen las siguientes características:

los que están en una situación irónica sin saberlo, los incapaces de saber que se les habla irónicamente, los incapaces de reconocer la ironía que no es dirigida a ellos, los que no pueden ver que son víctimas de una intriga, los que no reconocen que sus

⁹¹ *Ídem.*

⁹² José Manuel García García, *El libro de los sarcasmos (Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos)*, s.e., s.l., 2011, p. 7. [En línea]: https://drive.google.com/file/d/1eE4MSIBIMP4fd7TkZUyT83_2r6XqHITC/view?usp=sharing [Consulta: 19 de junio, 2023]

⁹³ José Manuel García García, *El libro de los sarcasmos (Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos)*, *op. cit.*, p. 7.

propias palabras los traicionan. [...] los alazones no engañan a otros, solo a ellos mismos, tanto que llegan a creerse sus propias mentiras⁹⁴ [...] El alazón puede ser totalmente irreflexivo, o poseer una confianza que llega a la insolencia. También puede ser exageradamente imprudente, al grado de descubrir todo tipo de posibles trampas, menos la trampa en la que caerá.⁹⁵

4. Lenguaje: José Manuel García desarrolla diversos aspectos dentro de esta categoría, aunque para esta tesis solo se considerarán las palabras polisémicas con potencial humorístico (homónimas, homófonas, arcaísmos, neologismos, malapropismos —uso de una palabra incorrecta dentro de una situación—); las alteraciones sintácticas, como el calambur; y ciertas construcciones de significado, entre ellas la ironía, el sarcasmo, las paradojas y los argumentos mal fabricados, como las falacias.⁹⁶ Todos estos elementos pueden contribuir a la configuración del humor en el plano discursivo; sin embargo, no funcionan como “ingredientes” que produzcan un resultado automático. La activación de su potencial humorístico depende siempre de la interpretación de un receptor capaz de reconocer las operaciones lingüísticas y pragmáticas que los articulan.

5. Acto lúdico: implica un vaivén entre lo serio y lo cómico: existe una situación tratada con seriedad, pero basta una acción cómica para romper con lo solemne.

6. Sitio lúdico: se presenta de dos formas. La primera consiste en tomar un lugar formal y parodiarlo; la segunda es un espacio que, desde sus

⁹⁴ En el caso de la novela que se estudia en esta tesis, el personaje principal cumple con ese precepto, aunque todos creyeron en una mentira, es decir, que Andrés era maderista, él siempre lo desmintió, por lo tanto, no cuenta como engaño. Pero la idea de que se engañan a ellos mismos tanto que llegan a creerse sus mentiras, podría ser la razón por la cual no hay una explicación ni razonamiento detrás de su decisión final de apoyar la causa de Madero.

⁹⁵ José Manuel García García, “Estrategias generales de la humorología”, *op. cit.*

⁹⁶ José Manuel García García, *El libro de los sarcasmos (Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos)*, *op. cit.*, p. 9.

orígenes, ya estaba asociado con la risa. En términos generales, las zonas cómicas que considera José Manuel García son un escenario serio parodiado y uno completamente lúdico. A estos podría añadirse un tercero: la parodia de las manifestaciones asociadas a la risa. Más que una burla dirigida hacia la risa misma, se trataría de un procedimiento que acentúa el contraste con lo solemne y, en consecuencia, intensifica la configuración humorística del pasaje.

7. Los objetos lúdico-humorísticos funcionan de manera similar al acto lúdico, solo que en este caso la acción cómica se produce con el apoyo de un objeto, que actúa como detonador de la burla. Tanto el acto como el objeto serán complementarios.

8. Manipulación de ideas y emociones: este aspecto se centra en la relación entre autor y lector. El emisor dirige la configuración humorística y puede suscitar en el receptor dos orientaciones emotivas: celebración (*carpe diem*) y rechazo (*scapegoating* o linchamiento moral). En el primer caso, García menciona una serie de términos asociados al disfrute lúdico, aunque no desarrolla con detalle su funcionamiento textual, lo que parece remitir a una modalidad del humor cercana al divertimento. En el segundo, profundiza en una estrategia de ataque en la que la burla opera como mecanismo de corrección o desacreditación, concentrando la negatividad en un personaje, el alazonista.

proyectar los errores y los vicios sociales en un personaje para hacernos pensar o sentir rechazo hacia él. Busca la aprobación colectiva al acto del *scapegoating* o linchamiento moral (destrucción de la fama o el prestigio) de la víctima. Si el sarcástico logra «contaminar» a otros con la necesidad del *scapegoating*: la «recompensa» será la purificación (emocional) de los victimarios.⁹⁷

⁹⁷ *Ibidem*, p. 5.

Finalmente, aunque esta categoría se formula en términos del autor y del lector, los papeles implicados pueden recaer también en los personajes (ironista y alazonista).

9. Humor fallido: es el rompimiento de una estructura; el personaje que se percibe a sí mismo como superior y que mueve todos los hilos para generar la burla termina convirtiéndose en el ente burlado, preso de sus propias acciones; mientras tanto, los alazonistas o víctimas ascienden momentáneamente a una posición de superioridad y se ríen, casi como una forma de revancha. “El humor fallido es, en realidad, humor involuntario o contra sí mismo”.⁹⁸

10. Agelasticismo: es parecido al concepto anterior, pero aquí el agelasta no busca reír ni provocar risa; se posiciona a favor de la seriedad y ataca la risa desde esa perspectiva. Podría parecer que, al rechazar la risa, tampoco habría espacio para el humor; sin embargo, personajes o situaciones marcados por el agelasticismo suelen convertirse en objeto de burlas dentro del relato. En ese sentido, su defensa extrema de la seriedad puede generar una configuración humorística no buscada por ellos mismos.

⁹⁸ José Manuel García García, “Estrategias generales de la humorología”, *op. cit.*

CAPÍTULO II ANDRÉS PÉREZ, MADERISTA Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA

2.1. Breve acercamiento a la Revolución Mexicana

El 17 de febrero de 1908, Porfirio Díaz declaró en una entrevista con James Creelman (periodista norteamericano) que México ya estaba preparado para recibir, por medio de elecciones, a un nuevo gobernante; y manifestó su intención de no continuar en el poder. Asimismo, señaló que no intervendría más y apoyaría a quienes decidieran postularse.

Sin embargo, sus palabras no eran más que eso y estaban vacías de significado. Díaz no esperaba una respuesta real a su mensaje ni consideraba que algún aspirante a la candidatura pudiera representar un riesgo político. Los hechos posteriores mostrarían que su intención no era abandonar la presidencia.

Francisco I. Madero, hacendado de Coahuila, se postuló como candidato y pronto comenzó a representar una amenaza para el régimen. En 1909 publicó *La sucesión presidencial de 1910*, donde afirmaba que “el problema fundamental de México era la concentración del poder en un solo hombre [y que por ello] eran necesarias elecciones libres, la independencia de la prensa y de los tribunales y un congreso plural”.⁹⁹ A ello se sumaron la organización política en torno a los lemas “sufragio efectivo” y “no reelección” y una campaña que recorrió diversos estados del país, consolidando su liderazgo como alternativa real al porfirismo.

Por lo anterior, Díaz ordenó su inmediata aprehensión. Mientras las elecciones se llevaban a cabo, Madero permaneció recluido en una prisión de San Luis Potosí. Finalmente, los resultados electorales dieron como vencedor a

⁹⁹ Ricardo Cruz García, “Para llegar a la *Nueva Era*”, en *Nueva Era y la prensa en el maderismo. De la caída de Porfirio Díaz a la Decena Trágica*, UNAM, México, 2016, p. 3. [En línea]: <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/nueva/NE002.pdf> [Consulta: 26 de mayo, 2022]

Porfirio Díaz, el mismo gobernante que había declarado estar dispuesto a abandonar la presidencia.

Madero pudo haber permanecido en prisión; sin embargo, fue liberado gracias a la intervención de Ignacio Montes de Oca (obispo) y José Yves Limantour (secretario de Hacienda). Se le concedió la libertad condicional; no obstante, escapó a San Antonio, Texas, donde promulgó el plan de San Luis. “En él desconoció al gobierno de Díaz, se asumió como presidente provisional y convocó a los mexicanos a levantarse en armas para el 20 de noviembre de ese mismo año”.¹⁰⁰

En un inicio, el llamado de Madero a levantarse en armas no tuvo respuesta inmediata; con el tiempo, el movimiento se fortaleció y regresó a México para asumir su liderazgo. En esta etapa estuvo acompañado por Juan Sánchez Azcona, “su secretario particular [...], colaborador en la redacción del Plan de San Luis y [fundador, en 1911, del] periódico *Nueva Era*”.¹⁰¹

Las múltiples injusticias cometidas por el gobierno de Díaz, la exclusión de la clase media del poder político, la creciente crítica al sistema gubernamental y el avance del movimiento armado, impulsado por una opinión pública cada vez más revolucionaria, condujeron a la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia el 25 de mayo de 1911. Posteriormente, Francisco I. Madero entró triunfante a la capital el 7 de junio.

El 7 de junio los maderistas se declararon vencedores; no obstante, Madero aún debía esperar la formalización del proceso. Tras el Convenio de Paz de Ciudad Juárez se nombró un presidente interino y se convocaron elecciones, en las cuales Madero resultó ganador y asumió el cargo el 6 de noviembre de 1911.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz se produjo un notable crecimiento económico; sin embargo, este se sostuvo en gran medida sobre el despojo de tierras y el sufrimiento de los campesinos. Si bien estos procesos de expropiación tienen antecedentes desde la época de la conquista, fue durante

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰¹ *Ídem*.

el Porfiriato cuando se intensificaron de manera sistemática. En ese contexto, amplios sectores del campesinado no tuvieron otra alternativa que incorporarse como fuerza de trabajo al servicio de los hacendatarios —un grupo reducido, pero con considerable poder político—.

Los campesinos quedaron encadenados al trabajo debido a los salarios deplorables que recibían. Al no ser suficientes para cubrir sus necesidades básicas, se veían obligados a recurrir a las llamadas “tiendas de raya” —pequeños comercios establecidos dentro de las haciendas para abastecer a los trabajadores—, donde contraían deudas que reforzaban su dependencia económica y laboral frente a los hacendatarios.¹⁰²

2.2 El periodismo en la Revolución Mexicana

Mientras Porfirio Díaz estuvo en el poder, intentó controlar a la prensa; sin embargo, debido a la existencia de los periódicos de oposición, dicho control no siempre fue efectivo, sobre todo durante el primer periodo de su gobierno, cuando el periodismo gozaba de una relativa libertad.

Después, esa situación llegó a su fin cuando Díaz aumentó el apoyo económico que su administración otorgaba a ciertos periódicos. A cambio, muchos periodistas comenzaron a respaldar de manera sistemática al General y a su gobierno. No obstante, esta estrategia resultó insuficiente para someter a toda la prensa, por lo que el régimen emprendió una persecución contra los periódicos opositores y contra “todos aquellos que de alguna manera pudieran despertar la conciencia del pueblo”.¹⁰³

Ahora bien, la persecución no podía realizarse de manera arbitraria, pues requería un respaldo legal. Bajo esta lógica, el régimen promulgó una ley de prensa que contemplaba jurados especiales para evaluar los delitos relacionados con esta actividad. En la práctica, dichas disposiciones tendieron a

¹⁰² Miguel Rodríguez Lapuente, *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*, G. Gili, México, 1987, p. 14.

¹⁰³ Antonio Sierra García, *De la Revolución Mexicana a la revolución del periodismo: Regino Hernández Llergo* (dir. Irma Lombardo García), UNAM, México, 2000, p.34. [Tesis de licenciatura].

reducir el delito a cualquier manifestación periodística que “atentara contra el gobierno”.¹⁰⁴ Como consecuencia, proliferaron periódicos con “[un poco] de noticias y sensacionalismo”¹⁰⁵ y con escasa opinión.

Durante el porfiriato aparecieron diarios como *El Universal* y *Partido Liberal*, “dispuestos a defender al gobierno”.¹⁰⁶ En contraste, surgieron publicaciones opositoras como *El Diario del Hogar*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Demócrata* y *Regeneración*, de los hermanos Flores Magón. Debido a las represalias antes mencionadas, los periodistas opositores fueron encarcelados con rapidez; aun así, continuaron escribiendo desde prisión o retomaban la publicación de sus textos cuando eran liberados, de modo que no lograron ser acallados por completo. Ante ello, el régimen recurrió a una medida adicional: sacar de circulación cualquier periódico en el que estos periodistas colaboraran, especialmente en el caso de los hermanos Flores Magón.

Aunque Díaz ya contaba con varios periódicos afines, en 1896 se fundaron dos más plenamente consolidados como porfiristas: *El Imparcial* y *El Mundo*. El primero se convirtió en uno de los más influyentes y en un instrumento central de defensa de su gobierno. Mientras numerosos diarios desaparecían, *Regeneración* fue la publicación que logró reaparecer de manera constante, a pesar de la persecución.

A lo largo del porfiriato, el periodismo estuvo comprado y condicionado. Con la caída de la dictadura, volvió a abrirse un margen de libertad de expresión. En ese contexto reaparecieron periódicos como *Regeneración* y *Redención*. En realidad, *Regeneración* no había desaparecido por completo, debido a la persecución contra los periodistas, desde 1904 circulaba fuera de México, principalmente desde San Antonio, Texas, y otras ciudades de Estados Unidos. Por eso aquí se habla de “reaparición”: el periódico seguía informando, pero lo hacía desde el exilio.

¹⁰⁴ *Ídem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.35.

¹⁰⁶ *Ídem*.

Estos periódicos, beneficiados por la libertad que trajo consigo la caída del gobierno porfirista, no se detuvieron y dirigieron sus críticas contra lo que aún permanecía de ese orden político. Sin embargo, también hubo respuestas defensivas: los funcionarios afines al antiguo poder conservaron el control de diarios como *El Imparcial* y *El País*, desde los cuales intentaron contener los ataques.

Las confrontaciones periodísticas no se dirigieron hacia una sola dirección. Tras la salida de Porfirio Díaz, Francisco I. Madero se convirtió en el nuevo blanco de los ataques. Periódicos como *La Prensa*, *La Tribuna*, *El Mañana* y *Multicolor*, así como publicaciones de caricatura como *La Risa*, se sumaron a esta ofensiva. La situación de la prensa había cambiado de forma radical: al desaparecer el temor a las represalias, incluso quienes inicialmente apoyaron a Madero comenzaron a criticarlo abiertamente.

La diferencia entre la prensa que operó durante el gobierno de Díaz y la de Madero es notable. Se pasó de un escenario en el que el gobernante era prácticamente intocable a otro en el que podía ser atacado sin restricciones. Esta situación parecía confirmar que era “imposible gobernar sin una prensa amiga”.¹⁰⁷ No obstante, el problema no fue la ausencia de apoyos, sino que “la prensa que le era favorable no fue capaz de balancear a la que le era hostil”.¹⁰⁸

Incluso si ese equilibrio se hubiera alcanzado, el conflicto no se habría resuelto. El propio caso de Díaz lo demuestra, pues recurrió a la represión para sostenerse en el poder. Aunque Madero no siguió ese camino, sí consideró otras estrategias. De manera semejante a como Díaz impulsó *El Imparcial* para su defensa, Madero promovió la creación de *Nueva Era*, periódico fundado con el propósito de “apoyar y defender [su] movimiento y gobierno”.¹⁰⁹

En 1909, el periodista conservador Trinidad Sánchez Santos fundó *El País*, desde donde se atacó de manera constante al maderismo y a su órgano

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.38.

¹⁰⁸ *Ídem*.

¹⁰⁹ Mónica Blanco, Sobre Ricardo Cruz García, Nueva Era y la prensa en el maderismo de la caída de Porfirio Díaz a la Decena Trágica [En línea]: <https://www.redalyc.org/journal/600/60056882014/html/> [Consulta: 17 de mayo, 2022].

afín, Nueva Era. Ambos periódicos utilizaron sus espacios editoriales para polemizar y defender posiciones enfrentadas respecto a la situación política del país, lo que evidencia el carácter abiertamente combativo de la prensa durante este periodo.

La desconfianza hacia la prensa era comprensible, dado el amarillismo, la represión y el apoyo incondicional a los gobernantes; sin embargo, con el estallido de la Revolución el periodismo político adquirió una nueva centralidad. Como se ha señalado, “para los grupos inconformes, la prensa fue una herramienta indispensable para llevar a cabo sus objetivos [...] le quitaron al periódico su facha de “imparcial”, le devolvieron su función como actor político y el papel de formar la conciencia de la opinión pública”.¹¹⁰

Aunque los periódicos opositores afirmaban no tener “la intención de [provocar] una revolución”,¹¹¹ su labor crítica evidenciaba la necesidad de transformar la estructura gubernamental. Frente a ello, el régimen buscó que la prensa apoyara sus planes y “alejara del pueblo toda idea revolucionaria”;¹¹² no obstante, en un contexto de descontento generalizado, el periódico terminó por convertirse en “un medio para difundir ideas y actividades, conseguir adeptos y comunicarse entre [los] miembros [de la organización que luchaban por el cambio], con el fin de llevar a cabo el conjunto de acciones planeadas para establecer un nuevo orden económico, político y social”.¹¹³

Los periódicos buscaban informar; sin embargo, el alto índice de analfabetismo limitaba su alcance. Aunque la información podía circular de manera indirecta entre quienes sí sabían leer, ese proceso implicaba distorsiones. Esta limitación favoreció el uso de otros recursos comunicativos, entre ellos la imagen.

En ese contexto, la caricatura política se consolidó como una herramienta eficaz para transmitir información y acercar la crítica social, política

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹¹ Ricardo Cruz García, *op. cit.*, p. 14.

¹¹² *Ídem*.

¹¹³ Ricardo Cruz García, *op. cit.*, p. 13.

y moral a los sectores no letrados. A partir de la exageración de rasgos físicos, morales o sociales, esta forma de comunicación permitía señalar defectos y emitir juicios de manera visual. Su relación con lo humorístico facilitaba la recepción del mensaje, pues la exageración y la deformación propias de la caricatura permitían introducir la crítica de manera accesible y ampliar su alcance.

El uso del humor en la caricatura política funcionó como un recurso estratégico: la risa, como posible efecto de su configuración cómica, operaba como un medio de atracción inicial hacia mensajes que, de otro modo, podrían resultar inaccesibles o poco atractivos. De este modo, la caricatura facilitó la transmisión de información entre los no letrados y preparó el terreno para formas más complejas de crítica, en las que la exageración visual y los procedimientos cómicos permitían señalar, cuestionar y poner en evidencia las prácticas del poder.

En este contexto, la caricaturización de los gobernantes se volvió una práctica recurrente, ya que permitía criticar y hacer visible el ejercicio del poder. La risa producida por estas representaciones operaba como rebajamiento simbólico: al situar a las figuras de autoridad en un plano inferior, se genera un espacio de burla y de distensión frente a la tensión política acumulada.

A partir de lo anterior, la caricatura política empleada por la prensa durante la Revolución Mexicana puede entenderse como algo más que un recurso gráfico o periodístico. Su función estuvo ligada a la crítica del poder y a la posibilidad de hacer visible aquello que, de otra manera, resultaba difícil de confrontar de forma directa. Este panorama resulta necesario para aproximarse a *Andrés Pérez, maderista*, donde el humor se convierte en una herramienta narrativa clave para revelar tensiones políticas, sociales e ideológicas propias del periodo revolucionario.

2.3 Comparativa: de la Revolución Mexicana a los pasos de Andrés Pérez
Andrés Pérez era un periodista y, por una serie de enredos, termina convertido en revolucionario. Este trayecto ficticio guarda similitudes con la figura histórica

de Francisco I. Madero. Madero no fue periodista; sin embargo, ciertas acciones permiten situarlo en una posición cercana a ese ámbito, pues “daba consejos a los periodistas sobre cómo manejar la información, qué tendencia editorial seguir [...], qué publicar y cómo hacerlo”.¹¹⁴ Esta intervención constante en el campo de la prensa abre la posibilidad de pensarlo como un agente que comprendía el poder del discurso escrito y su influencia en la opinión pública, rasgo que lo aproxima al protagonista de la novela.

Francisco I. Madero se caracterizó por una personalidad reflexiva: observaba sus acciones, analizaba sus pensamientos y examinaba las intenciones que los generaban. Ante esto, cabe preguntarse si la presencia de actitudes similares en Andrés Pérez permitiría afirmar que se trata de una réplica del personaje histórico. La comparación es posible, aunque no exclusiva, pues estos rasgos no pertenecen únicamente a Madero, también podrían corresponder a cualquier figura con cierta capacidad intelectual y de introspección. No obstante, dentro del contexto histórico en el que se desarrollan los hechos, estas características no eran comunes, lo que permite leer la coincidencia como una construcción significativa.

Madero no fue considerado un pensador brillante por sus contemporáneos, en parte porque sus razonamientos estaban influidos por convicciones espiritistas y religiosas que guiaban su conducta. En la novela, Andrés Pérez no presenta una estructura ideológica tan definida; sin embargo, ambos comparten una disposición a dejarse conducir por fuerzas que no controlan plenamente, ya sea la fe o las circunstancias.

La participación de Madero en la política no fue inmediata. Antes de involucrarse activamente, aceptaba las decisiones presidenciales de Porfirio Díaz; no fue sino hasta 1904 cuando comenzó a proponer medidas orientadas al cambio social, convencido de que era momento de ejercer sus derechos ciudadanos, como lo expresó en una carta dirigida a su padre. Este tránsito gradual hacia la acción política encuentra eco en el proceso de Andrés Pérez,

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

quien tampoco inicia su trayectoria con una conciencia revolucionaria clara, más bien llega a ella de manera progresiva y casi involuntaria.

En la vida de Madero tuvieron un peso importante figuras de autoridad simbólica, como Dios y su madre. Aunque en Andrés Pérez estas presencias no aparecen de manera explícita, puede establecerse un paralelismo: Madero declaraba dejar sus acciones a la voluntad divina, mientras que el protagonista de la novela también es conducido por fuerzas externas —otros personajes y circunstancias— hasta que la ficción adquiere consecuencias reales. En ambos casos, el sujeto no domina por completo los impulsos que orientan su conducta.

Otro punto de convergencia entre el personaje histórico y el ficticio es el proceso de transformación que los lleva a asumirse como luchadores patrióticos. Madero afirmó que sus comunicaciones espiritistas fueron determinantes para su cambio personal, pasó de ser “un joven libertino e inútil para la sociedad [a] un hombre de familia, honrado, que se preocupaba por el bien de la patria y que tiende a servirla en la medida de sus fuerzas”.¹¹⁵ Andrés Pérez también experimentó una transformación, aunque de naturaleza distinta: mientras uno se guía por el mundo esotérico, el otro parece llegar al compromiso político a través de una reflexión apenas esbozada en la novela. En ambos casos, el cambio se presenta como un hecho consumado más que como un proceso detallado.

Antes de consolidar su carrera política, Madero impulsó en Coahuila (1900), junto con algunos familiares, un proyecto para cuestionar a los gobernantes impuestos por Díaz, iniciativa que más tarde derivó en la creación del “Club Democrático Benito Juárez”, orientado a fomentar la organización política y la participación ciudadana. Esta experiencia le mostró que el respaldo popular era decisivo. De forma semejante, en la novela Andrés Pérez descubre que la percepción colectiva puede imponerse sobre la verdad individual.

La fundación del periódico *El Demócrata* reforzó esta comprensión. Madero reconoció que en ese espacio realizó su “aprendizaje de escritor

¹¹⁵ INEHRM (ed.), *Archivo de don Francisco I. Madero. Epistolario (1900-octubre de 1909). Tomo I*, INEHRM, México, 2021, p. 22.

político”,¹¹⁶ aunque ello no lo convierte en periodista en sentido estricto. No obstante, evidencia su conciencia del papel que la palabra impresa desempeñaba en la lucha política. En la novela, el periodismo es un detonante narrativo que arrastra al protagonista hacia un escenario que lo supera.

Algunos episodios históricos permiten establecer vínculos más concretos con situaciones narradas por Azuela. En la campaña de 1905, Madero intentó imponer criterios racionales frente a decisiones ya determinadas por intereses y lealtades políticas. Sus argumentos fueron ignorados, como él mismo relata:

Entonces, ante el pequeño auditorio que formaba la reunión, pronuncié un enérgico discurso en que hacía ver los grandísimos peligros de que fuésemos a México, pero mis argumentos se estrellaron ante la indicación del Lic. Frumencio Fuentes, jefe de la facción corralista, al cual obedecían ya sus partidarios con un servilismo desconsolador.¹¹⁷

Esta situación recuerda la escena en la que Andrés Pérez intenta aclarar que no es maderista, sin que nadie le crea. En ambos casos, la voz individual queda anulada por una identidad que le es impuesta desde fuera.

Estas experiencias conducen a una conclusión común: en el ámbito político, los méritos y razonamientos suelen ser insuficientes frente al peso del grupo. Tanto Madero como Andrés Pérez enfrentan contextos en los que la lógica cede ante la fuerza del número. Esta dinámica se repite incluso cuando Madero intenta influir en la selección de candidatos y en la integración de órganos de poder, reproduciendo prácticas que antes había criticado. Aunque justificadas como acciones para “defender los intereses del pueblo”,¹¹⁸ estas decisiones revelaban la dificultad de escapar a las mismas estructuras que se pretendían transformar.

Finalmente, la comparación entre el personaje histórico y el ficticio no busca establecer una identidad absoluta entre ambos, sino mostrar cómo Azuela construye a Andrés Pérez a partir de rasgos, situaciones y tensiones

¹¹⁶ *Ídem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹¹⁸ *Ídem*.

propias del contexto revolucionario. La novela no es un retrato de Madero, pero sí dialoga con su figura y con los procesos políticos de la época, utilizando al periodista como un punto de observación privilegiado desde el cual se hacen visibles las contradicciones, ingenuidades y conflictos que atravesaron la Revolución Mexicana.

CAPÍTULO III LA DIMENSIÓN RISIBLE Y CRÍTICA EN *ANDRÉS PÉREZ, MADERISTA*

Este capítulo está dedicado al análisis de los elementos humorísticos presentes en *Andrés Pérez, maderista*, con el fin de observar cómo la dimensión risible y crítica opera dentro de la novela y contribuyen a su sentido. A diferencia de los capítulos anteriores, aquí se trabaja a partir de la lectura y el análisis directo de fragmentos específicos del texto literario.

El capítulo se divide en dos apartados principales: la dimensión risible y la dimensión crítica. En el primero, se analizan fragmentos concretos de la novela en los que se ponen en juego la ironía, los procedimientos y mecanismos cómicos, y las estrategias del humor.

El segundo apartado se centra en la dimensión crítica que se articula a partir de esos mismos elementos. La crítica se entiende aquí como una configuración narrativa que emerge de la contradicción entre discurso y acción, de la exageración de ciertos rasgos y de la exposición de conductas incoherentes. De este modo, el humor se aborda como un dispositivo que permite poner en evidencia tensiones y formas de simulación presentes en el mundo representado por la novela.

Finalmente, conviene precisar que, cuando a lo largo de este capítulo se emplean términos como “burla”, “ridículo” o “caricatura”, estos no se introducen como categorías teóricas autónomas. Se utilizan en un sentido descriptivo para señalar manifestaciones específicas derivadas de los recursos ya delimitados en el marco teórico. Por tanto, dichos términos no amplían el sistema conceptual del trabajo, funcionan como vocabulario de lectura para describir resultados locales del entramado humorístico.

3.1 Dimensión risible

3.1.1 Ironía

La novela inicia con una nota periodística donde se expone, de manera directa, el encarecimiento de los alimentos básicos y la precariedad salarial de los

trabajadores, al tiempo que se contrasta esa realidad con el gasto excesivo del gobierno en obras y festejos destinados a impresionar a los extranjeros.

...los cereales han alcanzado un precio sin precedente. El jornalero se nutre de maíz y de frijol. Donde un bracero gana 37 centavos diarios, el maíz vale 7 pesos hectolitro y el frijol 14. Pero el gobierno gastará más de 20 millones en la construcción del teatro Nacional, 20 millones en el embellecimiento de la metrópoli, 20 millones en agasajar a los delegados extranjeros, invitados al festejo de esta primera centuria de nuestra independencia nacional. Cuando menos los señores diplomáticos estarán satisfechos de la prosperidad desbordante de los habitantes de la República Mexicana...¹¹⁹

La mayor parte del texto mantiene un tono informativo: los datos sobre precios, salarios y gastos públicos se presentan como hechos verificables. Sin embargo, el cierre del fragmento introduce un quiebre significativo: “Cuando menos los señores diplomáticos estarán satisfechos de la prosperidad desbordante de los habitantes de la República Mexicana” (p. 21). Es en este punto donde se activa el procedimiento irónico.

La ironía no consiste en una simple inversión literal del significado, sino en la tensión entre lo que se afirma y lo que el propio texto ha mostrado previamente. Tras describir condiciones económicas desfavorables, la afirmación de una “prosperidad desbordante” resulta insostenible. La frase no niega directamente la miseria, pero la exhibe al presentar una imagen oficial que contradice los datos expuestos líneas antes.

El énfasis en “cuando menos los señores diplomáticos estarán satisfechos” refuerza esta operación irónica. No se cuestiona el agrado de los extranjeros — que efectivamente pueden quedar impresionados—, sino la falsedad de la imagen que reciben: una nación que aparenta bienestar mientras descuida a su población. De este modo, la ironía funciona como un recurso crítico que pone en evidencia la distancia entre el discurso oficial y la realidad social.

Ese mismo contraste reaparece después en el diálogo, ahora desplazado de la nota periodística a la voz de Andrés. La frase “queda en pie” funciona aquí

¹¹⁹ Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 21.

como punto de tensión: enuncia permanencia, pero lo que permanece es la desigualdad.

Luego, el fragmento “Sólo queda en pie el sueldo del jornalero, el precio de los cereales y los millones de pesos que está gastando el gobierno” (p. 22) es una respuesta de Andrés Pérez ante un comentario de su jefe, quien descalifica la nota periodística que critica las decisiones del gobierno. La ironía se activa porque “queda en pie” suena a estabilidad o firmeza, pero lo que se sostiene es precisamente lo que debería modificarse: un sueldo precario, el encarecimiento de los cereales y el gasto público orientado a la apariencia. Andrés no habla desde la ignorancia; al afirmar esa “permanencia” como si fuera un dato tranquilizador, deja ver el absurdo de la situación: lo único que verdaderamente se eleva son los precios y el derroche.

Un indicio de que esa respuesta no se recibe como neutral es la reacción del interlocutor: “Sorprendido, mi amigo me miró a través de sus espejuelos oscuros. Yo no sabré nunca lo que pretendió contestarme” (p. 22). La sorpresa se vuelve significativa porque Andrés, al igual que la nota cuestionada, introduce una crítica que no encaja con el tono esperado dentro del periódico: enuncia la realidad económica como si fuera “normalidad”, pero justamente ese gesto revela su inconformidad.

Ese desplazamiento del discurso se vuelve aún más visible en el siguiente intercambio, cuando Andrés Pérez responde a la crítica que su jefe formula sobre la protesta estudiantil:

—Pasma en efecto —le respondí ingenuamente— que estos chicos tan dóciles y mansos de espíritu (el ministro de Hacienda con un mendrugo les ha inculcado el juicio de niños de teta) sean los mismos que se aventuran en actitud tan peligrosa. (p. 22)

En apariencia, el personaje se alinea con la postura dominante de su entorno, pues describe a los estudiantes como “chicos tan dóciles y mansos de espíritu” (p. 22) y se muestra sorprendido de que participen en una acción riesgosa. No obstante, el enunciado introduce una tensión significativa entre lo que se afirma y lo que el propio contexto narrativo ya ha mostrado: esos mismos estudiantes

están involucrados en una protesta activa, incluso armada. Esta incongruencia obliga a cuestionar la literalidad de las palabras de Andrés y abre la posibilidad de una lectura irónica del pasaje.

La ironía se construye, en primer lugar, a partir del contraste entre los calificativos empleados (“dóciles”, “mansos”) y la conducta efectiva de los estudiantes, lo cual invalida una lectura estrictamente literal. En segundo lugar, la expresión “se aventuran en actitud tan peligrosa” (p. 22) refuerza esta discordancia: aunque una manifestación puede implicar riesgos reales, dentro del marco discursivo que comparten Andrés y su jefe estos movimientos han sido previamente desestimados como inútiles e inofensivos. Reconocerlos ahora como peligrosos supone una contradicción interna del discurso, que no se resuelve de manera explícita, sino que se sostiene en la ambigüedad. Es en esa distancia entre lo dicho y lo que el texto deja ver donde opera la ironía del fragmento.

Este tipo de tensión no se limita a un solo pasaje. En la novela existen más fragmentos con voz irónica. Para identificarlos y analizarlos es necesario recordar que la ironía no se reduce a una simple contraposición de elementos, sino que se construye a partir de una dualidad de los hechos, rasgo fundamental de este recurso. Dicha dualidad implica un enfrentamiento entre lo que el texto presenta de manera literal y aquello que se revela al considerar su contexto narrativo e histórico. Junto a este rasgo, la teoría de la ironía reconoce otros elementos, como la ignorancia de la víctima y la presencia de un observador con sentido irónico, los cuales pueden intervenir en algunos casos, aunque no siempre de forma explícita.¹²⁰

Por otra parte, la oposición de términos no siempre estará presente en los fragmentos analizados, ya que se trata de un procedimiento similar a la dualidad de los hechos. En ambos casos existe un enfrentamiento de elementos; sin embargo, la diferencia radica en su funcionamiento: la oposición de términos suele manifestarse dentro de un mismo pasaje, mientras que la

¹²⁰ Ver *supra* apartado 1.2.3 Ironía.

dualidad de los hechos se construye de manera más contextual, al enlazar un fragmento con otras partes del texto literario o con su realidad histórica. Por esta razón, en el análisis se privilegiará la identificación de la dualidad de los hechos como eje principal de la ironía, sin excluir la oposición de términos cuando esta aparezca de forma clara. Un primer ejemplo de este procedimiento aparece en el siguiente fragmento:

Esto ocurrió una noche de noviembre de 1910, a la hora en que México presume de gran capital, emporio de alta cultura y civilización refinada, cuando la calle de San Francisco se constela de luz, de brillantes y de mujeres, en una explosión de la gran vida moderna". (p. 23)

La cita anterior, en apariencia, funciona como una descripción inofensiva de la ciudad y de su vida moderna; incluso podría leerse como una imagen verídica del progreso de la capital. Sin embargo, esta lectura resulta problemática si se considera el contexto en el que aparece el fragmento. Antes de esta descripción, Andrés y su jefe hablaban acerca de las protestas estudiantiles y de una nota periodística que expone la precariedad económica de la población. Estos antecedentes impiden que la escena se lea como una simple descripción neutral y abre la posibilidad de una lectura irónica.

Aunque la imagen de una capital luminosa y refinada puede existir en términos materiales, ello no elimina la ironía, sino que la refuerza. En este fragmento se articula con claridad la dualidad de los hechos: por un lado, se presenta la apariencia de modernidad, lujo y civilización que el texto pone en primer plano; por otro, la realidad social y política que ese encuadre deja fuera (la miseria, la represión política, el enriquecimiento de funcionarios y hacendados, así como la persecución de periodistas). La oposición entre lo que se muestra y lo que se oculta constituye el núcleo irónico del pasaje.

Esta dualidad permite, además, reconocer quién queda atrapado por la apariencia y quién logra advertir la contradicción. Puede leerse como víctima al lector que acepta sin cuestionamientos el contrato de verosimilitud del texto o desconoce el contexto histórico de la novela; de igual forma, los extranjeros

aludidos en el fragmento participan de esta posición al percibir únicamente la máscara de prosperidad que se les ofrece.

Luego, el observador con sentido irónico también puede ubicarse en el lector que reconoce la contradicción entre la imagen presentada y la realidad histórica. De este modo, la ironía del fragmento se completa cuando el lector identifica que la imagen de esplendor urbano es contradictoria con la realidad social que la novela expone.

Después la frase, “Vivimos y respiramos en una atmósfera de plomo. Se tiene la presunción de que algo grave va a ocurrir” (p. 37), refuerza la ironía del pasaje al presentar la situación del país como si el peligro fuera apenas una posibilidad futura. Esta formulación constituye una verdad parcial, pues sugiere que la amenaza es inminente pero aún no se ha manifestado por completo, cuando en realidad la violencia, la represión y el terror ya formaban parte de la vida cotidiana desde antes de las protestas estudiantiles. La censura a la prensa, la persecución política y la dictadura porfirista eran condiciones ya establecidas, no acontecimientos por venir.

Desde esta perspectiva, la ironía se construye a partir de la dualidad entre lo que se enuncia y lo que el contexto histórico revela: mientras el discurso parece advertir sobre un peligro futuro, la realidad demuestra que dicho peligro ya estaba plenamente instalado. La víctima de esta ironía vuelve a ser el lector que desconoce o minimiza el contexto histórico, así como una parte de la población que aún no asumía que el terror anunciado no era una amenaza lejana, sino una experiencia presente.

Ese mismo procedimiento irónico se vuelve más incisivo cuando deja de recaer en descripciones generales del país y se concentra en la voz del narrador, ahora como periodista. Andrés Pérez critica con dureza a los periodistas que omiten información capaz de manchar al gobierno de Porfirio Díaz. El personaje habla de ellos como si fuera distinto, pero la novela muestra que no lo es. Un ejemplo directo aparece cuando redacta un título favorable a los estudiantes y lo corrige de inmediato por uno alineado con el discurso oficial: “Gran escándalo provocado por la policía. Niños perseguidos y atacados como

facinerosos” (p. 27). Luego lo borra y lo cambia por: “Graves desórdenes provocados por los estudiantes. La policía obligada a tomar medidas de rigor para reprimirlos” (p. 27). Más adelante, describe a sus colegas con términos abiertamente condenatorios: “No ha quedado huella alguna de independencia y esa prensa oficiosa, prensa albañal, es la muestra evidente de lo que pueden la insolencia, la maldad y el cinismo de los escritores de alquiler” (p. 37).

En un segundo momento, cuando conversa con Toño, insiste en esa misma denuncia: los periodistas serían cobardes, encubrirían su miedo con una máscara de incompetencia y escribirían por interés.

—¿Se han vuelto idiotas, pues, estos periodistas que no saben poner un comentario siquiera al pie de la información de esta cobarde hazaña?
¿Qué tienen tus colegas, amigo Andrés?

—Un malecillo que en términos decentes llamamos miedo, Antonio amigo. Pero como es un mal secreto se le esconde, se le esconde bajo la máscara de la imbecilidad.

—Pero si son tan cobardes así, ¿para qué escriben entonces, Dios del cielo?

—¡Qué cosas dices, Antonio! Escriben para ganar dinero”. (p. 42)

Este conjunto de juicios adquiere un sentido irónico porque Andrés formula la crítica como si hablara desde fuera del gremio, cuando en realidad sus acciones lo inscriben en él. La ironía se construye, entonces, a partir de la dualidad entre su discurso y su conducta: denuncia la falta de independencia, pero él mismo corrige encabezados por temor; condena a los escritores de alquiler, pero participa de una dinámica periodística condicionada.

La contradicción se vuelve explícita cuando Toño lo confronta: “Pero ¿no trabajas, pues, en *El Globo*? Me pasma oírte hablar así” (p. 37). La novela deja claro que Andrés pertenece a ese grupo y que, más que excepción, reproduce prácticas que él mismo repudia. No basta afirmar que se parece a sus compañeros solo por trabajar en el periódico; sin embargo, sus actitudes lo delatan: aparenta frente al jefe, modifica lo escrito por miedo y evita el destino que sí alcanzan los periodistas que se enfrentan abiertamente al régimen.

Desde esta perspectiva, lo irónico es que Andrés critique a la prensa, como si esa crítica no lo alcanzara a él. Al hablar de “los periodistas”, Andrés se proyecta: describe un retrato que también lo incluye. Esa es la verdad que el texto deja ver, junto con un conflicto interno: rechaza a los periodistas vendidos, pero tampoco se atreve a asumir el costo de la disidencia.

—Sí, pero no periodistas... Son del mismo género de ese pobre diablo de Serdán... cándidos que acaban en una prisión si bien les va.
—¿Y tú nunca te has sentido capaz de ser alguno de esos candorosos?
—Gracias, Toño... no fumo... (p. 42)

En la última respuesta del diálogo, Andrés sugiere que su conciencia no está “tan alterada” como para convertirse en uno de esos “candorosos” que terminan en prisión. Con esta afirmación se excluye a sí mismo de ese grupo y se presenta como alguien más lúcido o más prudente. Sin embargo, la ironía surge al confrontar esta autoimagen con lo que el relato ha mostrado previamente: su conducta responde al temor, al cálculo y al acomodo frente a las circunstancias.

Al mismo tiempo, el intercambio deja ver que Toño —y también María, presente en la escena— lo perciben como un periodista distinto a los demás, alguien con mayor conciencia o integridad. Esa confianza, que el propio Andrés no desmiente, los convierte en víctimas de una imagen que él permite que se construya, aunque no se corresponda con su actuación real dentro de la novela.

Luego, existe un caso en el que Andrés expresa: “mi prestigio revolucionario acababa, pues, de rodar por los suelos” (p. 42). La frase es irónica porque contrapone dos ideas: Andrés ha manifestado rechazo hacia la Revolución, pero, al mismo tiempo, le inquieta que su “prestigio revolucionario” se desplome, como si realmente perteneciera a ese bando.

Esta ironía revela una oscilación constante en el personaje. Andrés se adapta según el contexto: frente al jefe y en el periódico sostiene una máscara cercana al régimen; en la hacienda se le impone —y luego asume— la máscara revolucionaria. Esta movilidad no solo es falsedad; también muestra su conflicto: no logra pertenecer de manera genuina a ninguno de los dos bandos y

su identidad queda suspendida entre lo que dice, lo que hace y lo que otros esperan de él.

Esa identidad ambigua se hace explícita cuando Toño repite con burla la acusación que circula sobre Andrés:

—¡Pero esto excede a toda ponderación... ja... ja...ja...! —exclamó dándose una gran palmada en la frente—. ¿Con que ésas tenemos, Andrés amigo? ¿Con que eres todo un terrible, Pérez? “Agente revolucionario de don Francisco I. Madero”, así te han denunciado. Vienes a esta casa nada menos que a levantarme la gente. Y mientras él reía con loco regocijo, yo me puse más frío y descolorido que un muerto.

—Esto no es cosa de risa, Toño. Puede ser algo muy grave para mí.

—¡No me lo digas! ¡Si habré creído que tú, el discretísimo, el selectísimo, el sapientísimo Andrés Pérez es un verdadero revolucionario! (p. 49)

En este pasaje se presenta un caso de ironía verbal construida a partir del tono y la exageración. Toño repite la acusación contra Andrés como si la tomara en serio, pero lo hace entre risas y mediante calificativos (“terrible”, “sapientísimo”), lo que indica que no cree en ella. Al fingir asumir el discurso acusatorio, lo expone como absurdo y lo convierte en motivo de burla. La ironía radica en la distancia entre lo que Toño dice y lo que realmente piensa: al decirlo como si fuera cierto, deja claro que no lo es.

Otro momento irónico se presenta cuando Andrés afirma: “¡Deplorable! No me agradaría convertirme en personaje de novela” (p. 51). La ironía reside aquí en la distancia entre la autopercepción del personaje y lo que el propio relato ha mostrado hasta ese punto. Andrés considera que aún conserva control sobre su vida y sus decisiones, cuando en realidad ha sido arrastrado constantemente por circunstancias externas: las presiones de su trabajo, el miedo a las represalias y las interpretaciones ajenas que lo colocan en un papel que él no elige.

Desde esta perspectiva, la ironía se construye a partir del contraste entre lo que Andrés cree de sí mismo —un sujeto capaz de mantenerse al margen— y la evidencia narrativa de su falta de agencia. Al afirmar que no desea

“convertirse” en algo que, en los hechos, ya está ocurriendo, el personaje revela su desconocimiento de su propia situación. En este caso, la víctima de la ironía es el propio Andrés, por su resistencia a reconocer el lugar en el que ya ha sido situado por la dinámica política y social que lo rodea.

Existen en la novela fragmentos que presentan un sentido irónico explícito, aunque de alcance limitado. Se trata de enunciados que cumplen con la oposición entre lo que se enuncia literalmente y lo que el contexto permite inferir, pero que no generan un desarrollo interpretativo mayor. Un ejemplo de ello aparece cuando Andrés, tras enterarse de que Luz ha informado a su jefe sobre su paradero, exclama: “¡Eres un encanto, mi pérfida Luz!”. La expresión es irónica en un nivel verbal evidente, pues el calificativo positivo se anula por el contexto y por el adjetivo que lo acompaña. No obstante, este tipo de ironía no trasciende el gesto inmediato ni produce consecuencias narrativas relevantes, por lo que no será objeto de análisis en este trabajo.

Distinto es el caso del enunciado “nos tenía acostumbrados a su dictadura cuerda, lógica y tolerante” (p. 60), donde la ironía se construye mediante la atribución de cualidades racionales y benignas a un régimen caracterizado precisamente por la represión y la violencia. El desfase se produce en la distancia entre el enunciado literal y el contexto narrativo que lo vuelve problemático al normalizar el poder autoritario. La ironía surge, así, del contraste entre una mirada que justifica la dictadura y un contexto que la desmiente.

Por último, el personaje que emplea estos términos no advierte la incongruencia de su afirmación y, en ese sentido, se convierte en la víctima del procedimiento irónico: su discurso queda expuesto como una racionalización acrítica del poder. La ironía funciona aquí como un mecanismo de distanciamiento que permite al lector reconocer la contradicción entre el lenguaje que pretende legitimar la dictadura y los hechos que la ponen en evidencia. Esta dinámica de oposición se refleja también en el siguiente pasaje:

—De Aquiles Serdán, por ejemplo —prosigue don Octavio—, el gobierno ha hecho un héroe.
—Y de pundonorosos soldados, de sus leales servidores, ha hecho unos bandidos auténticos, unos asesinos cobardes. (p. 61)

En este pasaje se construye una ironía de carácter político a partir de la contradicción interna del discurso oficial. El gobierno presenta a Aquiles Serdán como héroe nacional, mientras que a quienes participaron junto a él en la misma lucha los desacredita moralmente, calificándolos como “unos bandidos auténticos, unos asesinos cobardes”. Esta valoración opuesta aplicada a un mismo acontecimiento evidencia una incoherencia en la forma en que el poder interpreta y narra los hechos.

La ironía se activa cuando se advierte que el mismo acto de oposición al régimen es exaltado o condenado según la conveniencia del relato estatal. Aquiles Serdán, convertido en figura histórica ya inofensiva, es incorporado al panteón heroico, mientras que los combatientes anónimos son despojados de legitimidad y reducidos a una imagen criminal. El contraste entre ambas valoraciones revela que el reconocimiento o la condena dependen de la posición que cada figura ocupa dentro del relato del poder.

Don Octavio pone en evidencia esta contradicción al reproducirla de forma directa. Al hacerlo, deja al descubierto la falta de coherencia del relato oficial, sin necesidad de añadir juicios explícitos: la ironía surge del propio enfrentamiento entre las categorías morales que el poder asigna a sujetos que participaron en una misma causa.

Este pasaje permite, además, una lectura crítica de carácter social. La exaltación de Aquiles Serdán, perteneciente a una familia acomodada, frente a la descalificación de los combatientes sin nombre, sugiere que el reconocimiento simbólico responde a jerarquías sociales previas. La ironía, en este sentido, expone la lógica excluyente con la que se construyen los héroes y se condena a quienes quedan fuera de ese relato.

—¿Usted dice que Madero es un imbécil? ¿Usted cree que Madero es un loco? ¿Y usted se cree escritor?

¡Escritor! No cabe duda: los hombres de pluma somos unos tipos insoportablemente simpáticos. Juro por Dios vivo no haber tropezado en mi vida con un ejemplar de esta fauna sin sentir el deseo más sano y santo de verlo reventado como un sapo.

—Sí, señor. Todo hombre de buen sentido no puede juzgar a Madero sino como un tonto o un loco. ¿Enfrentársele a nuestro gran presidente?

—Mire usted, don Cuco —responde Toño fuera de sí—, si por fortuna para nuestro país Madero obtiene el éxito que me merece, todas esas gentes de buen sentido, y usted el primero de ellos, proclamarán a voz en cuello a Madero como una de las figuras más grandes de nuestra historia”. (p. 62)

En el apartado anterior se da una conversación entre Toño y don Cuco, y ahí se presentan los siguientes tres fragmentos cargados de ironía: a) “Los hombres de pluma somos unos tipos insoportablemente simpáticos” (p. 62), b) “¿Enfrentársele a nuestro gran presidente?” (p. 62), y c) “todas esas gentes de buen sentido, y usted el primero de ellos, proclamarán a voz en cuello a Madero como una de las figuras más grandes de nuestra historia” (p. 62).

El primero es una ironía sencilla. Presenta, en apariencia, una valoración positiva de los escritores. Sin embargo, esa lectura literal se derrumba en la línea inmediata: “Juro por Dios vivo no haber tropezado en mi vida con un ejemplar de esta fauna sin sentir el deseo más sano y santo de verlo reventado como un sapo” (p. 62). Después de esta frase el elogio no puede sostenerse; funciona como una máscara que se desmonta sola con la violencia de la imagen que la sigue. Lo que queda expuesto es el desprecio hacia el escritor. Ahí se activa el sentido irónico: se dice una cosa con forma de afirmación, pero el propio contexto la desmiente.

Algo semejante ocurre con el “buen sentido” del que presume don Cuco. En la frase “Todo hombre de buen sentido no puede juzgar a Madero sino como un tonto o un loco” (p. 62), la ironía se construye a partir del uso de una categoría que se presenta como racional y universal (el buen sentido), pero que, en el contexto narrativo, queda ligada a una postura ideológica claramente interesada.

El personaje formula su juicio como si se tratara de una evidencia lógica incuestionable: solo quien carece de sensatez podría enfrentarse a Porfirio

Díaz, caracterizado aquí como “nuestro gran presidente”. Sin embargo, el lector, que conoce las prácticas represivas del régimen y el beneficio que este otorga a ciertos sectores privilegiados, advierte que ese supuesto “buen sentido” responde a una visión condicionada por la conveniencia personal.

La ironía surge precisamente de ese desfase entre el valor positivo que el personaje adjudica a su propio juicio y la realidad histórica que lo contradice: lo que se presenta como sensato aparece, en el plano interpretativo, como una forma de ceguera ideológica. Así, la expresión “gran presidente” funciona como un síntoma del modo en que el poder autoritario es normalizado y justificado por quienes se benefician de él, dejando al descubierto la inconsistencia del razonamiento que pretende erigirse como sentido común.

Luego, la respuesta de Toño —“si por fortuna para nuestro país Madero obtiene el éxito que me merece, todas esas gentes de buen sentido, y usted el primero de ellos, proclamarán a voz en cuello a Madero como una de las figuras más grandes de nuestra historia” (p. 62)— prolonga ese mismo campo irónico, pero lo desplaza hacia una dimensión temporal. Aquí la ironía se sostiene en la previsión de un cambio oportunista del discurso. Toño anticipa que quienes hoy lo desacreditan en nombre del “buen sentido” modificarán sin problema su juicio cuando el triunfo político vuelva conveniente la exaltación del mismo personaje.

El efecto irónico se construye, así, a partir del contraste entre el juicio presente y el juicio futuro que el enunciado da por seguro, revelando que las convicciones de ese grupo no responden a principios estables, sino a la adaptación al poder. La ironía apunta al carácter voluble del criterio con el que se evalúan los hechos: el mismo discurso que hoy condena será mañana utilizado para glorificar, evidenciando la fragilidad moral de quienes se presentan como portadores del sentido común.

Después, en otro fragmento de la novela se mencionan algunos personajes históricos, unos partidarios de Porfirio Díaz, los otros contrarios a su régimen; a los primeros se les enaltece, mientras que a los segundos se les critica:

Y sigue la loa de los hombres del régimen. Pineda es un cerebro con circunvoluciones más crecidas que la cordillera de los Andes [...] Chucho Urueta, un infeliz eterómano; Luis Cabrera, barrilete malagradecido de los Científicos; Juan Sánchez Azcona, el ladrón de niños pobres. (p. 68)

El pasaje reúne una serie de valoraciones contrastantes sobre figuras históricas vinculadas tanto al porfirismo como al maderismo. A Rosendo Pineda, cercano al régimen de Porfirio Díaz, se le exalta mediante imágenes grandilocuentes, mientras que otros personajes —Jesús Urueta, Luis Cabrera y Juan Sánchez Azcona— son descritos a través de calificativos degradantes.

No obstante, la información histórica muestra que estas figuras no ocuparon posiciones políticas fijas ni excluyentes: Jesús Urueta formó parte, en un primer momento, del grupo reyista, pero posteriormente se incorporó al maderismo; Luis Cabrera apoyó a Bernardo Reyes como posible sucesor de Díaz y, tras la derrota de este, se convirtió en partidario de Francisco I. Madero; Juan Sánchez Azcona fue el único de los mencionados que se mantuvo cercano a Francisco desde el inicio de su movimiento (p. 122), mientras que Rosendo Pineda se desempeñó como “secretario particular de Porfirio Díaz y jefe del grupo de los científicos” (p. 121).

Esa movilidad política vuelve problemática la coherencia de las valoraciones emitidas en el fragmento, pues el juicio positivo o negativo no parece derivar de las trayectorias reales de los personajes, sino de su alineación circunstancial con el poder.

En este caso, la ironía se construye a partir del modo en que se aplican los juicios sobre estas figuras políticas. Los rasgos negativos que se señalan no parecen ser un problema en sí mismos, pues varios de estos personajes ya los tenían cuando formaban parte del porfirismo. Sin embargo, solo se convierten en motivo de descalificación cuando se vinculan con el maderismo.

De este modo, el criterio no se sostiene de manera constante: aquello que no resulta suficiente para cuestionar a la dictadura sí lo es para desacreditar a sus opositores. El discurso aparenta apoyarse en una valoración razonada, pero en realidad revela una forma de pensar condicionada por la

conveniencia política, en la que los defectos solo adquieren relevancia cuando sirven para atacar al adversario, mientras se ignoran cuando favorecen al propio bando.

En este sentido, don Cuco ocupa el lugar de la víctima de la ironía, no por ignorancia explícita, sino porque su propio razonamiento se vuelve contradictorio al aplicar criterios opuestos a situaciones equivalentes. El texto no necesita corregirlo: basta con exponer su discurso para que el lector advierta la inconsistencia que lo sostiene y el modo en que el fanatismo político distorsiona la valoración de los hechos.

Otro fragmento irónico de la novela es el siguiente: “Porfirio Díaz se levantará siempre como una figura simbólica: la paz” (p. 64). En este caso, la ironía se construye a partir del contraste entre la afirmación y el contexto histórico en el que se inscribe. Para don Octavio, hacendado y partidario del régimen, Díaz encarna efectivamente una figura pacificadora; sin embargo, esa caracterización resulta incompatible con las condiciones políticas y sociales de la Revolución Mexicana.

Un régimen dictatorial se sostiene a través de la imposición. La suspensión de leyes, la represión de las voces opositoras y el uso sistemático de la violencia forman parte de su funcionamiento. Estas prácticas se oponen directamente a la noción de paz, entendida como convivencia basada en el diálogo y el respeto. En este sentido, presentar a Díaz como símbolo pacifista implica ignorar, o minimizar, los mecanismos coercitivos con los que sostuvo su poder.

Desde esta perspectiva, la afirmación de don Octavio no puede leerse como una descripción objetiva, sino como una formulación ideológica que encubre la violencia del régimen. Un gobernante que recurre a la censura, la amenaza, la cárcel y la muerte para mantener el orden no puede ser asociado con la paz sin incurrir en una contradicción evidente.

No obstante, don Octavio no es presentado como un personaje ingenuo. A diferencia de otros defensores del porfirismo, su argumentación muestra mayor complejidad, como se observa en el siguiente fragmento:

Su acción se ha desarrollado en momentos urgentes de reposo, cuando el país ha estado a punto de perecer por la falta total de sus fuerzas. Porfirio Díaz no es la droga que cura, pero sí es la inyección de morfina que da una tregua al cuerpo y le permite almacenar energía para resistir la acción del bisturí salvador. (p. 64)

El argumento reconoce que el gobierno de Díaz representa una medida provisional. Sin embargo, al recurrir a la metáfora del “bisturí salvador”, se vuelve a depositar la expectativa de redención en una figura de poder. Aunque de manera más sutil, el discurso sigue participando en la idealización del gobernante, al sostener la idea de que la salvación nacional depende de una intervención casi providencial. La ironía se produce en ese desplazamiento: mientras se admite el carácter limitado del régimen, se conserva al mismo tiempo una lógica que justifica su permanencia al presentarlo como necesario para evitar un mal mayor.

Esta misma operación se repite cuando Díaz es equiparado con figuras históricas asociadas a la libertad: “Sólo un hombre puede resistir la comparación con Hidalgo y con Juárez, don Antonio —clama el coronel— y ese hombre se llama Porfirio Díaz” (p. 63). La comparación resulta incongruente. Miguel Hidalgo encabezó un movimiento emancipador, y Benito Juárez impulsó leyes orientadas a la defensa de las libertades civiles. Vincular a un dictador con estos personajes supone borrar las diferencias fundamentales entre sus proyectos políticos. La ironía se revela en esa asociación forzada, que presenta como equivalentes trayectorias históricas opuestas.

Si existe algún punto de contacto entre Díaz y estas figuras, este se limita a aspectos formales, como su pasado revolucionario (Plan de la Noria, 1871; Plan de Tuxtepec, 1876) o sus intenciones de reelección, pero no al ideal de libertad que se les atribuye. La novela expone así un vínculo ficticio que solo puede sostenerse desde una lectura ideológicamente sesgada, lo que refuerza el carácter irónico del pasaje.

La misma lógica de idealización y autoengaño reaparecen en el plano del protagonista. Ya se ha mencionado que Andrés se sentía personaje de novela,

en él no tenía poder de decisión, más bien era un títere cuyos hilos eran movidos por los otros (temores, figuras de autoridad, campesinos, hacendados). En las siguientes líneas se vuelve a reafirmar su falta de independencia y de conciencia frente a esta:

Los acontecimientos se sucedieron con tanta rapidez que acabé por perder mi libertad de acción y de pensamiento. Al bajar de mi caballo, una multitud de delegados me rodeó, presentándome sus felicitaciones por el éxito de nuestra santa causa, y cada quien se disputaba la primacía de mi mano tan poco olorosa a pólvora. (p. 107)

En este fragmento, la ironía se construye a partir de la distancia entre la explicación que Andrés da de su propia conducta y lo que el relato ha mostrado de manera constante sobre su falta de autonomía. Cuando afirma “acabé por perder mi libertad de acción y de pensamiento”, el personaje atribuye esa pérdida a la rapidez de los acontecimientos y al entusiasmo colectivo que lo rodea.

En un nivel literal, la escena parece justificar esa sensación: la multitud lo aclama, lo arrastra y lo coloca en un lugar que él no buscó conscientemente. Sin embargo, el lector reconoce que esa pérdida de voluntad es una condición que ha definido su comportamiento desde el inicio de la novela.

La ironía reside en que Andrés presenta su falta de conciencia como una consecuencia momentánea de la situación, cuando en realidad está revelando, sin advertirlo, un rasgo constante de su manera de estar en el mundo: la incapacidad de decidir por sí mismo y de asumir una postura propia frente a los acontecimientos que lo involucran.

Existe una escena profundamente irónica y absurda en la que los propios maderistas asesinan a uno de sus compañeros, Vicente, quien había formado parte del movimiento desde sus inicios hasta el triunfo final. Su muerte ocurre bajo las órdenes de un antiguo partidario de Porfirio Díaz, integrado al grupo solo después de la victoria, pese a haberse opuesto previamente a la lucha armada: “La infamia de este canalla ha sido tan grande que ha obligado a estos parias a desfilan ante el cadáver de su jefe, gritando: “¡Viva Madero! ¡Viva la

Revolución! Estos maderistas de pega... los de ocasión y última hora. ¿Qué opina usted?” (p. 113)

La ironía se construye en la contradicción entre el discurso revolucionario y la práctica que lo acompaña. La muerte de Vicente representa la pérdida de un combatiente y, sobre todo, la evidencia de que las estructuras de poder contra las que se luchó permanecen intactas. Que los maderistas se vean obligados a gritar consignas revolucionarias alrededor del cadáver de su propio líder, por órdenes de un antiguo porfirista, revela la continuidad de la lógica autoritaria que supuestamente había sido derrotada.

El gesto que debería simbolizar la victoria del movimiento expone, en realidad, su fracaso: quienes combatieron la opresión continúan obedeciendo, incluso cuando esa obediencia implica traicionar a los suyos. La novela subraya esta idea al describir la muerte de Vicente como el asombro de quien descubre que la Revolución no ha roto las cadenas que prometía destruir: “Vicente cayó desplomado con los ojos abiertos, asombrado sin duda de ver a los que nacieron esclavos..., esclavos todavía, esclavos hasta morir... ¡eternamente esclavos!” (p. 113)

3.1.2 Procedimientos cómicos

3.1.2.1 Inversión

La inversión es un procedimiento cómico descrito por Bergson que consiste en la reversión de la relación esperable dentro de una situación, de modo que un sujeto ocupa el lugar contrario al que le correspondería según la lógica social, política o moral. En *Andrés Pérez, maderista*, este procedimiento se manifiesta en dos momentos significativos: la incorporación tardía de antiguos porfiristas al bando vencedor y la ejecución de un auténtico revolucionario (Vicente), en nombre de la causa maderista.

El primer caso se presenta al final de la novela, cuando antiguos enemigos de Madero —el coronel Hernández y don Cuco— aparecen repentinamente como integrantes de las filas triunfadoras, justo después de consumarse la Revolución:

Me quedé estupefacto: el coronel Hernández, don Cuco el periodista, los enemigos más rabiosos de Madero, militando ahora en nuestras filas. Nos abrazamos efusivamente. A las primeras copas convinimos en que todos habíamos llegado, aunque por diversos caminos, al triunfo de nuestra santa causa. (p. 108)

La inversión se vuelve evidente si se considera que, a lo largo de la novela, ambos personajes habían defendido abiertamente a Porfirio Díaz y atacado con insistencia a Madero, a quien calificaban de loco, mientras exaltaban al dictador como figura histórica equiparable a otros personajes históricos: “Sólo un hombre puede resistir la comparación con Hidalgo y con Juárez, don Antonio —clama el coronel— y ese hombre se llama Porfirio Díaz” (p. 63).

Sin que se narre una conversión ideológica ni una participación previa en el movimiento armado, Hernández y don Cuco se apropian del triunfo revolucionario y se colocan del lado vencedor. El efecto cómico surge de esta inversión: quienes fueron enemigos de la causa aparecen festejándola, mientras los verdaderos combatientes quedan desplazados; el opresor celebra como liberador.

El segundo ejemplo intensifica este procedimiento al invertir el sentido mismo del triunfo revolucionario. Vicente, maderista —de principio a fin—, es asesinado por sus propios compañeros bajo las órdenes de un antiguo partidario de Díaz que se autonombró “jefe de la fuerza” y que, además, se adueñó de las tierras de su familia: “a los propios hombres de Vicente les ordena que lo desarmen, lo aten y le formen cuadro” (p. 113).

En el caso de Vicente, la inversión se manifiesta cuando el revolucionario vencedor ocupa el lugar del vencido, mientras que el enemigo derrotado asume la función de quien juzga y ejecuta. El triunfo revolucionario queda así invertido en su resultado: la causa se afirma en el plano simbólico mientras, en la práctica, elimina a quienes la sostuvieron; el vencedor es vencido.

3.1.2.2 Interferencia de las series

—¡Hasta que te presentas con oportunidad! Te necesito urgentemente, amigo. Consígueme una blusa, un pantalón de mezclilla y cualquier sombrero viejo de petate. Todo listo en tu casa, en punto de las cuatro, ¿me entiendes?

—Entendido, mi patrón. ¿Y de armas?

—¡Qué armas ni qué demonios!

Permaneció boquiabierto, sin comprender, pero leal como perro inclinó humildemente la cabeza y salió sin chistar. (p. 81)

En este fragmento se manifiesta el procedimiento cómico de la interferencia de las series, descrito por Bergson como el cruce de dos lógicas de acción independientes que se superponen sin que los personajes adviertan el malentendido.

Puede distinguirse con claridad una serie A, protagonizada por Andrés Pérez, y una serie B, encarnada por Vicente. En la serie A opera una lógica práctica y privada: Andrés solicita ropa común con un objetivo concreto y limitado —huir, pasar desapercibido y escapar del peligro inmediato—. La petición responde a una necesidad individual y defensiva, ajena a cualquier proyecto político.

En la serie B, en cambio, funciona una lógica revolucionaria. Vicente interpreta la misma solicitud como parte de los preparativos para el levantamiento armado, lo que explica su reacción inmediata: “¿Y de armas?”. Desde su marco de sentido, la ropa es un signo de acción colectiva y compromiso revolucionario.

La comicidad no proviene del error de uno u otro personaje, sino del encuentro mecánico de ambas series, que se superponen sin corregirse. Cada personaje actúa de manera coherente dentro de su propia lógica, pero el cruce automático de estas interpretaciones produce un enredo que escapa al control de ambos. A partir de esta interferencia inicial, la acción se encamina hacia consecuencias mayores, pues la lectura revolucionaria de Vicente termina arrastrando a Andrés —sin intención ni conciencia— al movimiento armado.

3.1.3 Mecanismos cómicos

3.1.3.1 Diablillo de resorte

El diablillo de resorte es un mecanismo cómico descrito por Henri Bergson que consiste en la reducción del comportamiento humano a un funcionamiento mecánico. El personaje se comporta como un juguete de resorte: cada vez que intenta actuar, hablar o expresarse, una fuerza externa lo reprime de inmediato. Cuando este movimiento se repite —impulso, contención, nuevo impulso—, el sujeto pierde progresivamente su libertad y queda atrapado en una lógica automática que no controla. Es precisamente esta repetición mecánica la que da lugar a la comicidad del mecanismo.¹²¹

Para que el mecanismo se active plenamente, no basta con una sola interrupción. Es necesario que el impulso frustrado reaparezca y vuelva a ser contenido, de modo que el personaje parezca incapaz de escapar de la situación, como si estuviera encerrado en una caja que se cierra una y otra vez.

En *Andrés Pérez, maderista*, este mecanismo se manifiesta en escenas donde el protagonista intenta ejercer su voluntad —explicarse, aclarar un malentendido, decidir su propio rumbo— y es sistemáticamente silenciado por el entorno, que lo interpreta como líder revolucionario.

Un primer indicio del mecanismo aparece cuando Andrés intenta explicar su verdadera situación en la hacienda: “Quise explicarle, pero no me dejó hablar. Él sabía bien quién era y lo que estaba yo esperando en la hacienda” (p. 57). Aquí se observa ya el esquema básico: existe un impulso de expresión (“quise explicarle”) y una represión inmediata (“no me dejó hablar”). Sin embargo, al tratarse de un solo intento, el movimiento mecánico aún no se consolida. Este fragmento funciona como un momento preparatorio del diablillo de resorte, pero no como su realización completa, pues todavía no hay repetición.

El mecanismo se activa de manera clara en la escena del pollero. Andrés intenta hablar, pero es interrumpido una y otra vez:

¹²¹ Ver *supra* apartado 1.3 La concepción Bergsoniana de lo cómico: elementos, mecanismos y procedimientos

—Es que...

No pude continuar. El pollero, que primero me sorprendió por el acento de su voz y la corrección de sus palabras, ahora me dejó como un idiota poniéndome en las manos un fajo de billetes de banco que sacó de su tosca pechera de cuero.

—Márchese en seguida, porque perdemos el tiempo y lo perdemos todo.

—Es que...

—Que se marche. (p. 74)

En este caso, el impulso de expresión reaparece de forma literal y es inmediatamente reprimido. La repetición del intento (“Es que...”) seguida de la orden tajante (“Que se marche”) muestra a Andrés atrapado en un movimiento automático del que no puede salir. No se le permite explicar quién es ni qué pretende; su palabra queda anulada de manera mecánica. El personaje deja de actuar como sujeto libre y es tratado como una pieza dentro de un engranaje que funciona sin atender a su voluntad. Aquí el diablillo de resorte se manifiesta plenamente y produce un efecto cómico: el protagonista es reducido a un objeto que intenta moverse y es devuelto una y otra vez a la misma posición.

Luego, hacia el final de la novela, este mecanismo deja de operar como procedimiento cómico activo.

Cuando pude reaccionar y darme cuenta cabal de mi absurda situación, mi primer pensamiento fue buscar la salida, huir, correr como un loco o un desesperado. Pero vinieron más copas y con ello se extinguió la poca lucidez que quedaba en mi cerebro. (p. 108)

Andrés ya no intenta hablar ni escapar; la represión ha sido interiorizada. Aunque el texto conserva la imagen del impulso frustrado —el deseo de huir—, la acción no se realiza y no hay repetición. En términos bergsonianos, el resorte ya no salta: el movimiento se ha extinguido. Por ello, este fragmento expone el resultado final del mecanismo: la repetición mecánica ha anulado definitivamente la acción del personaje, cerrando el ciclo del diablillo de resorte.

3.1.3.2 Fantoche de Hilos

El fantoche de hilos es un mecanismo cómico descrito por Bergson en el que un personaje aparenta actuar por decisión propia, cuando en realidad su conducta está dirigida desde fuera. El sujeto se mueve, habla y actúa, pero sus movimientos no responden a su voluntad, sino a fuerzas externas que lo interpretan y lo colocan constantemente en un papel que no ha elegido.

En la novela, este mecanismo se manifiesta de manera clara en la figura del protagonista. Andrés intenta decidir su propio rumbo: quiere huir, explicarse, negar una identidad que no le pertenece. Sin embargo, cada uno de estos intentos es neutralizado por el entorno. No importa lo que haga ni lo que intente aclarar: sus acciones son leídas siempre bajo una misma lógica ajena, la del maderismo.

El funcionamiento del mecanismo puede observarse con nitidez cuando Andrés intenta escapar con el dinero que el pollero le ha entregado para cumplir una misión. Desde su perspectiva, se trata de una huida; sin embargo, cuando es detenido durante el robo del vagón del tren —parte del plan revolucionario—, su acción es interpretada como un acto heroico. El sentido del acto no depende de su intención, sino de la lectura colectiva que se impone sobre él. Andrés actúa, pero no decide el significado de lo que hace.

Aquí el mecanismo se manifiesta con toda claridad: el personaje se mueve, pero no controla el resultado de su movimiento. Cada gesto suyo es reconducido por fuerzas externas —la expectativa del pueblo, la necesidad de un líder, la interpretación política de sus actos— que lo devuelven una y otra vez al mismo lugar. Los hilos no son visibles, pero su efecto es constante: Andrés termina siendo siempre lo que los otros necesitan que sea.

3.1.3.3 Bola de nieve

La bola de nieve es un mecanismo cómico en el que una acción inicial, aparentemente menor, desencadena una serie de consecuencias que se unen de forma automática y creciente. El rasgo central del mecanismo es la imposibilidad de detener el proceso una vez que ha comenzado. Cada nuevo

acontecimiento refuerza el anterior y agranda el malentendido, hasta que la situación se vuelve desproporcionada y escapa por completo al control de los personajes involucrados.

En *Andrés Pérez, maderista*, este mecanismo se manifiesta con claridad en la construcción progresiva de la imagen de Andrés como revolucionario, una identidad que se forma sin que él la elija y que se consolida a partir de una cadena de interpretaciones ajenas. El proceso inicia con un hecho relativamente simple: durante una conversación con su jefe, Andrés emite algunos comentarios críticos hacia el gobierno de Porfirio Díaz. Estas palabras, que en otro contexto podrían haber pasado desapercibidas, funcionan aquí como el primer impulso de la bola de nieve.

A partir de ese momento, la situación comienza a escalar. Andrés recibe una carta en la que se le acusa de pertenecer a las filas de Francisco I. Madero. Posteriormente, los campesinos interpretan su presencia como la de un emisario destinado a iniciar el levantamiento armado. Desde ese punto, cualquier circunstancia posterior es incorporada al mismo esquema interpretativo: cada confusión, cada gesto ambiguo y cada intento de aclaración no corrigen el error, sino que lo refuerzan, porque son leídos desde una creencia que ya se ha vuelto automática.

El funcionamiento de la bola de nieve se vuelve evidente cuando Andrés intenta desmentir la imagen que se ha construido acerca de él. Sus explicaciones son ignoradas y reinterpretadas como maniobras para despistar. El mecanismo ya ha adquirido tal tamaño que nadie puede ver lo que hay detrás: la identidad real del personaje queda completamente oculta bajo la acumulación de significados que otros proyectan sobre él. La creencia colectiva se impone sobre la voluntad individual.

Desde la perspectiva bergsoniana, lo cómico surge precisamente de esta desproporción entre el origen del proceso y su resultado final, así como del carácter mecánico con el que la confusión se reproduce. La situación avanza por inercia, sin reflexión ni corrección posible. Andrés no dirige el proceso ni puede detenerlo: la bola de nieve avanza sola, arrastrándolo consigo. De este

modo, el mecanismo muestra cómo una lógica automática puede anular por completo la acción consciente del individuo.

3.1.4 Estrategias del humor

3.1.4.1 Personajes cómicos

Andrés Pérez

Durante la mayor parte de la novela, Andrés Pérez actúa con plena conciencia de las situaciones en las que se ve involucrado y del papel que decide representar en cada una de ellas. Su comportamiento se construye desde una estrategia de distanciamiento, sostenida por la lucidez con la que observa su entorno y por sus intervenciones discursivas en cada situación. Esta actitud se manifiesta con claridad cuando adopta identidades que sabe falsas y las utiliza para dirigir la conducta de los otros personajes. Un ejemplo de ello aparece cuando asume el papel de autoridad revolucionaria y reparte grados militares de manera arbitraria

Soy coronel del ejército Libertador, nombramiento que me ha otorgado el mismísimo don Panchito. Lo nombro a usted mi teniente coronel y le doy amplias facultades para que otorgue entre su gente los grados que le dé su gana. (p. 84)

En esta escena, Andrés sabe que la identidad que asume es ficticia. La eficacia del fragmento cómico radica en ese conocimiento previo, que le permite aprovechar la credulidad de Romualdo, quien acepta sin cuestionamiento la autoridad que se le presenta. Andrés dirige el intercambio y orienta el sentido de la burla hacia el otro personaje, lo que confirma su posición de superioridad lúdica.

Esta manera de actuar forma parte de una actitud constante frente al contexto político y social, que se mantiene a lo largo de la novela. Andrés mantiene una distancia crítica que le permite observar y juzgar las situaciones sin implicarse en ellas, sosteniendo una mirada escéptica sobre los discursos

que circulan a su alrededor. Esta postura se evidencia en su reflexión sobre la Revolución, donde expresa con claridad su percepción del movimiento armado:

usted lo sabe mejor que yo, don Octavio, esto de la Revolución no es ni puede ser más que una mentira, una mentira enorme. Los pueblos han derramado siempre su sangre por arrancarse de sus carnes a los vampiros que los aniquilan, pero no han conseguido jamás sino sustituir a unos vampiros por otros vampiros. Emperadores, papas, reyes, presidentes, su nombre poco importa, son y han sido siempre los mismos. Es ley de la vida que el fuerte devore al débil y se nutra de él. Eso fue y será... (p. 93)

Esta afirmación muestra que Andrés comprende el funcionamiento del sistema político y adopta una postura de distancia frente a los discursos que lo rodean.

A lo largo del relato, Andrés rechaza de manera reiterada la identificación como maderista y trata de desmontar la imagen que otros comienzan a atribuirle. Mientras logra orientar el sentido de esa atribución, su posición como personaje ironista se mantiene. Sin embargo, el avance de los acontecimientos cambia esta situación. La identificación como maderista se le empieza a imponer de forma colectiva y deja de depender de su manejo individual. El propio narrador da cuenta de este cambio cuando señala: “Es singular lo que me ocurre: desde que la gendarmería me vigila ha cundido como mancha de aceite el rumor de que soy agente revolucionario de don Francisco I. Madero” (p. 55).

A partir de este punto, los intentos de Andrés por desmentir la acusación producen un efecto contrario al que busca. Sus palabras y gestos pasan a ser interpretados como señales de una supuesta astucia política destinada a despistar. La situación alcanza su punto crítico cuando es detenido y tratado públicamente como maderista. En ese momento, la imagen que se ha construido sobre él se fija desde fuera y el personaje deja de tener control sobre la situación que lo involucra.

Andrés mantiene en todo momento la conciencia de su verdadera posición y no se engaña sobre sí mismo. Lo que se quiebra es su capacidad de controlar la situación y de orientar cómo es interpretado por los demás. Esta

percepción aparece formulada por el propio personaje en una observación cargada de inquietud: “No me agradaría convertirme en personaje de novela” (p. 51).

La frase resulta significativa, porque muestra que Andrés comienza a darse cuenta de que está pasando de una posición activa, en la que decidía cómo presentarse, a una posición pasiva, en la que se vuelve objeto de una representación ajena, impuesta y ya inmodificable. De este modo, Andrés Pérez encarna el humor fallido, en la medida en que pierde el control de la situación que había manejado a lo largo del relato. La situación que antes producía un efecto cómico sobre los otros personajes termina afectándolo a él. Esta inversión no lo convierte en personaje alazonista, ya que conserva la conciencia de su situación, pero sí marca el fracaso del control que sostenía su función inicial como personaje cómico ironista.

Toño Reyes

Toño Reyes aparece en la novela como un personaje con una postura política clara y una afinidad sincera con las ideas del maderismo. Comparte las ideas que sostienen el movimiento y reflexiona sobre la situación política del país, en particular sobre los abusos del régimen porfirista. Esta postura se manifiesta cuando expresa lo siguiente: “¿No te parece que el gobierno ha sobrepasado ya los límites de la infamia?” (p. 41). La intervención muestra que Toño reconoce los abusos del poder y percibe la necesidad de un cambio político, desde una reflexión personal y consciente.

Andrés refuerza esta imagen al recordar el carácter revolucionario de su amigo desde la juventud, presentándolo como una figura coherente en sus ideales: “Toño me ha traído a la memoria al colegial que en la noche del grito tomaba por asalto las rejas de una ventana para pronunciar discursos incendiarios y descendía en brazos de la plebe a recorrer las calles en hombros” (p. 41). Esta evocación muestra su entusiasmo político y deja ver que esa postura lo acompaña desde joven; no es algo reciente ni improvisado.

Esta coherencia diferencia a Toño Reyes de Andrés Pérez. Mientras Andrés adopta una actitud distante y escéptica frente a la Revolución, Toño se guía por la convicción y la fidelidad a sus ideales políticos. No acomoda su discurso según la conveniencia ni busca protegerse mediante la ambigüedad. Sin embargo, esta misma firmeza es el punto desde el cual se configura su condición alazonista. Toño construye una imagen fija de Andrés como aliado de la Revolución y sostiene esa interpretación sin someterla a una revisión real a lo largo del relato.

Diversos acontecimientos refuerzan esta interpretación y funcionan para Toño como pruebas concluyentes. La carta en la que Andrés es señalado como maderista, el fajo de billetes encontrado en su habitación y su arresto en coincidencia con el levantamiento armado son entendidos siempre de la misma manera. Cada uno de estos hechos confirma la idea que Toño ya tenía y se incorpora sin dificultad a su lectura de la situación. Incluso cuando Andrés expresa abiertamente su escepticismo hacia la Revolución o formula juicios que van en contra del ideal maderista, Toño no introduce la duda. Por el contrario, interpreta esas afirmaciones como maniobras para despistar, lo que muestra que su lectura de la situación permanece cerrada.

La condición alazonista de Toño Reyes no se explica por desconocimiento ni por falta de capacidad crítica. Se define, más bien, por la confianza absoluta que deposita en su propia interpretación de los hechos. Toño está convencido de comprender lo que ocurre y actúa a partir de esa certeza, sin advertir que participa en un equívoco que lo excede. Su convicción ética y política, lejos de ayudarlo a cuestionar la situación, le impide considerar la posibilidad de que Andrés no sea el revolucionario que él imagina.

De este modo, Toño Reyes encarna una forma particular del personaje cómico alazonista. El efecto cómico que recae sobre él se origina por la confianza absoluta que deposita en su propia interpretación de los hechos. Participa activamente en el mantenimiento de una situación falsa y contribuye, sin darse cuenta, a consolidar la imagen de Andrés Pérez como revolucionario auténtico. Su muerte, que coincide simbólicamente con la victoria de la

Revolución, refuerza esta lectura: con su fallecimiento se pierde también la figura del maderismo sincero y coherente, y queda al descubierto el carácter ilusorio de la interpretación que sostuvo hasta el final.

Romualdo Contreras y los campesinos

Durante el desarrollo de la novela, algunos personajes cumplen la función de personajes alazonistas. Se trata de figuras que se convierten en objeto de burla al participar en una situación que no comprenden del todo.¹²² Su rasgo principal es que creen verdadera una situación falsa y actúan conforme a esa creencia, sin percibir el engaño concreto del que forman parte. Dentro de este grupo se encuentran los campesinos que rodean a Andrés Pérez, y en particular Romualdo, quien aparece como un ejemplo claro de este tipo de personaje.

Romualdo acepta sin cuestionar la autoridad que Andrés finge ejercer y toma como verdadera la identidad de coronel revolucionario que este adopta de manera improvisada. Esta disposición se observa con claridad cuando se presenta ante él:

Me llamo Romualdo Contreras López, mi coronel, para servirle. Apunte, apunte usted mi nombre en la cartera, no sea que se le vaya a olvidar [...] La verdad es que ya urge que nos quiten a don Porfirio y a todos los bandidos de su gobierno, mi coronel. (p. 84)

En este fragmento, Romualdo se dirige a Andrés con respeto y obediencia, reconoce sin reservas la supuesta jerarquía militar y se muestra dispuesto a integrarse a la causa que considera legítima.

Esta reacción no se debe a que Romualdo desconozca el contexto político. Por el contrario, muestra una conciencia clara del daño causado por el régimen porfirista y expresa un rechazo abierto hacia él. Sin embargo, esa

¹²² Ver *supra*, Capítulo 1, subcapítulo 1.4 Modelo de análisis humorístico según José Manuel García García

conciencia no se traslada a la situación concreta en la que se encuentra. Romualdo no cuestiona la identidad de Andrés ni duda del cargo que este dice tener. La confianza que deposita en el discurso del supuesto coronel lo lleva a actuar como si la situación fuera real, sin darse cuenta del engaño.

La condición alazonista de Romualdo se refuerza en la forma en que asume el papel que se le asigna. Al aceptar el cargo y dirigirse a Andrés con solemnidad, contribuye a mantener una situación que en realidad es falsa. Sus palabras y gestos muestran su credulidad y refuerzan el efecto cómico de la escena, pues confirman, aunque sea por un momento, la eficacia del engaño. La burla surge del contraste entre la seriedad con la que Romualdo vive la situación y el conocimiento que Andrés y el lector tienen de su falsedad.

De este modo, Romualdo representa con claridad al personaje alazonista. Participa activamente en la situación sin reconocer su carácter engañoso y sin advertir que sus propias intervenciones refuerzan una imagen que lo coloca en una posición subordinada. Su función cómica se explica por la confianza con la que acepta una autoridad inexistente y por su incapacidad para percibir el sentido real de la escena. La burla recae sobre él no porque desconozca la realidad social o política que lo rodea, sino porque cree en una representación que no cuestiona.

Vicente

Vicente aparece en la novela como un personaje cuya relación con Andrés Pérez se organiza alrededor de una creencia firme: lo considera un enviado de Madero y actúa en función de esa idea. Esta postura se manifiesta en la vigilancia constante que ejerce sobre él: "Vicente me observa con insistencia. No pierde un solo gesto mío y me sigue por todas partes" (p. 71). Esa conducta muestra una atención continua que revela su interés y la expectativa que deposita en Andrés. Al seguir de cerca sus movimientos, refuerza la imagen que ha construido de él como figura revolucionaria y orienta desde ahí su manera de interpretarlo.

La creencia de Vicente se manifiesta cuando transmite un mensaje que vincula a Andrés con la Revolución: “Me dieron el santo y seña. Parece que es uno de los de la Revolución...” (p. 71). Esta afirmación muestra que Vicente asume desde ese momento que Andrés forma parte del movimiento. A partir de ahí, Vicente expresa abiertamente su apoyo a Andrés cuando declara: “Yo sólo quiero decirle que no se olvide de mí... Ya sabe que para l’hora de l’hora estoy listo: soy de los meros suyos” (p. 72). En estas palabras se advierte que Vicente se considera parte del mismo grupo y espera que Andrés tenga un papel activo y decisivo en el levantamiento. Esa expectativa orienta su conducta y no es puesta en duda a lo largo del relato.

El apoyo de Vicente a Andrés se comprende a partir de la situación injusta que vivió su familia tras el despojo de sus tierras, misma que relata cuando recuerda lo ocurrido en la hacienda de El Cedazo: “esa hacienda era una congregación donde mis padres y cinco de mis tíos tenían sus propiedades... y a todos nos echaron de nuestras casas y de nuestras tierras como perros ajenos”. Este recuerdo muestra que su esperanza en la Revolución nace de una pérdida concreta y personal. Vicente ve en el movimiento revolucionario la posibilidad de reparar ese despojo y, dentro de esa expectativa, sostiene la imagen de Andrés como una figura capaz de hacerlo realidad. Desde esa creencia, orienta su conducta y sus decisiones a lo largo del relato.

La condición alazonista de Vicente se reconoce en la manera en que acepta y refuerza el enredo sin instalar la duda. Cuando acompaña a Andrés al encuentro con el pollero, la escena deja ver su seriedad absoluta frente a una situación que para el lector y para Andrés resulta claramente problemática. Ante la aparición del supuesto contacto, Vicente confirma que se trata de la persona esperada y responde: “El mismo”. En esa misma secuencia, el pollero le entrega a Andrés un fajo de billetes y Vicente reacciona con entusiasmo: “Vicente apenas podía contener su regocijo, mostrándome su pistola y su cartuchera apretada de tiros”. Estos detalles sostienen la idea central: Vicente

interpreta la escena como confirmación de liderazgo y de acción revolucionaria, y su propio entusiasmo contribuye a consolidar y sostener esa imagen.

Además, Vicente reaparece en el tramo final de la novela integrándose al grupo que impulsa a Andrés hacia una identificación pública como “coronel”. El narrador lo señala de manera explícita cuando describe la escena: “un maderista gallardo y erguido se alza entre la multitud y me llama. Es Vicente, el mayordomo de Esperanza” (p. 104). Su presencia en ese momento no es casual: Vicente forma parte activa del acto colectivo que confirma públicamente la identidad revolucionaria atribuida a Andrés. De inmediato, esa atribución se consolida con el grito generalizado: “los vivos a Madero y al coronel don Andrés Pérez” (p. 104). La escena demuestra que Vicente sigue creyendo en la imagen revolucionaria de Andrés y participa en el proceso social que la convierte en una verdad colectiva.

La trayectoria de Vicente se cierra de forma significativa con su muerte a manos de quienes se presentan como maderistas, bajo las órdenes de un personaje ligado al antiguo régimen y directamente asociado al despojo de las tierras de su familia. Este desenlace resulta especialmente revelador: Vicente muere fiel a una causa que cree justa y a una representación que nunca fue verdadera. La Revolución en la que depositó su esperanza no repara la injusticia sufrida y acaba por reproducir la misma violencia de la que fue víctima.

Con estos elementos, Vicente se configura como personaje cómico alazonista. Participa activamente en una situación engañosa sin reconocer su falsedad, cree en una representación que no corresponde con la realidad y refuerza esa representación con su conducta. Su función cómica se apoya en hechos visibles del relato: la vigilancia insistente, la identificación de Andrés con “los de la Revolución”, la adhesión personal expresada en “soy de los meros suyos”, la motivación ligada al despojo de tierras y la participación final en la exaltación pública de Andrés como líder. Todo ello permite sostener el diagnóstico: Vicente cree y actúa conforme a esa creencia hasta sus últimas consecuencias.

El coronel Hernández y don Cuco

El coronel Hernández y don Cuco aparecen en la novela como personajes estrechamente vinculados entre sí. El narrador los presenta de manera reiterada como una pareja inseparable, al punto de describir a don Cuco como “su apéndice” al referirse al coronel Hernández, lo que indica que funcionan como un frente de ideas y actitudes dentro de la historia. Esta asociación constante permite leerlos como un solo bloque de pensamiento y de acción.

Desde sus primeras intervenciones, ambos se muestran abiertamente alineados con el régimen porfirista. El coronel Hernández expresa admiración por los hombres del poder y los presenta como figuras valiosas y respetables, por ejemplo, cuando afirma: “Corral tiene un talento asombroso...” (p. 68) y continúa enumerando virtudes de los funcionarios del régimen. Don Cuco refuerza esta postura desde el discurso periodístico, atacando con dureza a los opositores políticos. Sus descalificaciones hacia figuras antirreeleccionistas, a quienes presenta como incapaces, construyen una imagen clara: ambos personajes se sitúan del lado del poder establecido y se burlan del movimiento encabezado por Madero.

En esta primera etapa, el discurso de ambos se mantiene firme. El coronel Hernández y don Cuco hablan con seguridad, convencidos de que su postura política es correcta y de que el régimen porfirista es sólido. Esta confianza les permite ridiculizar al maderismo y tratar la posibilidad de una revolución como algo absurdo o imposible.

Pero la situación cambia cuando la Revolución triunfa. En el tramo final de la novela, el narrador expresa su sorpresa al encontrarlos ahora del lado vencedor: “Me quedé estupefacto: el coronel Hernández, don Cuco el periodista, los enemigos más rabiosos de Madero, militando ahora en nuestras filas” (p. 108). La frase señala de forma directa la contradicción: los mismos personajes que habían atacado con mayor dureza al maderismo aparecen ahora proclamándose parte de él.

La escena continúa con un gesto de celebración compartida: “Nos abrazamos efusivamente. A las primeras copas convinimos en que todos habíamos llegado, aunque por diversos caminos, al triunfo de nuestra santa causa” (p. 108). La expresión revela que el cambio de bando se asume con naturalidad y sin conflicto interno. No hay rastro de duda, explicación ni ajuste discursivo: el tránsito se presenta como inmediato y conveniente.

Este cambio se vuelve aún más claro cuando el narrador señala el tono “cínico” con el que el coronel Hernández comenta la coincidencia entre su levantamiento y la salida de Porfirio Díaz, y cuando don Cuco añade: “Como ya la lucha terminó, vamos a tener soldados de sobra” (p. 109). Ambas intervenciones refuerzan la lectura de oportunismo y muestran que la adhesión al maderismo ocurre cuando el resultado ya está definido.

Aquí se configura el humor fallido. El efecto cómico surge del fracaso del discurso que ambos personajes sostuvieron al inicio, celebrando lo que antes despreciaban, como si realmente hubieran formado parte del movimiento. Para el lector, la contradicción entre lo que defendían y lo que ahora representan es evidente. El coronel Hernández y don Cuco, en cambio, actúan como si no existiera falsedad alguna. No advierten que su cambio los coloca exactamente en la posición que antes criticaban.

La burla se invierte de manera clara. Quienes se burlaban del maderismo terminan encarnándolo. La risa que se produce en este pasaje se dirige hacia ellos mismos, debido a la exposición evidente de su incoherencia. El humor es fallido porque el control del sentido se pierde: su discurso inicial queda desmentido por sus propias acciones, y el resultado final los convierte en objeto de una ironía que no dominan ni reconocen.

De este modo, el coronel Hernández y don Cuco funcionan como personajes de humor fallido. Su función cómica se sostiene en hechos concretos del relato: la defensa explícita del porfirismo, la crítica reiterada hacia el maderismo, la adhesión inmediata al nuevo mandato tras la victoria y la ausencia total de conciencia sobre el desplazamiento que protagonizan.

3.1.4.2 Lenguaje humorístico

La ironía puede inscribirse dentro del lenguaje humorístico; sin embargo, en esta investigación se le ha otorgado un apartado propio, con el fin de concentrar el análisis en aquellas construcciones lingüísticas cuya dimensión risible se articula principalmente en el plano formal. En esta sección se atiende, por tanto, a expresiones y juegos verbales cuya comicidad se construye a partir de alteraciones morfológicas, combinaciones léxicas o asociaciones de significado. En algunos casos, este tipo de lenguaje adquiere un matiz crítico; en otros, permanece como recurso formal sin mayor proyección ideológica.

En la novela, Toño y Andrés son los personajes que con mayor frecuencia emplean este tipo de lenguaje entre ellos, aunque en ocasiones también los dirigen a terceros. Un ejemplo aparece cuando el protagonista, al llegar a la hacienda de su amigo, se refiere al capataz mediante expresiones de carácter degradante: “Oiga, don Petate, vaya a decirle a Toño Reyes que yo, Andrés Pérez, estoy aquí... Porque yo soy Andrés Pérez, so bruto... sépalo usted, archiestúpido...” (p. 31)

La expresión “don Petate” constituye un caso claro de lenguaje humorístico porque se construye a partir de una incongruencia entre dos elementos que no suelen ir juntos. Por un lado, el uso de “don” remite a un tratamiento propio de personas y presupone humanidad y cierta dignidad; por otro, “Petate” nombra un objeto. Al unirse, estos dos términos generan una ruptura entre lo humano y lo objetual.

Esta combinación produce un efecto risible al cosificar al capataz y reducirlo simbólicamente a una cosa. La comicidad adquiere mayor densidad crítica si se considera el trasfondo social de la escena, en la que el capataz ocupa una posición subordinada que facilita su degradación verbal. En este sentido, “don Petate” no funciona como un apodo inofensivo ni como un simple desahogo verbal. La expresión pone en juego una relación de superioridad que articula una burla con implicaciones críticas a través del lenguaje.

Por otra parte, los términos “so bruto” y “archiestúpido” no constituyen lenguaje humorístico en sentido estricto. Aunque presentan una intensificación

del insulto, no ponen en marcha un juego lingüístico ni generan una ruptura de sentido. En este caso, el lector se encuentra con una agresión verbal directa, sin que intervenga una combinación inesperada de significados ni un contraste capaz de activar la comicidad. Estas expresiones refuerzan la intención de inferiorizar al otro, pero no configuran una situación humorística reconocible. Por esta razón, no pueden analizarse como estrategias del humor, sino como simples descalificaciones dentro del discurso.

Algo distinto ocurre en otros fragmentos de la novela donde el uso de apodos y denominaciones pone en marcha un juego lingüístico reconocible. En estos casos, la configuración humorística se sostiene en la articulación formal de las palabras y en el contraste que dicha combinación produce dentro del discurso. El efecto risible surge de procedimientos lingüísticos que elevan momentáneamente al personaje para después rebajarlo, generando así una inversión que activa la comicidad:

1. “Te traigo la buena nueva, agorero de pacotilla” (p. 40). En esta expresión, la comicidad se construye a partir de una contradicción interna. El término “agorero” suele designar a quien anuncia desgracias, mientras que el contexto inmediato alude a la llegada de una buena noticia. A esta contradicción se suma el modificador “de pacotilla”, que desvaloriza al personaje y lo vuelve ridículo. Lo risible surge de la combinación de estos elementos: llamar “agorero” a quien trae buenas noticias y, además, calificarlo como “de pacotilla” genera un contraste que activa la comicidad del enunciado.
2. “Regocíjate de tu perspicacia, sociólogo cimarrón” (p. 40). En este fragmento, se produce un contraste entre los dos términos que componen el apelativo. La palabra “sociólogo” remite a una actividad asociada con el análisis racional de la sociedad y con cierta expectativa de orden intelectual. En cambio, el adjetivo “cimarrón” introduce una imagen de lo salvaje, lo indómito y lo que se aparta de la norma. Al unirse ambos elementos, el lenguaje genera una contradicción interna: la expectativa creada por el primer término se ve inmediatamente

desestabilizada por una calificación que lo degrada. De este modo, se activa la comicidad del enunciado, la cual forma parte de las estrategias lingüísticas mediante las que se configura el humor en el relato.

3. “Regocíjate conmigo, Robespierre rusticano” (p. 43). En este caso se repite el procedimiento observado en el ejemplo anterior. El nombre de Robespierre remite a una figura histórica vinculada con la política y la reflexión intelectual, lo que genera una expectativa de seriedad y autoridad. Sin embargo, el adjetivo “rusticano” introduce una calificación que rebaja esa imagen al asociarla con lo simple y lo ordinario. La comicidad surge cuando esa expectativa inicial se ve desplazada por una denominación que la degrada, produciendo una reducción simbólica de la figura evocada.
4. “loco Madero” (p. 64). En este caso, el efecto se construye de manera diferente a los ejemplos anteriores. El adjetivo “loco”, aplicado a Madero, actúa como una forma de desacralización: reduce verbalmente a una figura que, dentro del contexto de la Revolución Mexicana, suele ser presentada como excepcional o casi mesiánica. Al nombrarlo de este modo, el lenguaje rompe con esa imagen idealizada y la vuelve objeto de burla.

Sin embargo, se trata de un caso límite dentro del análisis del lenguaje humorístico. A diferencia de otros ejemplos, aquí hay una degradación directa mediante un calificativo. La posible comicidad surge de la reducción simbólica de una figura solemne a través de una denominación simple y despectiva.

5. “¿Qué diablos te da que don Porfirio esté en la silla o Perico de los Palotes?” (p. 72) En esta expresión, la comicidad se produce por una equiparación lingüística. El nombre “Perico de los Palotes” es una fórmula fija del español que designa a una persona cualquiera, sin relevancia ni identidad definida. Al colocarlo en la misma frase que “don Porfirio”, figura asociada al poder político, el lenguaje los sitúa en un mismo nivel. Esta equiparación reduce simbólicamente la importancia del

cargo al sugerir que podría ocuparlo cualquiera. La comicidad surge de esa banalización verbal, que desacraliza la figura de autoridad mediante una denominación común y carente de prestigio.

6. “club de zapateros, barberos, panaderos, etcétera” (p. 107). En este fragmento, la comicidad se construye mediante una reducción nominal acompañada de una enumeración acumulativa. Al referirse a los partidarios del lema “Sufragio efectivo. No reelección” (p. 107), como un “club” integrado por zapateros, barberos y panaderos, el lenguaje sustituye una denominación política por una lista de oficios comunes. Esta sustitución reduce a los personajes simbólicamente al asociarlos con actividades cotidianas ajenas al ámbito del poder o la acción revolucionaria.

La comicidad del enunciado se refuerza por la acumulación de los términos y por el uso del “etcétera”, que prolonga la lista y acentúa la trivialización. De este modo, el lenguaje rebaja la relevancia política del grupo al presentarlo como una reunión indistinta de oficios, lo que activa una burla que opera desde la forma verbal y no desde un ataque directo.

7. “Luego otro tipo amarillo y gelatinoso como sanguijuela se inclinó reverentemente” (p. 107). En este fragmento, la comicidad se construye a partir de una comparación explícita que transforma al personaje en una imagen exagerada. Al describirlo como “amarillo y gelatinoso como sanguijuela”, el lenguaje lo animaliza y lo cosifica, sustituyendo una descripción humana por una imagen propia del mundo animal. Esta comparación deforma la figura del personaje y la acerca a una representación caricaturesca.

La comicidad surge precisamente de esa deformación verbal. La imagen exagerada rompe con la expectativa de una descripción neutral y convierte al personaje en una figura grotesca, cuya apariencia resulta desproporcionada y ridícula. De este modo, el lenguaje activa la comicidad mediante la exageración y la animalización, recurriendo a una comparación que reduce simbólicamente al personaje.

En los fragmentos analizados, la comicidad se articula a partir de distintos procedimientos del lenguaje que reducen simbólicamente a los personajes. En varios casos, el discurso crea primero una cierta expectativa de importancia o dignidad para después desmontarla mediante adjetivos, comparaciones o modificadores que rebajan esa imagen. En otros momentos, la comicidad surge directamente de una degradación verbal, a través de denominaciones que trivializan o animalizan al personaje. Estos procedimientos lingüísticos constituyen una de las vías mediante las cuales se configura el humor en el relato.

En conjunto, estos procedimientos permiten observar que la comicidad no depende de aquello que se nombra, sino de cómo se nombra. El lenguaje activa lo risible al reducir, deformar o banalizar a los personajes, generando una distancia risible que constituye una de las vías mediante las cuales se configura el humor en el relato.

3.2 Dimensión crítica

En *Andrés Pérez, maderista* existen fragmentos en los que la dimensión crítica se articula sin recurrir a procedimientos humorísticos. En los siguientes pasajes, Azuela presenta la crítica de manera directa, mediante situaciones narrativas y personajes que expresan posturas ideológicas bien definidas.

Uno de los espacios donde la crítica adquiere relevancia es el periodístico. En la novela, Azuela introduce un periódico ficcional, *El Globo*, que representa el tipo de prensa que operaba durante el porfiriato. Este diario se presenta como un medio comprometido con el régimen, encargado de respaldar las decisiones del gobierno y de difundir una lectura de la realidad alineada con el discurso oficial, lo que contribuye a la formación y al control de la opinión pública.

La escena inicial en la que Andrés Pérez lee una nota periodística y conversa con el jefe de redacción permite reconocer con claridad la postura ideológica que sostiene el periódico. La información que se presenta señala la

precariedad económica de los trabajadores y la contrasta con el elevado gasto del gobierno en festejos y obras públicas. Sin embargo, el jefe de redacción rechaza cualquier interpretación crítica de estos hechos y asume una defensa explícita del régimen. Para él, proyectar una imagen favorable del país ante el extranjero es un deber y califica como cretino a quien cuestione ese proceder:

Las sandeces de todos los días. El crédito del país estriba en el concepto que de él se tenga en el extranjero y si nuestro gobierno consigue dar una impresión favorable del adelanto que hemos logrado en una centuria de vida propia, cumple con su deber. Sólo un cretino puede vituperarlo por esto. (p. 21)

De este modo, la intervención del personaje muestra una postura alineada con el discurso oficial. Sus palabras refuerzan una visión que justifica las decisiones del gobierno y excluye cualquier postura crítica dentro del ámbito periodístico.

La crítica se vuelve más evidente cuando el jefe de redacción responde a la protesta de los estudiantes. Al llamar a los jóvenes “zoquetes” y poner en duda su capacidad de pensar, el personaje expresa un juicio despectivo. Sus palabras muestran una actitud de superioridad y sirven para desacreditar a quienes se manifiestan.

Con esta reacción, “¡Vaya con estos zoquetes, ahora! [...] No me imaginaba que la mentalidad de nuestros estudiantes hubiera descendido tanto” (p. 22), el personaje intenta descalificar la protesta para defender el orden que considera correcto. El tono serio de su intervención convierte esta escena en un momento de crítica directa, y pone al descubierto la mirada despectiva y autoritaria desde la que el régimen interpreta cualquier forma de inconformidad social.

Luego, la dimensión crítica se traslada al protagonista. Andrés Pérez forma parte de este sistema como alguien que ha sido educado dentro de él y que actúa de acuerdo con sus reglas. Esto se aprecia con claridad en la escena en la que redacta un encabezado periodístico sobre los disturbios estudiantiles.

Me puse a la mesa y escribí: “Gran escándalo provocado por la policía. Niños perseguidos y atacados como facinerosos”. Un impulso automático adquirido en mis largos años de reportero de *El Globo* me obligó a corregir prontamente el estúpido encabezado: “Graves desórdenes provocados por los estudiantes. La policía obligada a tomar medidas de rigor para reprimirlos”. (p. 27)

En un primer momento, escribe un título que señala la violencia ejercida por la policía; poco después, lo corrige y lo reemplaza por otro que responsabiliza a los estudiantes y presenta la intervención de la autoridad como necesaria. El propio narrador califica el primer encabezado como “estúpido”, lo que permite entender que la corrección responde a una costumbre arraigada a partir de su experiencia en *El Globo*.

Este gesto pone en evidencia la debilidad del conflicto interno de Andrés. Aunque el primer encabezado sugiere una posible inconformidad, esa inquietud no se desarrolla ni se mantiene. No hay reflexión ni debate interno que conduzca a una postura definida. La corrección se produce de manera casi automática y cancela cualquier posibilidad de cuestionamiento. La crítica se construye aquí a partir de esa falta de tensión: Andrés no logra sostener una posición distinta a la que le ha sido enseñada.

Desde esta perspectiva, la novela presenta a Andrés Pérez como un personaje moldeado por el discurso dominante. Sus intentos de distanciamiento aparecen solo de forma momentánea y no llegan a consolidarse. La escena del encabezado corregido revela una falta de carácter que se repite a lo largo del relato: sus decisiones parten de adaptarse a lo que le resulta familiar y socialmente aceptado.

En estos pasajes, la novela expone la relación entre prensa y poder, la descalificación constante de cualquier forma de inconformidad y la formación de personajes que carecen de la firmeza necesaria para cuestionar el orden establecido.

En suma, en este tercer capítulo se analizaron los procedimientos irónicos, los mecanismos y procedimientos cómicos y las estrategias del humor propuestas por José García García —la configuración de personajes cómicos y

el uso del lenguaje humorístico— como recursos que, en conjunto, producen una dimensión crítica. La ironía introduce distancia entre discurso y realidad; los procedimientos cómicos amplían esa distancia mediante exageraciones, rigideces o repeticiones; y las estrategias del humor organizan esa tensión en la caracterización y en el plano verbal. De la interacción de estos niveles surge la exposición de incoherencias políticas y sociales. Así, lo risible y lo crítico se articulan como momentos de un mismo funcionamiento narrativo.

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado a lo largo de esta investigación permite confirmar la hipótesis planteada: en *Andrés Pérez, maderista*, la crítica hacia el discurso revolucionario se construye a través de elementos irónicos, estrategias del humor y procedimientos y mecanismos cómicos que cuestionan la representación heroica del movimiento. El humor en la novela funciona como un recurso de desmitificación política que evidencia la manera en que algunos personajes utilizaron el movimiento maderista para adoptar discursos revolucionarios carentes de una convicción real.

Es necesario precisar que la lectura propuesta se mantiene en el plano literario y no pretende formular un juicio histórico global sobre la Revolución Mexicana. El análisis se dirige hacia la manera en que la novela representa ciertos fenómenos: la construcción del liderazgo, el fanatismo político, la adhesión rápida a consignas políticas y la facilidad con la que las posturas cambian según las circunstancias. El texto muestra además cómo el entusiasmo político puede sostenerse más en la repetición y en la apariencia que en una reflexión crítica.

A partir del marco teórico establecido, fundamentalmente bajo la perspectiva de Henri Bergson, fue posible identificar que la comicidad en la novela surge de la mecanización de la conducta. Aunque la teoría bergsoniana proviene de un contexto europeo, resulta importante para el análisis de la obra

de Azuela, en especial porque los personajes actúan movidos por inercia o fanatismo. El uso de mecanismos cómicos, como el diablillo de resorte o la bola de nieve, permitió reconocer cómo el protagonista, Andrés Pérez, es empujado por las circunstancias y por la presión colectiva a tomar un liderazgo que no desea, convirtiéndose en un títere de los acontecimientos.

Uno de los aportes centrales de este análisis es la definición del objeto de la crítica: la simulación y la imposición por fanatismo político. La novela dirige su crítica hacia las formas de simulación y oportunismo que se articulan en nombre de la Revolución. En la ficción, el maderismo es utilizado por varios personajes como una etiqueta vacía; una máscara social que se usa o se deshecha según convenga. La ironía opera aquí como la estructura base de la narración, permitiendo que el lector advierta la incongruencia entre identidad real y conducta pública sin que el texto recurra a condenas explícitas.

La construcción de los personajes refuerza el sentido crítico del relato al alejarse de figuras ejemplares o modelos heroicos estables. En esta narrativa, los personajes funcionan como agentes de desmitificación; actúan con máscaras que terminan por revelar la incongruencia, el egoísmo y el fanatismo. El análisis de las estrategias humorísticas permitió su clasificación, además de distinguir tres grupos que articulan esta crítica.

Primero, Andrés Pérez encarna al falso líder. Lejos de ser el maderista que los demás perciben, se revela como un personaje preocupado por sí mismo. Su trayectoria representa una anulación de la conciencia: el protagonista funciona como un títere cuyos hilos son movidos por el miedo, los otros personajes y las expectativas ajenas. Su caso es un ejemplo de humor fallido, pues intenta controlar la situación mediante la ironía, pero termina atrapado en su propia mentira.

En segundo lugar, figuras como Vicente y Romualdo representan la fe ciega y el fanatismo. Ellos actúan desde la ingenuidad y la lealtad, lo que los convierte en víctimas de la situación; su problema radica en que su convicción sirve para sostener a los líderes falsos. Vicente, en particular, marca el punto en que el tono humorístico se quiebra al encarnar la antítesis de Andrés: mientras

el periodista sostiene la máscara sin la convicción, el campesino posee la lealtad, pero carece de la malicia necesaria para sobrevivir en un mundo de simuladores. Su muerte absurda marca un punto de quiebre en el tono del relato, pues allí se revelan las consecuencias reales del fanatismo y la simulación política; su convicción sirvió para sostener una mentira.

Por último, los oportunistas, como don Cuco y el coronel Hernández, son la prueba viviente de la idea de los vampiros, que mencionaba Andrés cuando estuvo encarcelado. Estos personajes, que durante la novela defendieron el régimen porfirista y atacaron a Madero, aparecen al final celebrando el triunfo revolucionario. La comicidad aquí resalta el carácter desechable de sus ideologías, porque cambian de bando para mantener sus privilegios.

La novela muestra cómo la figura del líder puede formarse a partir de expectativas colectivas en lugar de acciones comprobadas. En el caso del personaje principal, su reconocimiento como revolucionario surge con rapidez y se sostiene por el entusiasmo de quienes lo rodean, la circulación de versiones favorables y la necesidad social de hallar un rostro que encarne el movimiento. Este proceso revela una identidad fabricada que se impone sobre la realidad del individuo, transformando lo que debería ser una trayectoria de hechos en una farsa sostenida por la colectividad.

En este contexto, el periodismo funciona como eje de la crítica hacia la construcción de la verdad. Sin embargo, la prensa en la obra abandona su rol informativo para actuar como el medio que difunde y refuerza ficciones políticas; en la novela se denuncia la complicidad de los medios —representados por el periódico *El Globo* y la propia labor de Andrés— en la invención de una realidad distorsionada.

A partir del análisis realizado puede afirmarse que *Andrés Pérez, maderista*, se configura como un relato irónico. Esta caracterización se sostiene en un procedimiento que atraviesa toda la novela: la distancia constante entre lo que se afirma públicamente y lo que los hechos revelan. El país se presenta ante los extranjeros como ejemplo de prosperidad, mientras el propio relato expone la precariedad económica y la desigualdad; el discurso oficial construye

héroes y traidores según su conveniencia, aunque se trate de participantes de una misma causa; y la Revolución se anuncia como ruptura, pero termina mostrando la continuidad de prácticas autoritarias bajo nuevos nombres.

La ironía aparece en la organización del relato. Cada vez que una figura de autoridad, un periodista o un personaje político formula una versión coherente de la realidad, el desarrollo narrativo introduce elementos que la ponen en tensión. De esta manera, la crítica surge del contraste entre discurso y acción, entre ideal proclamado y práctica efectiva.

La novela hace visible así un mecanismo recurrente: la fabricación de imágenes (de nación, de revolución, de heroísmo) que no se sostienen cuando se confrontan con los hechos. Ese patrón estructural de duplicidad es el que permite hablar de ironía como principio organizador del relato.

Por otro lado, el principal aporte de esta investigación consiste en releer *Andrés Pérez, maderista* reconociendo el humor como uno de los ejes estructurantes de la novela, articulado mediante procedimientos cómicos y estrategias lingüísticas específicas. Al estudiar cómo operan estos recursos, se observa la obra de Azuela desde otra perspectiva: no como un texto menor o un simple borrador histórico, sino como una construcción narrativa compleja e inteligentemente elaborada.

Esta tesis se centró específicamente en el análisis narrativo de *Andrés Pérez, maderista* y en el modo en que el humor se articula dentro de su estructura interna. El estudio se alejó de los enfoques comparativos o de una reconstrucción histórica exhaustiva del periodo revolucionario para priorizar, en cambio, el funcionamiento de la ironía, las estrategias del humor y los procedimientos cómicos como elementos articuladores de la dimensión crítica.

La pertinencia de este enfoque abre nuevas rutas para futuras investigaciones. Resultaría valioso aplicar este mismo marco de análisis a otros textos de la narrativa revolucionaria o profundizar en la relación entre literatura y humor en la época. ¿Hacia dónde se proyecta entonces este trabajo? Queda abierta la posibilidad de examinar si los procedimientos cómicos y las estrategias del humor identificados aquí se repiten en otros autores o si

constituyen un rasgo distintivo de la mirada desencantada de Azuela. La presente tesis se propone como un punto de partida para comprender el humor como una herramienta narrativa fundamental y para trazar nuevas aproximaciones a la obra de Azuela.

En suma, el análisis confirma que el humor en *Andrés Pérez, maderista* es central en la construcción de la crítica que Azuela formula sobre la Revolución Mexicana. A través de él, los personajes aparecen como máscaras que ocultan su incongruencia, egoísmo, indiferencia y fanatismo, revelando cómo, dentro del universo narrativo, ciertos actores revolucionarios actúan desde la hipocresía y la simulación. Así, el humor se consolida como el eje que articula la crítica en la novela: al desmontar la figura del héroe y evidenciar la fragilidad de los discursos políticos, permite leer el proceso revolucionario como una representación atravesada por la simulación y el fanatismo.

REFERENCIAS

- Alonso, M. N., Barrenechea, P. *et al.*, “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite. Reflexiones sobre la risa”, *Atenea*, núm. 496, 2007. [En línea]: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n496/art02.pdf> [Consulta: 24 de octubre, 2021].
- Armendáriz, C. I., “La ironía y algo más”, *Revista UPIICSA*, núm. 37, 2005. [En línea]: <https://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/123456789/5324/1/37-1.pdf> [Consulta: 2 de marzo, 2022].
- Azuela, M., *Andrés Pérez, maderista*, UNAM, México, 2018.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.
- Beltrán Almería, L., *Anatomía de la risa*, Ediciones sin nombre, México, 2011. [En línea]: https://drive.google.com/file/d/1Un6_5upJLjsicDFmeqXu7usneRPJvnRD/view?usp=sharing [Consulta: 19 de octubre, 2021].
- Bergson, H., *La risa*, Titivillus, 1899. [En línea]: <https://drive.google.com/file/d/1a6d6YafH-8aAkIncmwjQXrYR-38Kq7db/view?usp=sharing> [Consulta: 28 de marzo, 2022].
- Blanco, M., Sobre Ricardo Cruz García, Nueva Era y la prensa en el maderismo de la caída de Porfirio Díaz a la Decena Trágica [En línea]: <https://www.redalyc.org/journal/600/60056882014/html/> [Consulta: 17 de mayo, 2022].
- Cruz García, R., “Para llegar a la *Nueva Era*”, en *Nueva Era y la prensa en el maderismo. De la caída de Porfirio Díaz a la Decena Trágica*, UNAM, México, 2016. [En línea]: <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/nueva/NE002.pdf> [Consulta: 26 de mayo, 2022].

- De los Reyes, D., "Del humor y la risa en la filosofía griega antigua", *Filosofía*, núm. 24, 2013. [En línea]: <http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/filo/n24/art02.pdf> [Consulta: 8 de octubre, 2021].
- García Dávila, D., "El discurso satírico como filtro de la política en la literatura: El caso de Swift y Bulgákov", *Pensamiento al margen*, núm. 5, 2016. [En línea]: <http://s730053645.mialojamiento.es/wp-content/uploads/2018/03/Swift.pdf> [Consulta: 23 de febrero, 2022].
- García García, J. M., *El libro de los sarcasmos (Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos)*, s.e., s.l., 2011. [En línea]: https://drive.google.com/file/d/1eE4MSIBIMP4fd7TkZUyT83_2r6XqHITC/view?usp=sharing [Consulta: 19 de junio, 2023].
- García García, J. M., "Estrategias generales de la humorología", Universidad Veracruzana: Repositorio Institucional, (s.f.) [En línea]: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1216/199490P37.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [Consulta: 16 de junio, 2023].
- García Rodríguez, M. J., "De la parodia como intergénero", *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, vol. 1, núm. 28, 2015. [En línea]: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1222> [Consulta: 15 de febrero, 2022].
- García Rodríguez, M. J., "La parodia, fuerza ilocucionaria", *Revista de Filología Hispánica*, vol. 37, núm. 1, 2021. [En línea]: <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/37146/34859> [Consulta: 7 de febrero, 2022].
- Hutcheon, L., "El alcance pragmático de la parodia", *Retomas discursivas en tiempos de convergencia* (2006). [En línea]: <http://absorcionesretomas.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-3.-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf> [Consulta: 7 de febrero, 2022].

INEHRM (ed.), *Archivo de don Francisco I. Madero. Epistolario (1900-octubre de 1909). Tomo I*, INEHRM, México, 2021.

Lama, J. A., "Tomarse en serio la risa", Tesis de maestría, ITESO, 2019.

Llera, J. A., "Prolegómenos para una teoría de la sátira", *Tropelías*, núm. 9-10, 1999. [En línea]:
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/356> [Consulta: 23 de marzo, 2022].

Mazzeto, E., "Cuando la tierra ríe. Apuntes sobre el humor ritual entre los nahuas prehispánicos", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 51, 2021. [En línea]:
<https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/64624/4564456558211> [Consulta: 16 de noviembre, 2021].

Medina Cano, F., "Las máscaras mexicanas y el carnaval", en *Comunicación*, núm. 28, 2011.

Munguía, M. E., "Mujeres que ríen", *La palabra y el hombre*, núm. 132, 2004. [En línea]:
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/452/2004132P101.pdf?sequence=1> [Consulta: 6 de noviembre, 2021].

Munguía, M. E., "La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana", en *Acta poética*, vol. 27, núm. 1, 2006.

Munguía Zatarain, M. E., *La risa en la literatura mexicana*, Bonilla Artigas Editores, México, 2012. [En línea]:
<https://drive.google.com/file/d/1dKi8nKmQPGkwIkRUhdpbZqZcOUd1aQXG/view?usp=sharing> [Consulta: 19 de octubre, 2021].

Paz, O., *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, España, 1998. [En línea]:
https://drive.google.com/file/d/1m_QRB-955ml8oEf42zqhYno0o2ua2aVT/view?usp=sharing [Consulta: 12 de octubre, 2021].

- Pozuelo Yvancos, J. M., "Parodiar rev(b)lar", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [En línea]: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parodiar-revbelar-0/html/01344600-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0_ [Consulta: 7 de febrero, 2022].
- Rodríguez Lapuente, M., *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*, G. Gili, México, 1987.
- Sierra García, A., *De la Revolución Mexicana a la revolución del periodismo: Regino Hernández Llergo* (dir. Irma Lombardo García), UNAM, México, 2000. [Tesis de licenciatura].
- Sopeña Balordi, A. E., "El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa", *Revista de filología francesa*, núm. 12, 1997. [En línea]: <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9797220451A/33887> [Consulta: 2 de marzo, 2022].
- Torres Miguel, R., "La parodia, la sátira y la intertextualidad: las diferencias y afinidades entre Las fábulas perversas, de Óscar Liera, y 1822, de Flavio González Mello", *Investigación teatral*, vol. 11, núm. 17, 2020. [En línea]: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2627/4562> [Consulta: 16 de febrero, 2022].
- Vásquez Leyton, G. y Sánchez Agustí, M., "Concepto de dictadura: concepciones de los estudiantes chilenos de educación media", *Antíteses*, vol. 9, núm. 18, 2016. [En línea]: <https://drive.google.com/file/d/1bicYhQLU96JHDejefc5YnKkqsHYn-HuP/view?usp=sharing> [Consulta: 17 de mayo, 2024].
- Zavala, L., "Para nombrar las formas de la ironía", Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (s.f.) [En línea]: http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf [Consulta: 2 de marzo, 2022].