

01013  
57



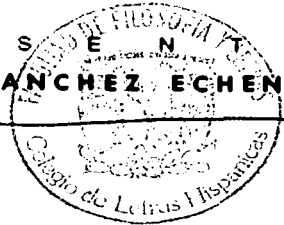
# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL HUMOR EN LA POESIA DE RENATO LEDUC  
(O COMO PEINARLE EL CUELLO A LA JIRAFI)

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A :  
XIMENA SANCHEZ ECHENIQUE



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO, D. F.,

2003

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



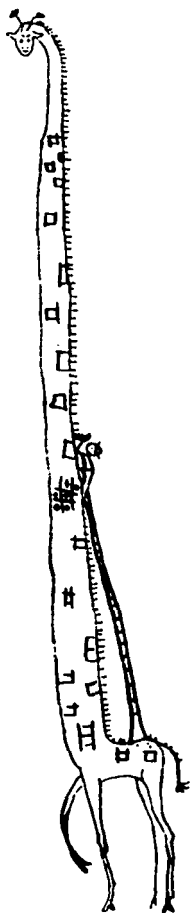
**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **PAGINACION DISCONTINUA**



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*(Imagen calcada de una viñeta de Leonora Carrington; de la primera edición de XV fabulillas...)*

Desde los primeros semestres quise hacer una tesis sobre el humor. —El humor en lo que sea— pensé —bueno, pero que sea en un autor mexicano. Luego descubrí que la prosa ya estaba más o menos trabajada y recurrí al maestro Eduardo Casar —¿Hay humor en la poesía mexicana?— le pregunté —Sí, claro,— me contestó entusiasmado —ahí tienes a Margarito Ledesma “humorista involuntario”— y comencé a investigar: *El humor en la poesía de Margarito Ledesma*. Pero me encontré con que no era suficiente para obtener una teoría del humor como la que buscaba y decidí ampliar el tema: *El humor en la poesía mexicana del siglo XX*. Al principio, cada vez que encontraba una obra que me hacía reír o, al menos, sonreír sentía que me había topado con una ahuja en un pajar; porque casi no había nada. Pero aquella carestía que, en un inicio, me desilusionó tanto se transformó de pronto en un reto y, cuando menos lo pensé —con la ayuda de Samuel

Gordon— me di cuenta que podría encontrar material suficiente para una tesis doctoral. Primero me preguntaba cómo es que habiendo tanto humor entre el pueblo mexicano éste no se reflejaba en las “*bellas letras*”—como las llamaba cierto amigo de Leduc— pero, poco a poco, tal afirmación se fue desmintiendo y me topé con una serie de poetas que habían recurrido a tal recurso: Gerardo Deniz, Víctor Hugo Piña Williams, Efraín Huerta, Jaime Sabines, el mentado Leduc, Salvador Novo, Hugo Gutiérrez Vega, Isabel Fraire, Margarito Ledesma, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Eduardo Casar y, en la poesía popular, Pepe Nava y Chava Flores. Demasiado. Tenía que acotar el tema, otra vez, y me encontré al maestro José Antonio Muciño, quien me dijo: —No, mejor sólo escoge un poeta: El humor en la poesía de Jaime Sabines, por ejemplo. Así que fui a la biblioteca a leer al chiapaneco quien me pareció más franco y filosófico que humorista. Y entonces Pavel Granados,

me recordó a Salvador Novo y a Renato Leduc. Comencé a releer a Novo, pero sinceramente su humorismo me parecía demasiado atroz, quería algo más sutil, algo... y entonces volví a leer a Renato Leduc ¡por fin! Era lo que había estado buscando: una filosofía de la vida encerrada en poemas aparentemente triviales, pero listos para ser descifrados con una sonrisa reflexiva por un lector que contara con los códigos necesarios para hacerlo. ¡Bravo!

Agradezco a mi familia por su apoyo y confianza incondicional: a mis padres, a Ana Luisa y Javier, a Maricarmen y Khalil, a mi abuela y a mi tía Marcela.

A mis amigos por escucharme e interesarse en mis locuras: Dome, Joshuana, Lorena, Xatzil, Kika, Ana

Luisa, Fátima, Rafa, Juan Pablo, Nagore y Gilmar.

A Patricia Leduc, hija de Renato, por recibirme en su casa y compartir conmigo a su padre y unas que otras cosas más. A su hermana Alicia Leduc y a su bisnieta Angélica –mi sobrina por azares del destino– para que crezca feliz como su tatarabuelo.

A la coordinación de Letras Hispánicas, a Carmen Armijo, Ale, Pily, Lolita y a todos los que de alguna forma me ayudaron a terminar este trabajo.

Y por último, pero no por eso menos importante, a mi maestra Eugenia quien escuchó con paciencia todos los cambios de proyecto y confió en que, tarde o temprano, aterrizarían.

Así sea.

## CRONOLOGÍA DE RENATO LEDUC

1895 – Nace el 16 de noviembre a un costado de la Plaza de la Constitución de Tlalpan en la Ciudad de México.

1910 -1911 – Estudia en la Escuela de Telégrafos.

1914 – Se incorpora al movimiento armado como telegrafista de Pancho Villa.

1929 – Publica *El aula, etc...*

Viaja a París por primera vez.

1932 – Publica *Los banquetes* –su primera obra en prosa.

1933 – Publica *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario.*

1934 – Viaja a París, donde reside diez años como empleado de la Secretaría de Hacienda.

1939 – Publica *Breve glosa al libro de buen amor.*

1940 – Edmundo O’Gorman edita *Versos y poemas de Renato Leduc.*

Publica la novela *El corsario beige* y el poema *La odisea.*

1942 – Publica *Desde París.*

1943 – Regresa de Francia junto con su segunda esposa, la pintora Leonora Carrington, y comienza a trabajar en el periódico *Excélsior.*

1957 – Publica *XV fabulillas de animales, niños y espantos.*

1963 – Publica *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario, para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles.*

1966 – Recopila su obra poética en *Fábulas y Poemas* que incluye toda su producción hasta entonces –menos la poesía obscena.

1976 – Reúne algunas de sus crónicas periodísticas en *Historia de lo inmediato.*

1977 – Recibe por primera vez el “Premio Nacional de Periodismo”.

1982 – José Ramón Garmabella publica *Renato por Leduc, Apuntes de una vida singular*.

1983 – Recibe nuevamente el “Premio Nacional de Periodismo”.

1986 – Muere el 2 de agosto en su casa de Tepepan, Xochimilco.

1989 – Se publican sus memorias, con el título *Cuando éramos menos*.

1991 – Max Rojas edita la *Antología poética de Leduc*.

2000 – Edith Negrín compila su poesía y prosa en *Obra literaria* en el Fondo de Cultura Económica.



## **Índice**

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....</b>	<b>5</b>
<b>3. MARCO METODOLÓGICO.....</b>	<b>18</b>
<b>4. LA POÉTICA DE LEDUC.....</b>	<b>50</b>
<b>5. UN POETA VIVENCIAL.....</b>	<b>55</b>
5.1 La antisolemnidad.....	62
5.2 El choteo.....	68
<b>6. EL HUMOR EN LA POESÍA DE LEDUC.....</b>	<b>71</b>
6. 1 Humor político.....	78
6.2 Humor carnavalesco.....	86
a) Humor escatológico.....	93
b) Humor obsceno.....	97
6.3 Humor erótico.....	103
6. 4 Humor intelectual.....	112
6. 5 Humor filosófico.....	122
<b>7. CONCLUSIÓN .....</b>	<b>137</b>
<b>ANEXO 1. Entrevista con Patricia Leduc .....</b>	<b>140</b>
<b><i>Bibliografía</i> .....</b>	<b>145</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

Peinar el cuello a la jirafa  
es complicado pero no difícil.

Más difícil resulta por ejemplo,  
torcerle el cuello al cisne;  
y cruel e inútil cuando usted no va  
a fabricarse un buen *paté-foi-gras*.



Tras la publicación de su obra completa, editada por *el Fondo de Cultura Económica* en el 2000, ha habido una especie de auge por Renato Leduc. Sin embargo, hasta ahora no se le había dedicado un trabajo serio; *Del humor en la poesía de Renato Leduc* pretende serlo.

Peinarle el cuello a la jirafa  
requiere, cuando mucho, un peine *ad-hoc*.  
Peine llamado así:  
"para-peinar-el-cuello-a-la-jirafa",  
se fabrica con troncos de palmera  
y con dientes de tigre o de pantera.

He titulado este trabajo *Cómo peinarle el cuello a la jirafa* porque precisamente, siguiendo el modelo poético que da Leduc en su *Fabulilla tocante al peinado de cuello de jirafas*, es eso lo que intentaré hacer.

Para peinar, precisa, a la jirafa entera,  
a la jirafa típica, integral  
un peine y además una escalera.

Primero, acudiré a un método ya existente —la teoría del humor de Freud, Bergson y Bajtin junto con la teoría de la recepción de Jauss— y luego la aplicaré a los poemas en asociaciones inusitadas.

Peinarle el cuello a la jirafa exige  
un brazo largo y una mano diestra.  
Pintar un poste o cepillar un árbol  
pudieran ser de este trabajo muestra.

Mas un detalle singular y obvio  
da a nuestro asunto inconfundible sello:  
un poste, un árbol aunque usted  
le apriete perderá todo... pero no el resuello.

También procuraré hacer comentarios precisos y agudos evitando agotar la vida de cada poema.

Peinar el cuello a la jirafa implica  
un riesgo grave, como el alpinismo:  
subir... bajar, fuerte la testa y la pisada firme  
desdeñando los trucos del abismo.

Y lo más importante, aunque en todo momento éste sea un trabajo del humor en la poesía, buscaré hacer del conocimiento obtenido algo útil que esté conectado con la realidad del lector actual; tomando en cuenta que antes que lector es un ser humano.

Y al fin, con esforzado corazón de atleta  
y magro equipo  
clavar las uñas donde hace falta  
que Dios es grande y la jirafa es alta.

Ahora bien, con poetas como Leduc es muy fácil dejarse seducir por su vida y darle mayor peso que a su obra. Así que, en lo posible, las siguientes líneas tratarán de obtener una teoría del humor de su poesía. Comprenderemos, mediante la recreación de los códigos necesarios, porque algunos poemas pueden llevarnos a sonreír o, incluso, reír; aunque veremos que tal efecto

estético es una reacción particular de cada lector. De paso, entenderemos a que se debió que en su momento Leduc fuera un poeta tan leído y, si asentimos con él, quizá también encontremos razones para comenzar –o volver–a leerlo.

Debo aclarar que encontré poemas que poseen una verdadera mezcla de humores –erótico con filosófico, político con intelectual, erótico con carnavalesco; como bien dice Monsiváis, en Leduc cualquier clasificación de géneros resulta una labor ociosa. De modo que la división temática del último capítulo, es sólo una forma de ordenar los distintos tipos de humor para profundizar en ellos.

En cuanto a si el humor es un acontecimiento cotidiano o una cotidianidad extraordinaria es algo que todavía no logró descifrar. De cualquier forma, descubriremos que la poesía de Leduc se encuentra entre estos dos polos de la realidad; a veces es antipoética, cotidiana –incluso atroz– y otras, en cambio, es capaz de recrear ese mundo del que emerge. Aunque, eso sí, sólo una lectura directa de la misma –sin prejuicios de ningún tipo– podrá llevar al lector al placer estético e intelectual que implica descubrirlo por sí solo.

Antes de empezar, quiero recordar a Joyce cuando afirmaba que el humor era el arma esencial de la rebelión de Irlanda, pues reducía el dolor a la escala de la existencia y le permitía al pueblo reír por encima de su miseria. “¿Quién te ha dado una filosofía tan alegre? El hábito de la desgracia.” citaba Joyce a Beaumarchais.

Sin duda, México también ha sido una tierra de duelo y los mexicanos, eternos habitantes del mundo de la crisis, hemos tenido que aprender a reírnos. Aún así, es común encontrar opiniones en las que los mexicanos

somos más trágicos que cómicos. Pero la poesía de Leduc, en concordancia con Joyce, es una muestra de esa filosofía alegre que, aunque provenga de una realidad dolorosa, no se deja abatir por ella.

De manera que uno de los aspectos más maravillosos del humor es que no posee ni es poseído, pues permite los matices que da la individualidad. Y, aunque haya uno inglés, uno irlandés y otro mexicano, ese mismo humor es también el arma esencial para vencer los egos nacionales y quitarle al hombre la máscara narcisista que lo divide de su hermano el hombre.

¿Qué otra cosa ha sido hasta ahora la historia humana sino el hábito mismo de la desgracia?

## 2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

*Ríe para germinar y para que germine la mañana. Reír es una manera de nacer (la otra, la nuestra, es llorar). Si yo pudiese reír como ella, sin saber por qué...<sup>1</sup>*

Octavio Paz

Se ha dicho que los mexicanos por naturaleza somos melancólicos. Que por razones históricas obvias lloramos más de lo que nos reímos. *Las cosas están para llorar, El que no llora no mama* y en el peor de los casos *Ya ni llorar es bueno*. Es que la imagen, ora mítica ora también cierta, del indio niño moquiento –hincándose ante la Virgen Morena, colgado de su madre-soldadera en las trincheras o en un semáforo pidiendo limosna– es a veces tan fuerte que fácilmente nos lleva a negar esa otra cara de la realidad que no por irreverente resulta intrascendente.

Claro que si por algo somos conocidos es por nuestra antiagelasta<sup>2</sup> visión de la muerte. Por la forma en que nos burlamos de ese evento inevitable y rotundo que en muchos otros países sólo se toca cuando llega y por eso mejor se evita a toda costa con cremas antiarrugas y rígidas medidas de higiene y salubridad. Las calaveritas, las caricaturas, los cráneos de azúcar con el nombre de su goloso propietario; todo ello síntoma de una sana costumbre liberadora –si uno adscribe como ciertos los efectos curadores del humor.

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Magia de la risa*, p. 12.

<sup>2</sup> Los agelastas en Rabelais son los que nunca ríen. S. Averintsev, “Bajtín, La risa, La cultura cristiana.” en S. Averintsev et al. (comps.) *En torno a la cultura popular de la risa*, p. 21.

Estaba la media muerte  
sentada en un carrizal,  
comiendo tortilla dura  
pa' ver si podía engordar.<sup>3</sup>

Sin duda, nuestra actual fiesta de difuntos proviene de la fusión entre las creencias prehispánicas y las ideas traídas por los conquistadores y frailes evangelizadores. Así, el ejemplo de los mexicas que concebían la muerte como cosa seria –pues era así como veían la propia vida– no explica por sí solo el giro burlesco de nuestra celebración actual. Tampoco lo hace la imposición de la fiesta de Todos los santos y los fieles difuntos traída por los evangelizadores. Pues los primeros que, según la forma en que morían, tenían predestinado un sitio –iban a dar al Tlalocan, a acompañar en su recorrido al Sol, o al Mictlan, y si el alma era de un bebe al Xochatlapan o Chichihualcuauhco, el árbol nodriza– poseían una absoluta certidumbre existencial, del mismo modo que los segundos –aunque un poco más blandos– que veían en la muerte el fin último de la vida; la comunión con Dios para toda la eternidad. De manera que aún cuando la religión cristiana estaba ya impregnada de formas populares satíricas como el carnaval o la *Danza de la muerte* que más fácilmente pudieron haber dado lugar al humor de nuestro Día

---

<sup>3</sup> “Las “calaveras”, como ésta, consisten en ingeniosos versos populares, satíricos y festivos, que comentan en forma de epitafio las acciones de personas vivas –sin respetar posición social, política o eclesiástica– y aparecen en periódicos, revistas y hojas separadas. Son versos de origen colonial relacionados con expresiones de la Edad Media europea como “la danza de la muerte”, y con la concepción prehispánica de que la muerte es inseparable del ser humano.” Lillian SCHEFFLER, “Ofrendas y calaveras. La

de Muertos sólo la fusión de lo prehispánico con lo español es capaz de explicar este fenómeno.

Grita el muerto: ¿En qué quedamos, pelona,  
me llevas o no me llevas...?  
y patas-de-hilo en persona  
responde... espérame... no te muevas.

R.L.<sup>4</sup> (137)

En el fondo nuestra celebración es religiosa y por lo tanto solemne pero, al manifestarse como festividad, los Días de Muertos sufren una transgiversación de la seriedad a través de sus elementos externos; ora son alegres, ora dicharacheros, ora también irrisorios. Sin embargo, el duelo, el dolor ante la pérdida de un ser amado no desaparece entre los mexicanos sino que, por el contrario, los acompaña como una herida durante toda su vida. Y acaso, sólo para hacerla más llevadera, la incertidumbre ante la propia existencia se transforma en burla, adquiriendo matices insospechados de la parodia que convierten la más trágica de las cotidianidades en la más cómica de las festividades.

La muerte es paz y quietud;  
irse del mundo es virtud...  
porque el mundo es muy feo.

Vivir mucho es desacierto.  
Por eso, una vez muerto  
soy cabrón si me meneo...

R.L.(134)

---

celebración de los Días de Muertos en el México actual", *Arqueología mexicana*. Vol. VII - Núm. 40, noviembre-diciembre 1999, pp. 58-61.

<sup>4</sup> En adelante, usaremos las siglas R.L. para referirnos a Renato Leduc.



Pero no sólo ahí queda nuestro sentido del humor, la picardía mexicana, proveniente tal vez de la de aquellos pícaros españoles venidos de la vieja España y tan bien capturados en la novela picaresca del siglo XVI, es a su vez fuente inagotable de canciones, comedias y hasta —en la cultura de masas— de programas de gran *rating* diseñados para hacer reír al público televidente.<sup>5</sup>

Ciertamente, en la poesía colonial abundaba el humor.<sup>6</sup> Aunque, sorprende que en el total de la obra lírica<sup>7</sup> de Sor Juana —además de los villancicos— sólo encontramos una redondilla satírico-filosófica, cinco epigramas, un soneto satírico-burlesco y cinco sonetos burlescos, en comparación con más de una cuarentena de poemas de tema amoroso, mas de veinte de corte, amistad o letras y otros tantos varios filosóficos que aunque pueden contener humor no aluden directamente a éste.

Ya desde tiempos de los primeros virreyes, se hacían poemas anónimos que abundaban como formas populares en contra del régimen. Y así como en

---

<sup>5</sup> Incluso hubo un programa llamado *Picardía Mexicana*\* que fue una crítica a manera de sátira en la que haciendo uso de la muy particular picardía del mexicano, los letristas (concurstantes), ayudaban a encontrarle el lado amable o divertido a cualquier tipo de situaciones relacionadas con la generalidad de los mexicanos.

<sup>6</sup> Aún cuando el término humor como lo conocemos en la actualidad no hubiese sido acuñado en la época novohispana lo uso aquí para referirme a toda obra que con la intención consciente de su autor sea ahora motivo que pueda, dentro de los textos, mover a la risa, la sonrisa o la reflexión aguda al lector actual.

<sup>7</sup> La virreina y mecenas de Sor Juana, su amiga Leonor Carreto, se encargó de la publicación de su obra, la colección poética *Inundación Castálida*. La primera edición completa de sus obras la llevó a cabo Méndez Plancarte, editada en 4 tomos por el FCE en 1951. Para este trabajo utilicé la edición del padre Méndez Plancarte.

la poesía culta destacó Sor Juana, hubo notables poetas populares que sobresalieron por su capacidad de hablar *sin pelos en la lengua*, como ocurrió con el llamado “humorista colonial”: el Negrito Poeta.<sup>8</sup> Célebre a mediados del siglo XVIII y en quien algunos han querido ver al Negro de los villancicos de Sor Juana.<sup>9</sup> Se dice que gracias a unos versos suyos el virrey Casafuerte redujo visiblemente el esplendor y ostento en que vivía:

Sabe que para la muerte  
no hay humana resistencia,  
no hay valor, no hay excelencia,  
no hay ni ha habido *casa fuerte*.

Pero más risible resulta la contestación a un mentiroso que para probar al Negrito inventó un incendio:

¡Que se quema, que se abrasa!

A lo que el ingenioso poeta completó:

Abráse enhorabuena  
el ánimo que está en pena,  
que yo me quedo en mi casa.

En la poesía popular humorística de la Colonia, en el Archivo General de la Nación dentro del ramo de la Inquisición, contamos además con una especie de “paraliteratura”<sup>10</sup> sonetos, décimas y coplas que aluden a temas

---

<sup>8</sup> Pepe PEÑA, *Dos siglos de risa mexicana*, p.11.

<sup>9</sup> Hecho, sin embargo, imposible por razones cronológicas. Los villancicos de Sor Juana donde aparece un personaje negro van de 1676 a 1690 aproximadamente, mientras que las chanzas que se le atribuyen al Negrito Poeta van de tiempos del virrey Juan de Acuña, marqués de Casafuerte (1722-1734) a Bernardo de Gálvez (1785-1786). Casi un siglo de diferencia.

<sup>10</sup> Margarita PEÑA, *La palabra amordazada*, pp. 7-9.

subversivos y, algunas veces, irrisorios requisitados a los autores, censurados y guardados en archivos inquisitoriales pero seguramente vivos entre los que pensaban distinto y que –más letrados que el pueblo ávido de desahogo– no sólo se conformaban con decirlo. Un claro ejemplo de esta carga burlesca lo encontramos en la *Sátira del Dean* de 1707,<sup>11</sup> cuyo motivo más risible es el grito de un niño que, en medio de la multitud –en la celebración del patrón del Nuevo panteón de San Pablo y de San Juan–, se refiere al Arcedián como a un *¡Gordinflón con su cola de caimán!* y dónde un siglo antes de la Independencia, encontramos ya una crítica retadora a los criollos:

Ahora los criollos verán  
 si tiene(n) de Salomón,  
 y si cabal solución  
 a su réplica le dan,  
 y con eso así darán  
 los desta de maldición  
 hierba infame de opinión,  
 y pondrá el mal, sin truhán,  
 a su lengua de alacrán  
 un freno de confusión...

Así, para compensar las obras de la literatura oficial y de circunstancias que seguramente no quisieron arriesgarse a la censura de la imprenta, como las hechas por Sor Juana, aparecen composiciones espontáneas y atrevidas que revelan de forma satírica toda la ira y el resentimiento contra el autoritarismo virreinal o que en forma de quintillas de doble sentido, canciones<sup>12</sup> y bailes

---

<sup>11</sup> PEÑA, 44.

<sup>12</sup> Sirva de ejemplo el *Chuchumbé* de 1770 –interpretado como órgano sexual masculino: En la esquina hay puñaladas / ¡ay Dios, que será de mí! / ¡Que aquellos tontos se matan! / por esto que tengo aquí! / Si usted no quiere venir

servieron de catarsis a la fuerte represión ideológica y sexual. En oposición, la poesía humorística de Sor Juana mueve más a la sonrisa que a la risa debido a la presencia de elementos como la ironía y el sarcasmo. Así, su poema *Jocoso, a la rosa* es irónico por el juego de palabras de la estrofa final ( *y advierta vuesaerced, señora Rosa... porque todo poeta aquí se roza*) además de que contiene un poco de sarcasmo –envuelve una crítica al tan tratado tema de la rosa– que tras el análisis intelectual puede llevar a una sonrisa rebuscada. Claro que podemos encontrar más humor en los cinco sonetos burlescos para cuya elaboración se le dieron a la poetisa *en un doméstico solaz* las forzadas rimas. En el primero, por ejemplo, haciendo incluso mención del tema escatológico, Sor Juana, no sólo juega con las palabras bellaca-achaque-barraque-caca / urraca-saque-triquitruque-matraca / trabuca-embeleca-cuca /peca-embabuca-Meca, sino que además logra salir airosa.

Inés, cuando te riñen por bellaca,  
para disculpas no te falta achaque  
porque dices que traque y que barraque;  
con que sabes muy bien tapar la caca.

Si coges la parola, no hay urraca  
que así la gorja de mal año saque;  
y con tronidos, más que un triquitruque,  
a todo el mundo aturdes cual matraca.

Ese bullicio todo lo trabuca,  
ese embeleso todo lo embeleca;

---

conmigo, / señor Villalva le dará el castigo. Me casé con un soldado, / lo hicieron cabo de cuadra / y todas las noches quiere / su merced montar la guardia. Sabe uste que, sabe uste que / Canta la misa le han puesto a usted. PEÑA, 52.

mas aunque eres, Inés, tan mala cuca,

sabe mi amor muy bien lo que se peca:  
y así con tu afición no se embabuca,  
aunque eres zancarrón y yo de Meca.

Su famosa sátira filosófica en la que *Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan* puede producir en el lector una sonrisa cómplice y triunfante ante el contradictorio modo de amar de algunos hombres. Más, es en los epigramas donde con gran brevedad hace gala de su astucia crítica. Es como si, detrás de los posibles motivos cómicos, la monja expresara ideas con respecto al mundo externo que de otra forma aparentaran serle tan ajenas: acusa a una presumida por hermosa de no ser más que Coco (mujer fácil con los hombres), desenmascara a un linajudo y pretencioso hombre que en realidad se caracteriza por ser un alcohólico, saca a la luz el origen ilegítimo de un soberbio, humilla a un capitán para que aprenda a frenar el caballo antes de montarlo y se burla de un Sargento que se sentía vencedor rebajando su alabarada a albarda –pica de media luna a silla de caballo de carga– y su grado de Sargento al de la molesta sarna. Sin tibieza alguna, Sor Juana, lanza juicios contundentes en contra de algunos sucesos o personajes que le molestaron y con los cuales evidentemente disentía, lo hace con una moral sin amargura que atesora el ingenio y se opone firmemente *al qué dirán* y a las apariencias; tan abundantes en la vida cortesana y asedios constantes a lo largo de su existencia. Sin embargo, si se quisiera encontrar el nombre exacto

de quienes inspiraron estos ingeniosos versos sólo se hallarían leves indicios<sup>13</sup> contrariamente a lo que ocurre en el resto de su obra lírica donde abundan las dedicatorias a virreyes, literatos y otras tantas celebridades como el mismísimo Carlos II. Esto seguramente se debe a la conveniencia y el recato social de la monja que escribió notable parte de su obra por encargo y sólo viene a confirmar la imposibilidad de la poesía oficial para descargarse, como la poesía popular, en temas vedados por la Inquisición —como si Sor Juana y el resto de los poetas cultos de la Colonia hubiesen llevado dentro de sí un pequeño inquisidor de bolsillo que los templara, al tiempo que los reprimiera.

Y debido a que, como se verá, el humor es un medio catártico y liberador, el menosprecio del mismo en la obra lírica de Sor Juana consiste —visto así— en un inteligente medio de salvaguardarse y conservarse en su status de monja consentida de la Corte; para que crearse más enemistades de las que tenía si con la sola presencia del padre Antonio Núñez de Miranda tuvo que dejar de estudiar y escribir, que es lo que más disfrutaba.

Ahora bien, con la Independencia la nación buscó crearse una identidad propia y el humor se convirtió en un arma didáctica. Así ocurrió en la prosa con obras como *El periquillo sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi y *Baile y cochino* de José Tomás de Cuellar. En la poesía sobresale Guillermo Prieto con la elaboración de sátiras costumbristas de alto contenido crítico y humorístico, cuya fuente de inspiración fue el México del siglo XIX con toda su

---

<sup>13</sup> Los nombres Teresilla, Inés, Beatriz y Nise parecen más bien motes acomodaticios a la métrica y asonancia de los cinco sonetos burlescos. Leonor a secas en el primer epigrama, Alfeo probablemente en el segundo y

problemática. Prieto cuestiona la validez de los valores de su época; los prejuicios de una sociedad postcolonial que ya no debían, según él, corresponder a un país independiente. De modo que cuando habla de *echar la casa por la ventana*<sup>14</sup> está criticando a quienes sólo viven de acuerdo a las apariencias y al qué dirán; para hacerlo toma prestada una frase todavía común del lenguaje coloquial.

—¿Por qué don Tomás arroja  
la casa por la ventana?  
¿Para qué son tantos gastos  
y para qué tanta frasca?  
—Porque su hijo Don Domingo  
con la Pelona se casa,  
y naiden quiere ser menos  
y ella tiene alta prosapia.

Lo mismo ocurre cuando se refiere a las mujeres que apenas y tienen para comer<sup>15</sup> pero se hacen pasar por ricas:

¡No saben qué es tortilla ni lentejas!  
Bistec, salmón, rosbif son sus comidas,  
aunque tienen más carnes las abejas.

¡Oh damas de abalorio, presumidas!  
¡oh vil moneda falsa, que te alteras,  
y al contacto del aire ya te oxidas!

Y luego con los intelectuales de entonces<sup>16</sup> junto con la utilidad, ya en tono autobiográfico, de todo su conocimiento:

---

Don Juan también a secas en el cuarto son en total los únicos nombres en los poemas que he escogido.

<sup>14</sup> PRIETO, 85.

<sup>15</sup> PRIETO, 11.

¿Qué valió junto a mí Homero,  
ni Virgilio, ni ese Dante  
de amarillento semblante  
que pide sepulturero?

Pero Prieto no sólo nos dejó sátiras sociales donde de vez en cuando fraterniza con los que no son iguales a él.<sup>17</sup> Además, contamos con poemas políticos como *Los cangrejos* –el himno de los liberales– en los que reflexiona sobre el futuro de nuestro país:<sup>18</sup>

Fidel, no te vayas,  
no partas de aquí,  
que aquí todo es broma  
¡Oh, qué buen país!  
¡oh, qué buen país!

Se viene a estas playas  
cualquier zarramplín,  
más zote que un asno  
con defectos mil;  
mas si por Palacio  
se logra escurrir  
y charla de bancos  
o ferrocarril,  
si aturde un magnate,  
tendrá un Potosí.

---

<sup>16</sup> Sueña con ser periodista / sin saber el *be a ene ban*; / era un estúpido Arista / y Zavala era un bausán, / es de borricos la lista / éstos que mandando están... PRIETO, 17.

<sup>17</sup> Francisco Monterde dice en el prólogo a *La musa callejera* que por medio de la sátira social, el escritor fraterniza con el hombre que está fuera de la ley. PRIETO, XI.

<sup>18</sup> PRIETO, 33.



Ahora bien, también Antonio Plaza (Leduc decía que entre los libros de su padre se encontraba uno con sus poemas) hacía reír con sus satíricos epigramas que de paso nos dan noticia de los prejuicios y represiones de la época:

Mariquita Siempre-viva  
una noche resbaló,  
y aunque cayó boca arriba  
el vientre se le inflamó.

Además, claro, de que los poemas líricos de Plaza, junto con otros del siglo XIX en México, se distinguen por su humorismo involuntario,<sup>19</sup> cosa que quizá se deba a la asimilación del romanticismo español —lleno de tópicos y lugares comunes.

¡Amame tú también! Seré tu esclavo,  
tu pobre perro que doquier te siga;  
seré feliz si con mi sangre lavo  
tu huella, aunque al seguirte me persiga  
ridículo y deshonra; al cabo, al cabo,  
no me importa lo que el mundo diga;  
nada me importa tu manchada historia  
si a través de tus ojos veo la gloria.

Ya por otro lado, al igual que ocurrió durante la Colonia, el autoritarismo inspiró múltiples coplas populares:

De Santa Anna y Satanás  
son de una misma opinión,  
uno, azote del infierno,  
y el otro, de la nación.

---

<sup>19</sup> Cuando el lector se ríe aunque no haya sido esa la intención del autor.

Y, tal vez inspirados en esta tradición, comenzaron a circular revistas y periódicos con fuerte contenido humorístico. Entre estos se encuentran, por mencionar algunos, *El gallo pitagórico* (1845), *La Pulga* "periódico chiquito, pero picoso" (1851), *Las Tijeras* (1871), *El Ahuizote* (1874), *La Linterna Mágica* (1877), *El Coyote* (1880), *El Valedor* (1884) y *Cómico* (1896). –Basta citar sus nombres para hallar la intención de sus editores.

Finalmente, con respecto a la tradición decimonónica, es importante destacar la figura de José Guadalupe Posada con sus famosas calaveras que funcionaron como una crítica hacia todas las clases sociales y sirvieron de motor para el establecimiento de la caricatura política en México.

Esto en lo que respecta a los siglos que precedieron al nacimiento de Leduc. Ahora nos adentraremos en el siglo XX.

### 3. MARCO METODOLÓGICO

Hecatombe policroma que ríe  
antes de perecer.  
Y un anhelo tendido a las estrellas,  
y un deportivo afán de inmensidad...  
R. L.

Si hay una reacción que llama mi atención es la risa. La risa como un acto de comunicación y un medio de expresión; como una forma de desahogarse y de encontrar placer. Pero, sobre todo, la risa más allá de las cosquillas. El ser que ríe por efecto del lenguaje, está comunicándose con su entorno, está socializando y haciendo de un estímulo externo una experiencia propia: un acto fisiológico. El niño que no lo hiciera no sólo sería huraño o demasiado serio, aún más, sería autista –estaría escindido del mundo que lo rodea– o en todo caso no sería niño sino marciano,<sup>20</sup> sí es posible que exista un ser racional que no ría en otra parte del universo –y entonces me acuerdo del Principito con su risa que retumba en cada estrella del cielo.

En cuanto a los diversos tipos de lenguaje que pueden movernos a la risa existen varios: el gestual, el corporal, el oral, el escrito, el artístico. De modo que uno puede reírse de un gesto, de una imagen, de un chiste, de un texto, de un poema... Y entonces entra la literatura. En la literatura el acto verbal deja de ser un mero acto de comunicación para transformarse en arte por medio de la palabra, puesto que el contenido no puede darse sin la forma.<sup>21</sup> Si en un gesto, un chiste o un texto debemos buscar el objeto que el lenguaje ha

---

<sup>20</sup> “El humor es un concepto difícil. No es lógico” dice el alienígena *mister Spock* de la serie *Star Trek*.

querido ofrecernos, en la literatura el objeto sólo se nos da con el lenguaje, en el lenguaje y por medio de él. Para mostrar este contraste, pongamos dos ejemplos distintos –un chiste y un fragmento de un poema de Víctor Hugo Piña Williams:

Un pollito llega a la Casa Blanca a buscar al presidente de los Estados Unidos, así que cuando lo recibe el guarura de la CIA le pregunta:  
 –¿Está el presidente?; –No, está en Ohio– le responde  
 –¿ conmigo?– contesta el pollito

II.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche,  
 escribir por ejemplo

por ejemplo

por ejemplo

por ejemplo

En principio, para comprender el chiste debemos de buscar lo que hay detrás del lenguaje explícito; debemos de ir tras el contenido. Cuando sustituimos la frase “está en Ohio” por “está enojado”, entendemos porque el pollito preguntó ¿ conmigo? y entonces, *si estamos de humor*,<sup>22</sup> nos reímos. No importa que al contarle se le añadan o quiten detalles, por ejemplo: –Un cochinito que llega a Hollywood a pedir un autógrafo o un latino que llega a buscar a su primo gringo– siempre que se cuente con esta frase.<sup>23</sup> De la misma manera, para que el fragmento de Piña Williams adquiera sentido,

<sup>21</sup> Johannes PLEIFFER, *La poesía*, p. 96.

<sup>22</sup> Implica sentirse en ánimo o disposición para hacer algo, en este caso para reírse.

<sup>23</sup> Ahora que, si lo interpretamos de manera realista, entendemos que el pollito se ha tomado de manera personal el comentario de guarura y que, al hacerlo, ha sobrevalorado la situación debido a una distracción o falta de atención. Esto ocurre si aplicamos al chiste la perspectiva de Jodorowsky.

debemos de conocer el poema número XX de Neruda y comprender que *por ejemplo* está usado literalmente.<sup>24</sup> Aunque, a diferencia del chiste, no podemos alterar la forma del poema pues ésta posee en sí misma significación.

En ambos casos debemos de acudir a la sustitución lingüística. Y por eso, Carlos Bousoño, encuentra una relación íntima no sólo entre el chiste y el poema, sino también entre el absurdo. El primero, según él, es causa de la emoción estética,<sup>25</sup> mientras el segundo de la risa y el tercero de la perplejidad, el desconcierto y hasta la conmiseración –cuando se da por sentado que esa persona es demente o estúpida. Aunque, más tarde, aclara que los tres pueden producir una emoción estética.

Lo contrario de la poesía es el chiste. Pero, sin embargo, en los dos casos hay un fenómeno estético, puesto que en los dos casos se trata de conocimiento de lo “individual”; o sea, conocimiento de lo que nos parece individual; y en los dos casos ese conocimiento nos proporciona el consiguiente placer o alegría estéticos. Y es que en ambos casos asentimos al autor y aceptamos no sólo su punto de vista (asintiente o disintiente), sino el contenido de su contemplación, que así se nos comunica. (BOUSOÑO, 1985: 28-29)

---

<sup>24</sup> Si situamos históricamente este poema descubrimos que es una denuncia paródica a los imitadores de Pablo Neruda; una especie de reto irónico a una generación de poetas que vivían bajo la sombra del Nobel chileno. Y es, también, una lectura intencionalmente distraída que el poeta ha hecho del poema número XX quizá, sí, con fines plenamente humorísticos.

<sup>25</sup> Según Bousoño la emoción estética es un traspaso en el que damos como buena una percepción, asentimos, la dejamos fluir hasta nosotros y la recibimos en nuestra alma; con consecuencias placenteras.

Carlos BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, p. 27.

Según él, frente al chiste disentimos porque se trata de un contenido psíquico erróneo –al ser fruto de la mecanización– pero lo toleramos, en cuanto vemos su causa y asentimos con su autor. En el poema, en cambio, aceptamos como cierto el contenido anímico del personaje y además captamos un lenguaje adscrito a una persona individual; del autor con quien nos identificamos. Lo que Bousoño no toma en cuenta es la posibilidad de un chiste-poema en el que el lector se burla de la mecanización del lenguaje pero, al mismo tiempo, asiente con el contenido anímico del personaje; como ocurre en el poema anterior.

Ahora bien, debo decir que el humor en la literatura es para sorprenderse. Primero se tiene que saber leer, luego leer eso que dicen que es la literatura y finalmente reflexionar, sonreír o, de plano, soltar la carcajada. Claro que esta risotada, diferente de la emoción natural<sup>26</sup> que produciría el chiste o el albur, implicaría además una emoción artística, ya que de lo contrario no provendría de la literatura. Según Calabrese:

La obra de arte surge cuando se quiere dar expresión a una cualidad estética que se manifiesta en una experiencia sensorial. La expresión es la exteriorización de la experiencia vivida con una cualidad estética. En este sentido, las emociones, en lugar de permanecer como hechos interiores, se convierten en medios expresivos hacia el exterior. (CALABRESE, 1987: 82).

Así, el arte surgiría de la emotividad interna del artista, añadida a un afán por manifestar una cualidad estética que percibió con los sentidos. Ya sea que una textura, un sonido, una palabra o un color causaran en él cierto impacto, él

---

<sup>26</sup> Me refiero a emoción como a un fenómeno fisiológico que puede ser o no ser consciente. José Antonio MARINA, *La selva del lenguaje*, p. 23.

trataría de exteriorizar dicha experiencia mediante la obra de arte. Pero parece que no basta con esto para considerar una obra de arte como tal –un niño pintando sería, visto así, un artista.

A lo anterior hay que añadir la necesidad de un receptor que no sólo sea capaz de reconocer e identificar el significado de la obra y reconstruir la intención de su autor, sino que pueda adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola.<sup>27</sup>

En la literatura, la risa –además de ser una emoción artística– es una manifestación externa que se produce en cierto tipo de texto y de lector: un texto y un lector con humor. Pues, en principio, un texto humorístico requiere y supone un lector con humor, como ocurre, según Borges, en la novela policiaca; tal como éste sospecha de todo y de todos desde la primera página, el lector humorístico buscará por todas partes motivos con que reirse.

El humor no es necesariamente un género ni una condición impuesta al texto como adjetivo, por más que haya escritos que provocan la risa o el llanto, el humor es el fluido que corre, junto con los demás líquidos, en la humedad del que lee, y se mezcla con la humedad del que ha escrito, que pervive en la literatura. (AURA, 2001: 49)

Si bien es cierto que el humor no es un género literario sino una estrategia, metafóricamente el humor sí puede ser fluido que corre, porque la palabra

---

<sup>27</sup> Esto, desde el punto de vista de la praxis estética que considera el arte como una actividad productiva, receptiva y comunicativa, con lo cual coincide. Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia literaria*, pp. 11-13.

impresa “cobra vida” cuando se lee. Aun así, la acepción fisiológica<sup>28</sup> de la palabra humor es insuficiente desde que los ingleses, en la época victoriana, acuñaron el término moderno de humorismo y lo aplicaron a la literatura a lo largo del siglo XVIII.

Sin embargo, fue hasta 1905 que Freud, con *El chiste y su relación con el inconsciente*, comenzó a desentrañar su contenido psicológico. En ese escrito demostró que la ganancia del placer humorístico está en el ahorro del gasto de un sentimiento porque, cuando el que desarrolla el humor está a punto de producir un afecto en él espectador —dolor, susto, terror o desesperación— y éste de identificarse con él, lo desengaña a través de una broma que suspende tal sentimiento. En el siguiente poema, por ejemplo, el amante en lugar de compadecerse de sí mismo por su pobreza —como lo hace la mujer— se burla del marido con una evidente ganancia de placer:

Algo a cada cual nos da la vida...  
Tu marido es cornudo y millonario  
a mí nada me dio... pero eres mía  
cual grato complemento a mi salario.

La vida es pues asunto de matices...  
no dramáticos ya, mi amor, no dramáticos...

R.L. (97)

---

<sup>28</sup> Del latín *umor* que significa humedad, fluidez y también fantasía, capricho o vigor, la palabra humor era utilizada únicamente como un término fisiológico en la antigüedad. Se creía que existían cuatro variedades distintas de humor, consideradas como la causa de todas las enfermedades humanas: sangre, cólera, flema y melancolía. Más tarde, en el Renacimiento, humor equivalía al estado de ánimo. Luigi PIRANDELLO, *El humorismo*, pp. 30-31.



En *El humor*, Freud profundiza mucho más al respecto y lo hace con mayor precisión. Para empezar, dice que la actitud humorística puede dirigir al humorista hacia su propia persona o hacia una persona ajena donde es el espectador o lector quien participa en el placer del humor. En el primer caso, se trata de alguien que se ríe, por ejemplo, de su propia desgracia y en el segundo de una persona o situación que en sí misma no posee humor, pero que se convierte en objeto del humor por un escritor o caricaturista. En ambos procesos, al espectador le corresponde una pareja ganancia de placer.

El humor no tiene sólo algo de liberador, como el chiste, sino también algo de grandioso y patético, rasgos estos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancias de placer derivada de una actividad intelectual. (FREUD, 1927: 58)

Lo grandioso del humor se encuentra en que el yo se conserva intocable ante la realidad, convenciéndose de que los traumas del mundo exterior no pueden afectarlo y que sólo le sirven para obtener placer. Esto se debe a que el yo, según Freud, es como el niño y el superyó como el padre. A través del humor el padre consuela al niño y lo pone a salvo del sufrimiento; es un efectivo mecanismo de defensa.

Es cierto que el placer humorístico nunca alcanza la intensidad del que se obtiene en lo cómico o en el chiste, nunca se desfoga en risa franca; también es verdad que el superyó, cuando produce la actitud humorística, no hace sino rechazar la realidad y servir a una ilusión. Pero atribuimos un valioso carácter –sin saber muy bien por qué– a este placer poco intenso, lo sentimos como particularmente emancipador y enaltecedor. (FREUD, 1927: 161)

“Intentar definir el humor demuestra falta de humor”,<sup>29</sup> declara Gilbert K. Chesterton; quien, sin duda, no estaba haciendo una tesis. Paul Valéry reflexiona: “La palabra humor es intraducible [...] se trata de una palabra sumamente imprecisa hasta el punto de no hallarse su significado propio más que en el conjunto estadístico de todas las frases que la contienen y que van a contenerla en el futuro”.<sup>30</sup> Sin embargo, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* aún trata de retenerla:

Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas, y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y expresión.

No es necesario que el humor enjuicie para que lo sea; a veces, por el contrario, quiere romper con los juicios —como se verá en la poesía de Renato Leduc. Lo que sí ocurre, es que es fácil confundirlo con la comicidad, la mordacidad y la ironía. Jauss, por ejemplo, dice que lo cómico está en *reírse-de*<sup>31</sup> y lo humorístico en *reírse-con*, aunque dicha categorización no sea una

---

<sup>29</sup> Andre BRETÓN, *Antología del humor negro*, p. 9.

<sup>30</sup> BRETÓN, 9. Para Bretón, además, es imposible forjar una definición global del humor, aunque asegura que éste se encuentra intrínseco en toda obra poética, artística, social o filosófica moderna que posea algún valor.

<sup>31</sup> Una de las direcciones posibles de la experiencia estética, según el mismo Jauss, consiste en la identificación con un personaje ficticio, como la identificación hacia afuera, que es la que nos produce el héroe cómico. Tal como el bufón del teatro de los Siglos de Oro, quien es el único que puede dirigirse al público directamente y develar la verdad sospechosa de los hechos; y ya sea que nos riamos con él o de él, estaremos disfrutando y comprendiendo la obra —simultáneamente.

tipificación objetiva sino que dependa de la percepción estética del espectador. Para una mejor distinción cabe aclarar que, en general, la comicidad provoca la risa o la carcajada, la sátira la risa crítica, la ironía la risa torcida o mueca y el humor la sonrisa. Además, lo que distingue al humor de estas categorías tan emparentadas es su predominante carácter subjetivo. Decimos usualmente que tal o cual persona posee un sentido del humor único o muy especial —aunque haya también quienes carezcan del mismo, no hablamos, por el contrario, de un sentido cómico, satírico o irónico inherente a alguien. Con el sentido del humor sucede que cada quién puede tener uno propio e incluso cada pueblo poseerlo o no a su modo. Imaginemos que un día el presidente Fox se cae del estrado en pleno informe presidencial sin sufrir ninguna fractura o descalabro. Casi todos se reirán: los que lo vean en la tele, los que encuentren la foto en el periódico con encabezados como *“Le pesó mucho la presidencia”* o *“Con todo y botas se fue pa’ abajo”*, incluso él. Es obvio que el acontecimiento les daría más risa que la caída de alguien sin el mismo prestigio social y político, como un vagabundo o un niño —siempre y cuando no se lastimaran. O que su risa todavía sería mayor si el que cayera fuera Carlos Salinas de Gortari. Pues dentro de los motivos cómicos de Bergson, este resbalón por un efecto de rigidez sería ocasionado por la distracción de ambos mandatarios y ocasionaría, según Graciela Cándano, un rebajamiento de su persona que en vez de compasión nos movería a la risa.

Ahora bien, tal vez el encargado de imagen o los miembros del gabinete no verían en esto un motivo cómico y se abstendrían de reírse —o se aguantarían las ganas— porque sabrían que no sería correcto hacerlo; muchos incluso se consternarían y habría quienes sudarían frío por ver en la caída un error fatal

capaz de hacerlos perder su trabajo —técnicos o diseñadores.<sup>32</sup> Probablemente, Salinas mandaría matar al encargado del stand pues, con todo, los presidentes del PRI eran más tiesos que Fox; quien desde su campaña rompió con el paradigma del político mexicano. Por lo demás, todos estos aspectos conciernen al humor pues tienen que ver más con la especificidad de la situación y con lo que hace que la reacción de la gente no sea la misma en México que en Zimbabwe, por poner un ejemplo. Es decir que las circunstancias en que se producen los motivos cómicos dependen directamente de la posición y el sentido del humor de los receptores.

El humor implica la sonrisa y la reflexión aguda como ocurre en la siguiente definición que proviene de un estudio de la comicidad<sup>33</sup> en los libros de *exempla* de la Baja Edad Media y que, sin embargo, resulta aplicable en el análisis de textos actuales.

El humor es, a mi juicio, la disposición para crear o disfrutar los chistes, las situaciones cómicas, los disparates, las ironías, las ocurrencias...; es decir, es el talento que se requiere para provocar a la risa, la sonrisa o la reflexión aguda, así como para experimentarlas. Opino que esta capacidad incluye desde el benévolo humor al ingenio mordaz, siendo éste intelectual (no emocional), y puede ser compendio de malignidad, y por tanto considero que el humor es capaz de producir desde sublimes elucubraciones hasta crueles sarcasmos. (CÁNDANO, 2000: 97)

---

<sup>32</sup> Así que, generalmente, mientras más lejos esté uno del motivo podrá reirse con más soltura.

<sup>33</sup> Graciela Cándano cita a Norwood y Chuaqui para elaborar esta clara definición del humor. Graciela CÁNDANO, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, p. 97.

El humorismo es también un estilo donde los contrarios se enfrentan para disolverse: lo alegre y lo triste, lo sublime y lo grotesco, lo verdadero y lo falso. En un texto humorístico, las posturas se mezclan para no caer en el unilateralismo y mover al lector a la reflexión intelectual mediante una sonrisa interior. Además, cuando el humorista también es filósofo, evoca la ternura y la compasión por los que sufren y aunque trata a todos con desdén, al final puede retornar a la simpatía y la melancolía:

Peinar el cuello a la jirafa implica  
un riesgo grave, como el alpinismo:  
subir... bajar, fuerte la testa y la pisada firma  
desdeñando los trucos del abismo.

Y al fin, con esforzado corazón de atleta  
y magro equipo  
clavar las uñas en donde hace falta  
que Dios es grande y la jirafa es alta.

R.L.(81)

Recordando a Jauss, el humor fraterniza porque puede romper con la línea entre el que ríe y aquello de lo que ríe. Un lector con humor podrá reírse con el autor del texto literario, con sus personajes o, en el mejor de los casos, consigo mismo.

Pero si, en lo que atañe a este trabajo, humor es todo aquello que nos hace reflexionar, sonreír o reír indistintamente de lo que lo origina debemos entonces de dedicar a la risa parte de nuestro estudio.

Numerosos pensadores como Bergson y Bajtin han dedicado a ésta gran parte de su obra.

El primero, Henry Bergson poseía una visión racionalista de las cosas y, sin embargo, al oponer la intuición a la inteligencia y abrir puentes entre el arte y la filosofía sus ideas fueron adoptadas por un público culto ansioso de nuevas propuestas en aquella Europa de albores del siglo XX. Hoy, un siglo después, su estudio de la risa sigue siendo fundamental para cualquier análisis serio –hay en esto algo de ironía– que quiera hacerse de la misma.

Para Bergson la risa es un fenómeno únicamente posible en el ser humano y así, a lo dicho por Aristóteles de que sólo el hombre ríe, añade que solamente lo humano o lo relacionado con éste mueve a la risa. De tal manera que si a veces los animales o las cosas nos dan risa es porque de alguna u otra forma nos remiten a lo humano –en tanto que artificial o imperfecto: pues el origen de la risa lo encontramos en la mecanización, rigidez, o torpeza que se percibe en alguien o algo.

Aclara como después lo hizo Freud, que es imprescindible la anulación de la compasión para permitir el flujo de la risa.

El peor enemigo de la risa es la emoción. No quiero negar que no podamos reír de una persona que, verbigracia, nos inspire piedad y aún afecto; pero será menester que en este caso olvidemos por unos instantes ese cariño y hagamos callar esa piedad. (BERGSON, 1903: 50)

Y sostiene que en una sociedad de inteligencias puras nadie lloraría, mientras que en una sociedad de sentimentalistas netos nadie reiría. Para que se den ambas manifestaciones fisiológicas de nuestros sentimientos es necesario, entonces, un equilibrio entre la razón y la pasión; no hay que olvidar que para estar sanos hay que ser capaces de reír y llorar –de vez en cuando.

La risa fue saludable  
siempre.  
Igual reír que llorar,  
sin cosa alguna quedamos.

El sol dorado nos llena  
de brizna de oro las manos.  
Noche otra vez, y en la noche  
el llanto es agua pluvial.

Igual ganar que perder.  
Perder o ganar, igual.  
A veces es malo el bien,  
a veces es bueno el mal...

R.L. (49)

También dice que una persona no puede gustar de lo cómico si se siente aislada, lo cual, si se toma literalmente, puede ser punto de discrepancia —como ocurre cuando uno lee un libro a solas o se ríe de sí mismo— pero si se coincide en que la presencia del otro trasciende el espacio físico y aún el leer a solas o reírse de uno mismo es un acto social, resulta entonces que la risa es un lazo entre el yo y el otro. Por eso la risa sólo se comprende reintegrándola a su contexto natural que es la sociedad.

Para Bergson toda comedia es un juego que imita la vida y, por lo tanto, la comicidad del adulto repite el esquema o la fórmula abstracta de aquello que lo movía a la risa cuando era niño; de ahí que parta de los juegos infantiles para la elaboración de sus motivos cómicos.

Además, en cuanto al poeta cómico, lo distingue del trágico porque, a diferencia de él, se atreve a hablar del cuerpo de sus personajes y de sus necesidades fisiológicas.

El poeta trágico busca evitar todo lo que pudiese llamar nuestra atención sobre la materialidad de sus personajes. No bien se infiltra la preocupación del cuerpo, puede temerse una intervención de lo cómico. Y por esto los héroes de tragedia no beben, ni comen, ni se calientan a la lumbre, y hasta evitan sentarse. (BERGSON, 1903: 65)

Y como veremos más adelante, la poesía de Leduc se caracteriza por esta mención de lo corpóreo que no es más que una humanización del héroe para bajarlo del Olimpo o del como quiera llamado país de los dioses.

No llores, señora porque el llanto afea  
y el riñón inunda de hirientes abrojos  
pues quien mucho llora muy escaso mea.  
Si fue por tus hijos cesa ya tu llanto.  
Si fue por tu amante, con mayor razón...  
Llorona, la muerte nunca es para tanto  
y hay que hacer de tripas –dicen– corazón.  
R.L. (82)

Por otro lado, el segundo pensador –Mijaíl Bajtín– desarrolló una teoría de la risa a partir de la lectura de Rabelais. Él encontró que, en general, los estudios de la comicidad en la Edad Media estaban hechos con una óptica moderna y que, por lo tanto, poseían una profunda ceguera interpretativa. Observó que para entender plenamente aquellos textos que, desde la Antigüedad, se oponían a la cultura oficial era necesario ubicarse en la posición del pueblo. Y para hacerlo, se adentró en las fiestas populares del carnaval.

Bajtín vuelve a hacer consciente la existencia de otro mundo dentro del mundo occidental; uno que siempre ha estado presente pero que no había sido desentrañado racionalmente. Lo que caracterizaba a este otro mundo durante



la Edad Media es que se oponía abiertamente, en las ceremonias y las formas de culto, a la Iglesia y al Estado Feudal.

El hombre medieval, abatido por el orden universal impuesto por las jerarquías del clero y la nobleza, concebía sus festejos como su Reino y reía; era el carnaval. En él se evadía del miedo a lo sagrado —que incluía lo infernal, del terror a la pérdida definitiva de la felicidad con el arribo de la muerte—; se liberaba del corsé de la seriedad, de lo solemne, de lo abstracto y, en virtud de la máscara, podía vivir la paradoja de aparentar lo que no era y ser quien era, sin límites ni represiones. (CÁNDANO, 2000: 34)

Al principio, esta contracultura no era deliberada sino que se insertaba dentro de ciertas fechas específicas. Aunque para ciertos personajes, como el payaso y el bufón, el tiempo festivo no terminaba en el carnaval. E incluso para el pueblo: cuando utilizaba un lenguaje burlesco y familiar que le permitía rebajar a las autoridades y banalizar los valores inmutables.

De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. (BAJTÍN, 1987: 16)

Pero, ya en el Renacimiento, la risa popular —en un ambiente de humor festivo— comenzó a impregnar, cada vez más, la vida cotidiana; destruyendo la seriedad unilateral y liberando la conciencia, el pensamiento y la imaginación. Por eso Bajtín alega que no puede reducirse el Renacimiento a causas

meramente tecnológicas o geopolíticas, sino que hay que relacionarlo con esta capacidad ambivalente de la risa carnavalesca.

La risa carnavalesca es ante todo un patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval), todos ríen, la risa es "general"; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado es un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (BAJTÍN, 1987: 17)

Por lo anterior, la teoría de Bajtín es aplicable a textos actuales y, siempre y cuando, estos no caigan en la negación pura y llana —como ocurre en la parodia moderna—<sup>34</sup> podrá hablarse de esa risa popular que amortaja y resucita a la vez.

Acérrimo sabor del populacho...  
polvo de la barriada ¿o de la vida?  
canción estrafalaria de borracho

que va cantando con el alma herida  
un anciano vestido de muchacha  
a una lejana novia empuetecida.

R.L. (59)

---

<sup>34</sup> "La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora. Por eso la parodia, como género y la degradación en general no podrían conservar, en la época moderna, su extensa significación originaria." Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*. p. 26.

Antes de continuar, debo decir que el estudio de la risa supone una gran contradicción pues, en principio, ésta se caracteriza por su brevedad y su cotidianeidad; tratar de estudiarla no es sino un intento por sostenerla a través del análisis. A su vez, las distintas formas de abordar a la risa están asociadas con la solemnidad pues provienen de la alta cultura. Aunque, desafortunadamente, si no fuera por estos "serios" hombres nuestro conocimiento de algo que nos es tan cercano sería del todo nulo y no habría, entonces, punto de partida para descubrir su naturaleza.

Ahora bien, sería apasionante estudiar todos los matices del humor, contestar a las interrogantes como lo hicieron Freud, Bergson, incluso Bajtín. Pero lo único a lo que puedo aspirar es a aplicar algunos de sus descubrimientos en la literatura. Y ni siquiera. Porque aparte tenemos el teatro, la novela, el cuento, la noveleta... Y entonces, a lo que te truje, Chenchá, entra la poesía.

No hay que olvidar que ya en la *Poética* de Aristóteles se hace alusión a la poesía cómica. El consideraba que la poesía trágica poseía mayor grandeza y dignidad que la cómica, pero no dejaba de notar que la comedia había ya adquirido alguna forma: hexámetros escritos en yambo. La palabra "yambo" significa saeta, arrojar, de donde se deduce que los poetas yámbicos decían oprobios hechos en tono de ataque personal. Aristóteles, se opone a esta comedia oprobiosa que trabajaba sobre individuos específicos de la sociedad y casi sugiere la que se basa en el ridículo —dando al poeta cómico la libertad de poner a sus personajes los nombres que primero le vengan en gana. Pero en cuanto a la comedia en Aristóteles, nos topamos con una promesa incumplida ya explotada en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. En los capítulos I y VII

de su Poética, Aristóteles había prometido escribir sobre la comedia. E incluso en el catálogo de las obras de Aristóteles de Diógenes Laercio (V,1,24), que probablemente es del 2000 A.C., se atribuyen dos libros a la Poética. El segundo tomo había ya desaparecido en el siglo VI de nuestra era.

Lo peor es que todavía creo que en algún lugar de la tierra existe un manuscrito aristotélico que habla de la sabiduría de los tontos. O, al menos, que el polvo o las cenizas de sus restos anda por ahí impregnando todo lo que se ha escrito desde entonces. Es que, en realidad, los hilos sobre los que se sostiene nuestra aparente verdad pueden ser meros portentos del poder maquinados por mentes si no enfermas, al menos sí tendenciosas. A esto parece aludir Umberto Eco en *El nombre de la rosa*: las autoridades, la cultura oficial, los hombres serios ¿quiénes son? ¿desde cuándo una fe ciega nos ha arrojado a sus pies?

Claro que hay ciertas certidumbres que nos mantienen vivos: aún cuando, no nos cuestionemos ni sepamos como se realizan los procesos internos del aparato sanguíneo, la sangre corre. Pero aunque la risa, como el llanto, haya sido algo cierto desde que el hombre existe, ésta ha poseído un sentido distinto derivado del pensamiento y el momento histórico de cada cultura. Ahora sabemos que la risa es un suceso digno de ser tomado en serio —a pesar de que en sí mismo cómo acto no lo sea. Pero en la Edad Media, por ejemplo, la risa estaba asociada con el diablo, los bajos instintos y las excrecencias: es que Cristo, según ellos, no se reía. Bueno, claro, ya se había muerto... pero no había tampoco ninguna historia que hablara de su cuerpo sacramentado riendo a pierna suelta, en fin; porque según Jorge de Burgos la

risa era un método efectivísimo para perder el miedo y, de eso, quién sabe cuántas abominaciones se podían derivar...

Ahora bien, aún cuando, como ya se vio, comedia y humor son términos distintos, guardan estrecha relación. Resulta que en México, ya en el siglo XX, casi no hubo estudios sobre la poesía humorística, mientras que sí se escribieron varios poemas que hacen reír: tal parece que esta fue razón suficiente para que la crítica no los tomara en serio. Incluso, a dichos poemas se les ha visto como poca cosa, como humoradas; ¡ah, sí, esos juegos humorísticos! dijo Octavio Paz, refiriéndose a los poemínimos de Efraín Huerta.<sup>35</sup>

¿Cómo puede haber buenos escritores de humor en México si casi todos ellos se sienten dioses? Es decir, son demasiado solemnes y pretenciosos como para tomarse un poco a broma o escribir cosas por simple diversión. Hasta los más mediocres, por hablar sólo de los más o menos letrados, creen estar escribiendo obras maestras, sintiéndose merecedores de ser citados en letras de oro sobre placas de mármol. La inmensa mayoría, empero, no merece ni la placa del coche que los atropelló. (DE LEÓN, 2001: 233)

No cabe duda que cuando el escritor y editor Jesús de León escribió estas líneas, se olvidó por completo de Renato Leduc quien, a diferencia de los otros autores considerados por él –Torri, Novo, Ibarguengoitia– sí admitió ser un humorista deliberado. Además, claro, de que omitió a todos los que nacieron antes del siglo XX<sup>36</sup> y que, en aquel entonces, eran vistos como parias, puesto

---

<sup>35</sup> Comentario hecho por Hernán Lavín Cerda durante su Seminario de Poesía Iberoamericana (UNAM, FFYL, 2002).

<sup>36</sup> Checar los Antecedentes históricos.

que no contaban con los premios y certámenes necesarios para vivir dignamente.

En la tradición mexicana sí hay buenos escritores con humor pero, al menos en cuanto a la poesía del siglo XX, éstos han sido disminuidos o ignorados por la crítica, quien a veces sólo considera como tales —es decir, como escritores— a los que se sienten dioses. Por lo que la pregunta adecuada sería: ¿Quiénes son los que carecen de humor en la literatura mexicana: los dioses, los escritores o los críticos? Una pista: los dioses también ríen...

Y como luna sobre el mar ferviente  
guiñando un ojo, un ojo solamente  
Dios, risueño, peinado, omnipotente...

R.L. (58)

El humor es un factor importante para el progreso social —como instrumento de crítica— cuando hace que la gente se entere de los defectos de la sociedad a la que pertenece, además de que es un arma más poderosa que la ira, pues puede derrocar políticos o reducir su prestigio poniéndolos en ridículo.<sup>37</sup> Por lo que si más críticos literarios en México se dedicaran con seriedad a encontrar las manifestaciones de este humor en la literatura, en vez de esquematizar, elogiar o menospreciar a los autores de acuerdo con cánones de moda, seguramente aportarían a la sociedad una visión más crítica y con mayor conciencia de sí misma... claro que, para hacerlo, tendrían que empezar por dejar de darse tanta importancia.

---

<sup>37</sup> Esto lo dijo el entonces director de la revista *Punch*, publicación que ha sido determinante en la política inglesa desde el siglo XIX. *El humorismo*, p. 82.

De modo que cierta parte de la crítica literaria en México ignora algo que han asimilado varios poetas y que, incluso, otros creen ya superado. Pero, retomando el título del coloquio que se llevo a cabo en Nuevo León del 21 al 23 de septiembre de 2000,<sup>38</sup> me atrevo a afirmar ¡la risa es cosa seria! Es decir, ¿cómo puede superarse lo que todavía no se define, lo que todavía no se hace consciente? Cómo explicar ese proceso.

Según algunas posturas, la significación del poema depende de las reglas con que una persona cuenta para llevar a cabo la interpretación,<sup>39</sup> ocurre, entonces, que la risa como una reacción frente al texto varía según el destinatario. De modo que el valor artístico que posee la obra literaria está condicionado por los valores estéticos<sup>40</sup> de su reconstrucción. La risa, según esta visión del texto, depende del lector, que verá en el poema un sustituto signifiante de otra cosa: un chiste, como ya vimos.

Ahora bien, como lo que aquí nos interesa es la reacción del lector con respecto a la obra de Renato Leduc —el humor, en este caso— hay que señalar que primero es necesario que el lector quiera leerla, es decir que éste cuente con cierta actitud y disposición con respecto a los poemas y luego con los

---

<sup>38</sup> *Del humor en la literatura, Compilación.* Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2001.

<sup>39</sup> "La interpretación alcanza su culminación semiótico-hermenéutica en la palabra poética: aquí la dimensión estética se disemina en una miríada de fragmentos que, ingobernables, se esparcen por todos los universos posibles de las posibles interpretaciones." Mario GENNARI, *La educación estética*, p. 299.

<sup>40</sup> El valor estético se manifiesta en la interpretación del texto literario, poético en este caso; no existe un disfrute estético auténtico fuera de su dimensión histórica. GENNARI, 297.

conocimientos que le posibiliten la interpretación y le permitan llenar los vacíos<sup>41</sup> o indeterminaciones del texto; mismos que a su vez estimulan u orientan su lectura. Importa, entonces, describir la estructura humorística de los textos poéticos, la relación comunicativa que se establece entre autor, poema y lector y la evolución de la crítica frente a estos poemas.

Coincido con Karlheinz Barck cuando se refiere al horizonte de expectativas de Jauss como a un concepto muy idealista, pues sólo toma la parte literaria del proceso de recepción sin tomar en cuenta la sociológica que es la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos.<sup>42</sup> De manera que el horizonte de expectativas al que aquí se hará referencia busca ir más allá de lo meramente literario.

En general, el horizonte de expectativas<sup>43</sup> en que surgieron los poemas de Renato Leduc, es muy cercano a nuestra realidad por lo que se facilita el intento de fusión entre ambos horizontes. Aun así, en algunos casos, la lectura requiere conocimientos previos, ya sea de política, historia o de otros textos literarios y de frases hechas que fueron parte del habla cotidiana en

---

<sup>41</sup> Información textual que el autor deja implícita —ya sea voluntaria o involuntariamente—, para que sea el lector quien la llene de acuerdo con su propios códigos culturales y literarios.

<sup>42</sup> Karlheinz BARCK, "El redescubrimiento del lector. ¿La "estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?", en Dietrich RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 177.

<sup>43</sup> Este concepto tomado de Karl Mannheim, designa en Jauss una relación de sucesos de la literatura que es transmitido, en primer lugar, en el horizonte de expectativas de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. BARCK, pp. 174-175.



momentos específicos del siglo XX; como sucede, por ejemplo, con el poema de Gerardo Deniz que es una parodia al haikú *El mono* de José Juan Tablada:

*El mono (José Juan Tablada)*

El pequeño mono me mira  
quisiera decirme algo  
que se le olvida.

*(Gerardo Deniz)*

El pequeño mono me mira.

donde la única forma de "llenar" ese vacío era contando con la lectura previa de Tablada. A algunos lectores esta microparodia les resulta irrisoria por la intencionalidad de la omisión sintáctica; pues en lo que el mono calló, en lo que no dijo, en lo que se le olvidó, está ese algo que quisiera decirnos. Además de que ese carácter de "inconcluso" que tiene la obra de Deniz, sirve de objeto para lograr una experiencia estética en el lector. Quizá este tipo de indeterminaciones<sup>44</sup> sea un rasgo característico de los poemas humorísticos de Renato Leduc. En lo posible, trataremos de no llenar esos vacíos con determinaciones para las que no nos autoriza el poema y de concretizarlo o reconstruirlo en concordancia con la capa de significaciones<sup>45</sup> del mismo y acercándonos a las intenciones artísticas del poeta. Sin embargo, la vida de

---

<sup>44</sup> Ya las investigaciones de los tipos básicos de los poemas líricos que se llevaron a cabo bajo la supervisión de Roman Ingarden (1934-35) mostraron que el papel de las indeterminaciones posee gran importancia, pues, entre más "puramente lírico" es el poema respectivo, mucho menos está efectivamente determinado lo que se dice positivamente del texto; la mayor parte no se dice.

<sup>45</sup> No cabe duda que la palabra poética no posee un sentido unívoco y al aplicar esto a la totalidad del poema podemos entender que posee varios significados y, por lo tanto, varias interpretaciones. Aquí sólo se esboza una interpretación humorística.

cada poema en ambas épocas –la que la vio nacer y la nuestra– se manifiesta como un proceso histórico en el que se mantiene la continuidad del ser y su identidad a pesar de todas las transformaciones.

En el proceso de recepción, no podemos pasar por alto la polisemia del poema, pues éste poseerá diversos significados y diversas interpretaciones que harán que lo que en un lector cause risa en otro no y viceversa. En relación con esto se dice que existen mensajes hegemónicos y alternativos y que son los primeros los que conceden legitimidad y consenso a las élites para que sigan dirigiendo a la sociedad, pues sugieren una decodificación preferente asociada con las interpretaciones de esta ideología dominante.<sup>46</sup> Sí. Incluso en la poesía, que supuestamente va más allá de fenómenos tan prosaicos como la hegemonía de una clase social, existen grupos de poder que deciden que obras premiar y publicar y marcan ciertas pautas en cuanto a las tendencias temáticas y estilísticas.

Si las letras en nuestro país portan esa carga de tristeza debe ser porque las inercias así las han marcado, pero también porque dentro de los senderos del narrador no se visualizan otros rumbos más que los del desgarré y del azotón (*sic –dramatismo fingido–*) cobijados, por supuesto, por una crítica literaria que no se permite el gusto de también tumbarse la corbata. (RAMÍREZ HEREDIA, 2001: 66)

Pero, con todo, ha sido esa misma crítica literaria la que ha decidido qué es un poema y qué no lo es, la que puede, a su vez, otorgar a alguien el título de

---

<sup>46</sup> LOZANO citado por Laura LÓPEZ, *Cine, Aprendizaje. Un acercamiento hacia la comprensión del proceso de construcción de conocimiento en el aula*, p. 56.

poeta. Aunque haya también quienes se llamen poetas a sí mismos a pesar o en contra de la crítica literaria.

Pero ¿qué es esa cosa llamada poema?

Sí de por sí, siempre había sido difícil definir el término poesía en Occidente, desde las vanguardias —específicamente con la publicación de *“Las flores del mal”* de Baudelaire— la cosa terminó por complicarse todavía más. Los vanguardistas rebaten que no debe haber una noción única de poesía y que ésta tampoco puede circunscribirse a una poética absolutista —como la de Aristóteles, basada en la imitación. De este modo, al alterar la temática de los poemas, en la búsqueda de imágenes tan inusitadas como el encuentro de un paraguas y una máquina de escribir sobre una mesa de disección, o al quebrar la rima y la métrica en innovaciones rítmicas y formales —como la poesía libre o la poesía en prosa—, las vanguardias enriquecieron no sólo a la poesía del siglo XX, sino al mundo de donde ésta emergió y al ser-lector<sup>47</sup> que, desde entonces, la evoca. Puede decirse que los vanguardistas crearon una estética coherente con respecto a lo que les tocó vivir: la modernidad. Para ellos la ruptura con la tradición es ya, en sí misma, un valor e incluso la recurrencia a lugares nunca antes visitados, como el grotesco, el absurdo y la ironía, refleja la sensibilidad de la época: desencanto y escepticismo como resultado, tal vez, de la crisis económica y de las dos guerras mundiales. Tal desilusión también tocó la sensibilidad y el pensamiento americano, pues Europa, desde la Conquista, siempre había sido el paradigma —el modelo a seguir—, además de que los casi recién formados países americanos también pasaban por

momentos difíciles. De tal manera, los poetas que vivieron esa transición, tuvieron que hacer una revisión de lo que implicaba el anhelado progreso y optar por dos caminos: gritar desesperadamente contra una realidad que se estaba yendo a pique o resignarse y dejarse llevar.

La poesía de fines del siglo XX sigue fuertemente marcada por las vanguardias. Acaso sea porque los problemas de la modernidad siguen sin resolverse en esa continuidad histórica que vivimos, llamada ni más ni menos que postmodernidad.

Ahora bien, queda claro que definir es limitar, más aún cuando se trata de un término tan complejo como poesía. El examen de poesía en abstracto nos llevaría irremediablemente al misterio. Pero tampoco es posible, por otro lado, reducir la noción de poesía a un sólo poema, pues aún cuando cada obra poética sea una creación única, irreductible e irrepetible, no existe un poema paradigmático del que se pueda deducir: ésto es poesía.<sup>48</sup> Más arriba, vimos como la poesía de las vanguardias no puede entenderse sin una comprensión social e histórica de la realidad que la vio emerger. Con esto podríamos decir que quienes no la entendieron, fue porque no podían o no querían ver la realidad en la que estaban inmersos. Entonces, la poesía no es un fenómeno independiente del poeta y éste a su vez no es un ser independiente de la referencialidad que lo rodea, sino que requiere de una comunidad poética extratextual que lo lea, lo sienta, lo entienda y, en todo caso, lo defina:

---

<sup>47</sup> Referido al lector de poesía, ya sea en un acto individual y callado o en una lectura en voz alta.

Aquí se está haciendo referencia a grupos humanos cohesionados con base en una gaya ciencia, una historia poética, un tipo de actitudes afines (aunque eventualmente discordantes en aspectos puntuales) hacia lo poético, un orden de valores poéticos en general compartidos, una tradición crítica, una serie de medios que posibilitan la circulación regular de textos poéticos, etcétera. (LANDA, 1996: 26)

Octavio Paz trata de decirnos qué es poesía a partir de los poemas que él ha leído. En su obra la poesía quiere definir, a su vez, a la poesía. Claro que sus palabras poseen la autoridad de un poeta que ha adquirido el dominio del género y que además ha formado una comunidad poética, todavía vigente, a su alrededor. Su descripción se acerca más al lenguaje poético que al de la prosa, pues no atenta contra la ambigüedad del vocablo ni logra quitarle a las palabras su sentido unívoco, sino que éstas permanecen con la pluralidad de significados latente. Lo cual, no cabe duda, es una ventaja para el lector de poesía, pero una desventaja para el crítico de poesía. Aún así, puede sernos útil, en un estudio de la poesía mexicana del siglo XX.

Para empezar, Paz nos dice que no toda obra en metro contiene poesía —Aristóteles ya lo había dicho con respecto a Empédocles—, pues un poema no es una forma literaria sino el encuentro entre el hombre y la poesía. Todo creador posee un estilo comunal o histórico, pero el artista aspira a trascenderlo. El poeta busca regresar a la palabra su significado original desgastado por el habla cotidiana; va tras algo que está más allá del lenguaje pero que sólo puede alcanzarse con el lenguaje. No sólo la historia nos lleva a

---

<sup>48</sup> Aunque frases como ésta abundan en nuestra cotidianeidad, lo cual da prueba de que el común de la gente posee una noción de lo que es poesía,

leer con ojos distintos, pues para unos la lectura de un poema es una experiencia de abandono, mientras para otros de rigor. La postura de Paz es casi socrática –*Conócete a tí mismo*– pues el lector, si se encuentra con algo en el poema, es porque ya lo llevaba dentro de sí. Para él, cada vez que el lector revive el poema, de veras accede a una especie de estado poético. El poema es una creación que depende de la participación del lector. Este debe sustentarse en el lenguaje común: no en un habla popular o coloquial como se hace ahora –refuta Paz.

Para que una obra sea un poema, ésta requiere de una coherencia distinta a la de la prosa y ésta se logra no por el sentido o la significación, sino por el ritmo y la imagen. El ritmo es, en una primera acepción, la distribución simétrica y sucesión periódica de los tiempos fuertes y débiles en un verso, una frase musical, etc. En Paz, el ritmo equivale a la historia y al mito, pero no es historia ni mito sino algo más parecido a la causa primera que los evoca. Los latidos de nuestro corazón son rítmicos, nuestra respiración es rítmica. El ritmo poético se perfila como tiempo vivo, concreto y original, siempre recreándose. La imagen, por otro lado, hace que la palabra readquiera todos sus significados posibles desgastados por el habla cotidiana. Roland Barthes, en 1977, observa que “la imagen es aquello de lo que yo no formo parte, aunque puede suceder que me vea implicado en la imagen (derrumbamiento)”.<sup>49</sup> De tal modo que la imagen puede requerir mi participación desde afuera o desde dentro de la misma. Paz dice que el poeta, con la palabra, como el pintor con la pintura, nos pone frente a las cosas a las

---

asimilada de la realidad.

que se refiere hasta su máximo grado de significación: al decir silla, el poeta nos pone frente a la silla. Y añadiendo lo anterior, el poeta podría llevarme a sentarme en esa silla. Según Valéry la prosa es como la marcha y la poesía como la danza. A esto Paz añade que, cada vez que surge un gran prosista, nace de nuevo el lenguaje y por eso es que se confunde fácilmente a la poesía con la prosa; porque los grandes novelistas son también poetas.

El primer punto que hemos visto es que cada poema es una creación única de un poeta –la materia de que está hecha la poesía es la materia de las propias experiencias y referencias del poeta– y que éste a su vez refleja una sociedad y un momento histórico determinados con una comunidad poética que lo valida –aunque tal comunidad corresponda a otra sociedad o momento histórico, como ocurrió con Góngora, al ser revalorado por la generación del 27. Hemos huido, por lo tanto, de lo poético en abstracto, como inspiración divina, pues, aun cuando exista, no nos da una definición práctica y abarcable, que es lo que aquí nos interesa.

De modo que, para no caer en el platonismo o el esencialismo –una definición de poesía *a priori*– y aclarar la ambigüedad de Paz, no es muy útil el trabajo del también poeta y filósofo mexicano Josu Landa, en tanto que designa lo poético como:

**Todos los textos de intención poética producidos y en un proceso de producción en un espacio cultural determinado, así como el conjunto de normas técnicas, criterios de valoración y de juicio poético, toda la crítica de poesía generada y en proceso de generación en dicho espacio cultural, todas las estructuras y medios de difusión de textos, opiniones y/o teoremas acerca de los mismos**

---

<sup>40</sup> Roland BARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*, pp. 105-106.

y sus autores... en suma, todo lo que tiene alguna relación significativa con la clase de textualidad que el lenguaje ordinario permite entender –no sin problemas– como “poesía”. (LANDA, 1996: 14)

Entonces ¿quién tiene el poder para decir: esto es un poema? Al parecer, cualquier lector capaz de fundamentar cómo, dónde y porqué encuentra lo poético dentro de una obra. Y con más razón, un lector que es al mismo tiempo poeta –como sucede con Paz y Landa– y que pertenece a una comunidad poética, en este caso, hegemónica.<sup>50</sup> Así, gracias a la noción anterior, descubrimos que lo poético pertenece a una realidad; logramos aterrizarlo y entenderlo un poco mejor. Pero lo que resulta aún más esclarecedor es aplicar lo dicho por Paz a este término de Landa, pues *El arco y la lira* pertenece a la crítica de poesía generada en México durante el siglo XX.

Resulta cierto, entonces, que la poesía retorna a la palabra, desgastada por el lenguaje cotidiano, su significación plena; equivalente a la iluminación espiritual de los budistas o al grado cero del lenguaje de Barthes. También, que un poema es lenguaje erguido por el ritmo, que un poeta es una especie de mago, capaz de juntar mito, historia y lenguaje en un instante concreto y, con más razón, que la palabra poética es capaz de cambiar la referencialidad del poeta y del ser-lector de poesía. Un poema, para serlo, debe de movernos con la palabra, ya sea mediante el ritmo o la imagen, a percibir la realidad de un modo distinto. O simplemente... debe de movernos a percibir la realidad.



De todo esto se deriva que la poesía no es un género literario ni una categoría sino un medio de autoconocimiento y que si un poema no logra, aunque sea en lo más mínimo, que nuestra relación con nosotros mismos, con los demás, con la naturaleza y con las cosas que nos rodean adquiera sentido entonces, aunque posea métrica, rima y estructura, no es un poema.

Volviendo a lo anterior, el contenido humorístico desde el punto de vista de la crítica literaria en México durante el siglo XX posee el carácter de un mensaje alternativo. De ahí que a la poesía donde más abunda el humor, se le haya dado en llamar poesía conversacional, realismo coloquial según José Emilio Pacheco y antipoesía, término éste último donde se manifiesta claramente dicha oposición a una postura oficial. Ahora bien, así como, con base en lo anterior, hay dos tipos de mensajes, existen diversos tipos de lectura: la hegemónica, la negociada y la oposicional o alternativa. Creo que lo que aquí conviene es una lectura negociada<sup>51</sup> que consiste en aceptar como legítimos los contenidos hegemónicos para las nociones generales –humor, poesía, México, siglo XX– pero, por otro lado, elaborar reglas del juego propias. Cabe recordar que la teoría de la recepción fue, en un principio, una lectura alternativa de los textos literarios aunque hoy día, después de su generalizada aplicación en el medio académico occidental, sea hegemónica.

Aun así, es muy complicado tratar de predecir la reacción que tendrán las comunidades interpretativas –si se trata de un grupo que escucha los poemas

---

<sup>50</sup> Por discurso hegemónico entendemos el que surge y se sustenta en una clase o grupo dominante, ya sea social, económico o cultural –como en este caso.

<sup>51</sup> LÓPEZ, 58.

en voz alta— y menos aún los individuos en concreto ante la lectura de los poemas. Si a esto añadimos la subjetividad, en general, de las nociones anteriores nos encontraremos con que a pesar de la búsqueda de objetividad todo lo que se diga sobre el mundo de la poesía será siempre poco.

#### 4. LA POÉTICA DE LEDUC

*"Ahora, la técnica para escribir poesía es otra cosa. No obstante que nunca estudié Retórica, creo que he tenido facilidad innata para hacer poemas..." (GARMABELLA, 1982: 214)*

R.L.

Una de las acepciones del término "poética",<sup>52</sup> nacida con el surgimiento de las vanguardias, corresponde a la concepción estética con que las agrupaciones de poetas justifican y definen su quehacer. Bajo el nombre de manifiestos, los poetas han defendido la idea del arte por el arte: ¡Viva el mole de guajolote!<sup>53</sup> fue la proclama de los estridentistas Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, entre otros, "Tal como las leyes de la química deben ser establecidas por un químico [...] las leyes de la poesía nunca serán justas si no son elaboradas por poetas"<sup>54</sup> declara Vicente Huidobro en su manifiesto creacionista, "Automatismo psíquico puro, a través del cual una persona se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento [...] del cual está ausente cualquier control de la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral"<sup>55</sup> define André Bretón el término surrealismo. Tal individualismo romántico, que ya

---

<sup>52</sup> Según la investigación de Benjamín Barajas, existen cinco tipos de acepciones para el término poética: 1. Poética general (como la de Aristóteles) 2. Poética normativa (como la de Ignacio Luzán) 3. Poética formalista 4. Reflexiones sobre la poesía escritas por poetas (como el Arco y la Lira) 5. Manifiestos poéticos. Benjamín BARAJAS, "Poética y reflexión sobre el lenguaje", *La experiencia literaria*, X, FFYL, 2001, pp. 38-42.

<sup>53</sup> Hugo VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 90.

<sup>54</sup> Vicente HUIDOBRO, *Poética y estética creacionistas*, p. 32.

<sup>55</sup> André BRETÓN, *Manifiestos del surrealismo*, p. 44.

llevaba implícita la ruptura con la tradición, desembocó en la aparición de poéticas personales, cerradas y, por lo tanto, sumamente subjetivas.

En cuanto a Leduc, sería erróneo afirmar que su poética es personal sólo porque no pertenece formalmente a una de las corrientes y movimientos literarios de su época.<sup>56</sup> Por el contrario, en su obra se percibe un constante diálogo —a veces a modo de parodia— con la tradición clásica occidental: pasando por los griegos, como en el *Prometeo*, por Sor Juana —en *La estatua*, inspirada en uno de los más famosos sonetos filosófico-morales<sup>57</sup> de la poetisa— y, por supuesto, por el Arcipestre de Hita, en quien Leduc veía no sólo un clérigo jovial y conocedor, sino un sabio enamorado de la vida.

Ahora que si tomamos la poética personal como el conjunto de ideas que defienden los creadores en sus textos,<sup>58</sup> habría que decir que Renato Leduc sí posee una poética personal que define su quehacer. De ningún modo le son ajenas las trivialidades de su época, ni busca evadirse de la realidad que lo rodea; todo esto forma parte de su poética.

---

<sup>56</sup> El término generación surge en 1922 o 23 gracias a Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* y consiste, según él, en el impulso generador de la historia que proviene del punto intermedio entre el individuo y la masa; de ahí que por razones meramente cronológicas pudiera situarse a Leduc dentro de la generación de *Los Contemporáneos*, por lo demás, coincido con Ermilo Abreu Gómez en que Renato Leduc es un poeta solitario. Ermilo ABREU GÓMEZ, *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*, pp. 150-151.

<sup>57</sup> *Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*. DE LA CRUZ, p.134.

<sup>58</sup> BARAJAS, p. 46.

En principio, Leduc reflexiona en algunos de sus poemas sobre la figura del poeta concibiéndolo como alguien que idealiza la realidad pero que, al final, siempre es abatido por esta.

Ruidos de la calle. Tiemblan los cristales,  
cristalinamente, como es natural.

Yo, como poeta, me pregunto

“al punto”,

¿pasaría la muerte? o quizá el amor...

Pero los cristales, al temblar, decían

La verdad terrible:

Señor, fue un camión...

(13)

Además, en *Temas* declara que la misión poética no está en hacer obra perdurable ni trascender, sino en cuestionarlo todo, poner las cosas en tela de juicio y no dar nada por sentado. Ya en *La Conversión*, Leduc, se muestra sumamente escéptico ante los arquetipos románticos y ante los temas “sagrados” de entonces: la patria, la religión y el amor. Porque *La realidad es una impávida llanura [...] vedada para el poeta de ambigua envergadura*; es decir para quien pretende abarcar demasiado sin tener el talento para ello.

Para nuestra fortuna, en las conversaciones que sostuvo con José Ramón Garmabella, Renato nos legó no sólo un lúcido testimonio de sus amores, sus experiencias políticas y sus gustos, sino también de su “involuntario” quehacer poético. De estas entrevistas, podemos reconstruir una poética posible que más que hecha de reflexiones sobre la escritura, está formada por anécdotas de la vida de Leduc. ¿Qué es la poesía? ¿Cuáles fueron sus primeras influencias? ¿Cómo surgió en él la vocación poética? A todas estas interrogantes busca respondernos la memoria de un hombre de entonces

ochenta y cinco años, para quien no importaba gran cosa el momento de la partida, pues "la muerte es un acto de la vida, uno más, involuntario siempre."<sup>59</sup>

A esta información se añan algunos artículos periodísticos de *Historia de lo inmediato* (1976) y *Cuando éramos menos* (1989).

Aunque es bien difícil dar una definición de poesía pues el vocablo significa tantas cosas, creo que es una posición ante la vida para expresar el sentimiento humano; es decir un género literario en que se pretende que la expresión de ese sentimiento sea musical, porque yo entiendo que una poesía sin ritmo y sin medida es apenas una prosa rimada... Y por esto, me parece que la poesía está un tanto cuanto fuera de época, pues actualmente la han convertido en prosa ya que aseguran que el sonsonete que tenían los poemas de antes, no era más que la métrica. (GARMABELLA, 1982: 216)

Leduc describe lo que es poesía de una forma breve y precisa y, lejos de concebirla en abstracto, la encierra dentro del término académico "género literario" con lo que delimita su primera definición: posición ante la vida para expresar el sentimiento humano. En el capítulo anterior, descubrimos que la poesía nos otorga una percepción distinta a la que teníamos antes de leer el poema. Entonces, si un sentimiento es un "fenómeno fisiológico que se hace consciente",<sup>60</sup> una postura ante la vida preocupada por expresarlo, otorgará al lector una nueva visión de las cosas. En esta medida su definición es amplia y actual ya que incluso los poemas en prosa poseen ritmo. Sin embargo, Renato se opone a la ruptura total con las formas, pues sigue creyendo que existe una línea divisoria y fija entre los géneros —pensemos en un poema sin

---

<sup>59</sup> José Ramón GARMABELLA, *Renato por Leduc*, p. 364.

<sup>60</sup> MARINA, 23.

medida como ocurre con *Los amorosos* de Jaime Sabines. Con todo y que, ya en su poesía, Leduc quiera romper con tal esquematismo:

¿Academias? ¿Gramática? ¿Sintaxis?  
Son gendarmes de tráfico, lector.

(104)

Finalmente, aunque diga que la poesía está un tanto pasada de moda, Leduc afirma que ésta no desaparecerá pues la misión del poeta es como la del guía del barco, que va en el mastil señalando el rumbo.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> GARMABELLA, 223.

## 5. UN POETA VIVENCIAL

*"Por otra parte, debo decir que todos los poemas  
que he escrito no han sido cosa imaginativa sino  
vivencias..."*

*(GARMABELLA, 1984: 211)*

R.L.

Estas son las palabras de un rebelde involuntario cuya vida, como su poesía, transcurrió de manera marginal. Y aunque, en la misma entrevista en que afirma lo anterior, Leduc se contradiga al añadir que el poeta siempre tiene derecho a imaginarse cosas, en su poesía se muestra renuente a seguir la perspectiva romántica y modernista que ignoraba los hechos triviales y concretos de la vida —quizá porque éstos eran demasiado atroces— para enfocar la atención en las cosas sublimes y elevadas. La mejor forma de ser congruente con esta nueva estética es, entonces, siendo sincero y no escribiendo cosas que él mismo no ha experimentado en carne propia.

Va pasando de moda meditar.  
Oh, sabios, aprended un oficio.  
Los temas trascendentes han quedado,  
como Dios, retirados de servicio.  
La ciencia... Los salarios...  
el arte... la mujer... Problemas didascálicos,  
se tratan cuando más, a la hora del *cocktail*.  
(23)

Podría decirse que con esta "poética de la sinceridad" Leduc se opone a la tradición heredada, afirmándose como hombre moderno. Claro que, como ocurrió con Quevedo, alrededor de Leduc hay una nube que nos impide discernir al personaje real del personaje de leyenda; imagen que sus amigos y



hombres como José Alvarado, con su artículo *¿Existe Renato Leduc?*,<sup>62</sup> favorecieron.

Hijo de Alberto Leduc, reportero multifacético del *Diario del Hogar* y de *El País* y autor de un libro de historias marítimas llamado *La Fragatita y otros cuentos*, Renato creció rodeado de poetas. Entre los libros de su padre se encontraba una colección del siglo XIX con autores como Acuña, Pagaza, Flores, Plaza y de principios del XX con Nervo, Urbina y Gutiérrez Nájera. Pero fue más tarde, gracias al también poeta José Othón Robledo, que Leduc se acercó a la poesía burlona y coloquial de Luis Carlos López, en quien se inspiró para escribir sus primeros poemas. También por un consejo de su amigo Antonio Riquelme, escribió el *Prometeo*; como una burla al *Prometeo liberado* de Vasconcelos. Es así como, en algunos casos, podemos ver claramente algunas vivencias de Leduc detrás de su poesía:

El famoso soneto *Aquí se habla del tiempo perdido que como dice el dicho, los santos lo lloran* que fue musicalizado por Rubén Fuentes y cantado a dúo por Marco Antonio Muñoz y José José, no fue otra cosa que un ejercicio de retórica a petición de uno de sus compañeros en la clase de Julio Torri —a quien, por cierto, se le considera como el primer poeta mexicano con humor moderno—<sup>63</sup> durante sus días en la Escuela Nacional Preparatoria. Y el libro *Algunos poemas deliberadamente románticos...* surgió de un comentario de Salvador Camargo en el que lo instaba a escribir más poesía.

---

<sup>62</sup> José Alvarado escribe, en su prólogo a *Algunos poemas*, que cada mañana Leduc inaugura una leyenda y cada noche la deja morir.

<sup>63</sup> Jesús DE LEÓN, “Como hacer reír sin hacer el ridículo (o como Julio Torri perdió la cabeza)”, en *Del humor en la literatura*, pp. 233-237.

Ya por sí misma, resulta sorprendente la anécdota que lo llevó a escribir su poema favorito *Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes*: Un día en el zoológico de París, Leduc se topó con una viejita que le preguntó que animal era ese que estaban viendo; resulta que nunca en su vida había salido de su pueblo hasta que fue a cobrar una herencia, por lo que no conocía a los elefantes ni mucho menos a las jirafas.

También encontramos el poema dedicado al mar Caribe que surgió de un viaje a Cozumel que hizo el poeta. O el del niño y el globo, inspirado en su horror por los domingos...

En lo anterior, comprobamos que la creación poética de Leduc está estrechamente relacionada con su vida pues es de ésta de donde se inspira. Además, habría que mencionar algunas de sus influencias literarias entre las que el mismo menciona al Arcipreste de Hita, Góngora, Oliverio Girondo y Luis Carlos López, de la tradición hispánica en general, y a los mexicanos López Velarde junto con González Martínez. Sin embargo, es imposible atribuir su poesía a lo puramente anecdótico o a sus lecturas, porque —como ya vimos— la vida de cada poema tiene que ver con fenómenos externos, pero no se reduce a éstos.

Si usted me permitiera, yo le daría mi nombre;  
soy un hombre de pluma y me llamo Renato,  
lo de la pluma es subsidiario en el hombre  
mas tengo un porvenir color permanganato.

(55)

Aunque Leduc no pertenece formalmente a una corriente poética, como ocurrió con los miembros del grupo *Contemporáneos*, en ningún momento le son ajenas las influencias y tendencias estéticas de su tiempo. Así, en

*Algunos poemas deliberadamente románticos...* se muestra ligeramente romántico y en su primer antología, *El aula, etc....*, aparecen ópalos, reyes y duendes patizambos; donde todavía se percibe cierta influencia modernista. Sin embargo, ya en *Los buzos diamantistas* plantea una ruptura con este importante movimiento literario encabezado por Rubén Darío; misma a la que seguirá aludiendo a lo largo de su obra. También hay quienes se refieren a Leduc como un poeta estridentista por el uso de ciertos tópicos –alambres, coches–, aunque él nunca se declaró abiertamente como tal. Claro que si hay algo de estridentista en él, podemos verlo en versos como los siguientes:

Aerolito del asfalto,  
raudamente, pasa un Ford.  
Entre un enorme bostezo  
suena las cinco, el reloj.

(20)

Por lo demás, puede decirse que Renato Leduc tiene más de antipoeta: “era prosaico y me chocaban tanto la sensiblería erótica y gemebunda de Nervo, Urbina y similares, como la bravuconería declamatoria mironiana”.<sup>64</sup> Baste recordar que su vocación poética se despertó con la lectura de la obra *Posturas difíciles* de Luis Carlos López, quien fue conocido por un arte, acre, realista y a veces brutal que lo hizo pertenecer al postmodernismo hispanoamericano. Para la crítica, el poeta que tanto influyó en Leduc, poseía un escepticismo único capaz de profundizar con ironía en la intimidad de su país.<sup>65</sup> Veamos como se manifiesta lo anterior en uno de los poemas del colombiano:

---

<sup>64</sup> Renato LEDUC, *Obra literaria*, p. 682.

<sup>65</sup> Guillermo Alberto ARÉVALO, “Una poesía realista es revolucionaria”, en Luis Carlos LÓPEZ, *Obra poética*, p. 109.

Cielo azul, un pedazo  
de cielo azul. El sol de la mañana  
tira en la calle un trazo primaveral.

Me acodo en la ventana  
y miro la ancha vía  
de la ciudad que alegra la verdura  
viril de la arboleda en simetría,  
por donde pasa la cacofonía  
de un carromato lleno de basura.

Un ejemplo del sentido del humor que poseía Luis Carlos López se encuentra también en la carta que éste escribió a Unamuno en relación a la entonces innovadora idea de torcerle el cuello al cisne que González Martínez había propuesto contra el modernismo: "le he retorcido el pescuezo al pollo; póngale usted la salsa don Miguel."

Federico de Onís afirma que el postmodernismo es una reacción conservadora en busca de originalidad bajo la inevitable dependencia estilística del modernismo, con dejos de desnudez prosaica, ironía y humorismo, es decir, el modernismo visto al revés, que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en ironía.<sup>66</sup> Los postmodernistas criticaban las costumbres a través de un lenguaje directo y coloquial pues como afirmaba entonces López Velarde "el sistema poético se ha convertido en sistema crítico".

---

<sup>66</sup> El postmodernismo es, según Federico de Onís, una reacción conservadora en busca de originalidad bajo la inevitable dependencia estilística del modernismo, con dejos de desnudez prosaica, ironía y humorismo. Citado por.. (*Antología española e hispanoamericana*, p. XVIII).

En cuanto a la antipoesía o poesía conversacional se dice que surgió en Europa a partir de la Segunda Guerra Mundial<sup>67</sup> y se caracteriza por la utilización de un lenguaje directo y sencillo, con la incorporación de elementos de la prosa. Según el crítico cubano Roberto Fernández Retamar este movimiento —al que Arévalo equipara con el postmodernismo— se define negativamente, tiende a la burla, al sarcasmo y al desconocimiento, tiene un sentido demoledor, con el cual se vuelve con frecuencia al pasado, suele señalar la incongruencia de lo cotidiano y tiende a engendrar una retórica cerrada sobre sí y fácilmente transmisible.<sup>68</sup>

Además la antipoesía buscaba plasmar los sucesos cotidianos y triviales —a diferencia de la poesía pura dedicada a enaltecer lo sublime, empleando el lenguaje coloquial. La tendencia, llamada *nueva austeridad* por Michael Hamburger,<sup>69</sup> se originó como una reacción contra el elitismo y la figura del poeta como un ser iluminado. Para Hamburger esta dirección era más rigurosa en quienes habían sobrevivido a una guerra y a una política autoritaria, pues debían de replantearse las verdades generales y volver a nombrar lo innombrable.

Leduc vivió la Revolución Mexicana y le tocó la Segunda Guerra Mundial durante su estancia en París. Así que, sin duda, sufrió un proceso de reestructuración constante que le permitió desarrollar una ideología propia;

---

<sup>67</sup> Alfredo RAMÍREZ MEMBRILLO, *La antipoesía de Nicanor Parra*, pp. 235-239.

<sup>68</sup> Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, *Antipoesía y poesía conversacional, Panorama actual de la literatura hispanoamericana*.

<sup>69</sup> Michael HAMBURGER, "La nueva austeridad" en *La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, pp. 225-271.

cosa que comenzó a hacer desde sus primeros poemas en la década de los veinte.

Ahora vemos el mundo cotidiano  
con taciturna placidez.  
No nos importa  
ni el retórico pájaro que canta  
ni la mujer, ni el árbol...  
(19)

Cabe añadir que en Hispanoamérica, entre 1960 y 1970, la antipoesía estuvo de moda y tuvo tantos adeptos como detractores. Por un lado, hubo quienes abusaron de la aparente facilidad que requería este tipo de poesía y, por otro, se le calificó de barata, popular y cursi, volviéndose, en algunos casos, un arma ideológica de la izquierda política.<sup>70</sup> Pero ahora, a pesar de la crítica y de haber poseído este carácter negativo, las obras de estos poetas se han vuelto clásicas en el proceso de recepción, mediante su incorporación a instituciones de ratificación cultural. E irónicamente, por su papel en la herencia formativa, han vuelto a asegurar aquella tradición autoritaria que habían negado en un principio. Además del mismo Leduc, pensemos en Salvador Novo, Efraín Huerta, Jaime Sabines, Rosario Castellanos y José Emilio Pacheco.

---

<sup>70</sup> Según una visión histórica, en América el habla popular cumple una función de "prosaización" de la poesía, cuyo efecto crítico destruye las poéticas coloniales o colonialistas por lo que la antipoesía sería una herramienta para la liberación nacional. ARÉVALO, p. 112.

### 5.1 La antiolemnidad

*"...nunca he tenido instantes amargos, merced a que desde joven tuve amigos que me metieron la idea de que si uno no quiere sufrir desencantos o desilusiones, no debe tomar nada en serio."*  
(Garmabella, 355)

R.L.

También la asolemnidad —como él mismo la llama— o antiolemnidad en la poética de Leduc parte de su propia vida. En principio, Renato utiliza esta postura como una defensa efectiva contra el sufrimiento que lo rodea pero, más tarde, traspasa las fronteras de esa realidad referencial y crea un universo poético que, aunque autónomo, es congruente con sus vivencias. En su poesía, como en los demás aspectos, se declara en contra de la solemnidad porque, para él, ésta equivale a la seriedad de los pendejos.

Yo soy turiferario en los altares  
de la Santísima Trivialidad.  
(104)

Como ya vimos, Leduc gusta de los autores antiolemnes que no se toman en serio a sí mismos; pues él tampoco lo hace. Y así como en la política se niega a adherirse a un partido para declararse "anarquista con prudencia",<sup>71</sup> en lo tocante a la poesía se coloca al margen de cualquier ideología que lo superdite. Por eso utiliza un lenguaje coloquial y cotidiano más cercano al pueblo que reafirma su posición de antipoeta.

Yo no creo en la solemnidad, sino en la antiolemnidad, así crean los intelectuales —o, al menos, los que se consideran como tales—, que una de las cualidades para serlo es solemne, doctoral y decir

---

<sup>71</sup> GARMABELLA, 108.

las cosas con voz engolada dando la impresión de que todo el mundo está obligado a escucharlos y es que la antisolemnidad significa ser natural, es decir, actuar libremente y no andarse jactando de pendejadas. (GARMABELLA, 1982: 237)

Leduc afirma que él no es un intelectual aunque en México, para ser considerado como tal, no haga falta un título universitario —él mismo no concluyó sus estudios de Leyes. Es que los intelectuales, según él, dicen pendejadas que uno no les puede creer. A este modelo negativo del intelectual, propone uno que sepa ser, estar y actuar de acuerdo con las circunstancias y en concordancia con su manera de pensar; puesto que la cultura son las reacciones que uno tiene frente a los problemas vitales con los que hay que enfrentarse a diario e intempestivamente. Cabe decir que todo esto concuerda con su creación poética.

Ahora bien, una de las polémicas más fuertes entre los intelectuales del siglo XX se debió a la postura que debían de tomar ante la cultura de masas,<sup>72</sup> aunque esta última —que va desde los *comics* y el *rock'n'roll*, hasta la mercadotecnia y el cine comercial— comenzó en el siglo XIX con la aparición del periodismo. Rodeado por ese mismo ambiente crítico, Mijail Bajtín observó, en sus estudios sobre la Edad Media, que Europa había vivido dos realidades culturales diametralmente opuestas —la alta y la baja cultura— y de

---

<sup>72</sup> Llamada *mass culture* o *masscult* por MacDonald quien, a su vez, distingue tres niveles culturales: arte de élite, cultura de masas y cultura media, pequeño burguesa. Umberto Eco señaló como apocalípticos a aquellos que estaban en contra de la cultura de masas y como integrados a los que la defienden. Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados*, p. 54.



esta visión, partió para elaborar su teoría de lo carnavalesco que ha sido aplicada, quizá hasta el cansancio, en la crítica literaria.

En realidad, el dualismo ha sido un asunto humano desde siempre. Pensemos en el *ying-yang* de los orientales o en la división cuerpo-alma de los griegos. De ahí que hablar de solemnidad y antisollemnidad sea un asunto universal, cuya única peculiaridad —en este caso— sea situarlo en el ambiente cultural que le tocó vivir a Renato.

Por razones de subsistencia, en Leduc el oficio de periodista sobrepasa cuantitativamente al oficio de poeta. Para él el periodismo está plagado de lugares comunes y frases hechas, además de que le falta hondura y le sobra superficialidad. Comenzó escribiendo una sección de recuerdos de su estancia en París para el periódico *Excelsior*. Más tarde, entró a la revista *Hoy* con la columna *5 minutos* que era una mezcla de política y deporte, y ayudó a fundar *Siempre!* También trabajó para *El Apretado*, periódico donde satirizaban las intenciones de Alemán, y para *Interviú*. Y aunque él afirma que su oficio era de escritor, participó un corto período en el programa de televisión *Rincón Bohemio*.

Además, en alguien como Leduc, que vivió prácticamente todos los cambios tecnológicos del siglo pasado, la influencia de los medios no pudo pasar inadvertida. Fue al cine por primera vez en 1907 a ver “muchachitos regordetes como los cochinitos de Walt Disney” y ya en su poesía encontramos una *Oda a Chaplin*, además de la mención de artistas de cine como Dolores del Río en *Cine*.

Así, ante la confrontación entre intelectuales con respecto a la cultura de élite, por un lado, y a la cultura de masas y a la cultura popular, por otro, Leduc toma una postura clara en concordancia con su ideología: se integra. Es decir, escribe para el pueblo porque, como él afirma, salió de éste y utiliza recursos como la oralidad y las repeticiones; pero asimila la tradición clásica con un estilo cuidado, que a su vez lo hace pertenecer a la poesía culta. De modo que aunque Edmundo O'Gorman lo haya considerado un poeta popular que carece de formalismo, Carlos Monsiváis lo contradice afirmando que no hay tal cosa como "desaliño" en sus versos.<sup>73</sup> Veamos, por ejemplo, esta parodia que hace a los versos alejandrinos *Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise* del *Poema XX* de Pablo Neruda:

Tal vez la quise mucho, pero tal vez la quiero.  
Esta frase te ofrezco, cuyo único pero  
es que la dijo antes un autor extranjero.

(36)

Para Alfonso Reyes<sup>74</sup> el tema popular no tiene que ver con la clase social del autor ni es necesariamente preferible a lo culto sino que consiste en todas las formas lingüísticas, derivadas o no de formas cultas y artísticas anteriores, que han entrado en el anonimato del pueblo; en el acervo común. En este sentido, gran parte de la poesía de Leduc, como ocurre con el poema citado de Neruda, se ha convertido en tema popular: pensemos en el soneto del tiempo o en los memorables versos que, por cierto, surgieron de un artículo

---

<sup>73</sup> Carlos MONSIVAIS, "No sé qué carajos hago en el Olimpo", en Edith NEGRÍN (ed.), *Renato Leduc. Obra literaria*, pp. 11-12.

<sup>74</sup> Alfonso REYES, *La experiencia literaria*, pp. 41-50.

periodístico *Tiempos en que era Dios omnipotente y el señor Don Porfirio presidente*.

Quizá lo anterior no sea más que una justa retroalimentación de lo que el poeta tomó del pueblo. En su poesía abundan las formas populares –coplas, romances, madrigales, fábulas, *ensiempos*, sonetos, corridos, elegías y rondas– con esquemas rítmicos que facilitan la improvisación y la memoria. Y además, como ocurre en los *Poemínimos* de Efraín Huerta,<sup>75</sup> Leduc retoma frases hechas, sentencias, proverbios, refranes, juegos de palabra y adivinanzas, dándoles siempre una nueva significación:

El pescado grande se come al pez chico  
y al pobre pendejo lo devora el rico.

(77)

Otro aspecto importante de la influencia popular en la poesía de Leduc, lo encontramos en la estructura sintética y versátil de su poesía. Pues incluso sus poemas de largo aliento, *Prometeo* y *La Odisea*, son breves si se comparan con otros como *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Piedra de sol* de Octavio Paz. En relación con el humor, esta característica es una virtud porque la risa, como el dolor, también es un fenómeno de corta duración.

Después de todo, como recuerda Leduc en su *Pequeña canción del optimista*:

No hay mal que dure cien años ni enfermo que lo resista.

(36)

---

<sup>75</sup> Basta recordar su poema: "La que quiere azul celeste, que se acueste."

A lo que habría que añadir que tampoco hay risa que dure cien años, ni enfermo que lo resista; pues alguien que riéra cien años sin interrupción seguramente se moriría... y no de la risa.

## 5.2 El choteo

*Por lo demás, yo siempre traté de hacer poesía ríspida y dura, precisamente porque me encabronaban todas las pendejadas del Romanticismo así que haya escrito cosas como los Poemas deliberadamente románticos... mi producción poética es ríspida y dura, pero en choteo de tal suerte que en el fondo puede ser dulce...*  
 ((GARMABELLA, 1982: 216)

R.L.

Si existiese un manifiesto leduquista, seguramente sería por mero choteo a los manifiestos de los poetas vanguardistas.<sup>76</sup> Claro que, de haber tenido el trasero más resistente, tal vez Leduc habría sido únicamente novelista; según Blasco Ibañez para escribir como él no era menester el talento, sino poseer nalgas lo suficientemente resistentes como para estarse veinte horas escribiendo. Sucede que en México cuando decimos que algo está muy choteado significa que ya no es original, además de que el choteo consiste en burlarse utilizando el mismo discurso de una persona o situación; ya sea con el tono de voz o, como ocurre en la literatura, con el estilo literario. Así, al mencionar el choteo, Leduc sólo está vacilando; es decir, burlándose de su propia dureza que en un principio surgió como un ataque contra el romanticismo estereotipado. Luis G. Urbina, inspirado quizá en los versos *Volverán las oscuras golóndrinas* del español Gustavo Adolfo Bécquer, escribe, por ejemplo, en *La elegía del retorno* las siguientes líneas:

---

<sup>76</sup> Aunque en este trabajo se hayan tratado de reconstruir las motivaciones detrás de la poesía de Renato, tal labor no ha podido hacerse en choteo —como seguramente le hubiera gustado— por evidentes razones académicas.

Volveré a la ciudad que yo más quiero  
 después de tanta desventura; pero  
 ya seré en mi ciudad un extranjero.  
 A la ciudad azul y cristalina volveré;  
 pero ya la golondrina  
 no encontrará su nido en la ruina.

A las que Leduc responde con su *Romance del emigrante*:

Nublado sol de estas horas  
 en que no te puedo ver.  
 Sol azul como tus ojos,  
 el de ayer.  
 Postes...alambres... alambres  
 hasta el infinito y más.  
 Postes, alambres y pájaros  
 fatigados de volar.

(35)

Así, utilizando el mismo tono que Urbina e incluso palabras semejantes –azul y pájaros– Renato se burla y manifiesta en el fondo su ruptura con la, para entonces, desgastada tradición romántica en México que, a diferencia de la española, era cursi y llena de estereotipos: esos *pájaros fatigados de volar*. De modo que aun cuando sus poemas, cuando conmueven, son trágicos, siempre terminan por chotear dicha tragedia; son realistas pero no colocan al lector al borde del suicidio

Le dije una vez: te quiero,  
 Como nunca la había dicho,  
 ni la volveré a decir.  
 Le dije desesperado  
 porque sabía que muy pronto  
 otro se lo iba a decir.

(39)

Y quizá sea en esta vuelta de tuerca, en este sorpresivo giro final, donde esté la dulzura de su poesía.

Por otro lado –donde de nuevo su poética se entrelaza con su vida– Leduc recuerda que, durante sus años como telegrafista en Aguascalientes, un grupo de poetas locales organizaba a su vez una velada literaria para burlarse un poco de la acartonada solemnidad de los Juegos Florales Oficiales de la feria. Y en tales ocasiones se declamaban poemitas soeces, licenciosos, mal hablados y aretinescos que no carecían de gracia y excelente humor. Quizá, desde entonces, Leduc aprendió a manifestar las influencias no como repeticiones, sino a asimilarlas a través de la parodia; que incluso, algunas veces, las convierte en homenajes:

No por vana jactancia ni prurito de gloria,  
 escribo este pastiche calcado de la historia  
 del preste don Joan Ruiz, de felice memoria.

[...]

Dios quizá los castigue como Prometeo,  
 pero entretanto yo, al buen preste saqueo,  
 no como igual, ni como émulo, mas como corifeo.

(50)

De manera que, además de parodiar los lugares comunes y las frases hechas, su fascinación por *El libro del buen amor* se revela en su *Breve glosa al libro del buen amor* y su lectura de los clásicos griegos en *El Prometeo* y *La Odisea*; lo mismo ocurre con sus conocimientos de tauromaquia, de filosofía, de arte, de historia...

Total que Leduc siempre termina choteando todo y a todos.

Yo soy como automóvil que pasa por las calles  
 a gran velocidad  
 sonando el claxon y aplastando gente  
 y sin otra mayor finalidad.

(104)

## 6. EL HUMOR EN LA POESÍA DE LEDUC



*Y en homenaje a ti, arde en el firmamento  
ciudadano la risa instantánea de los cohetes...  
Los banquetes, R.L.*

No cabe duda que alguien que percibe la risa instantánea de los fuegos artificiales posee un amplio y matizado sentido del humor. ...de la risa juvenil y pueril a la sonrisa de condenado a muerte; de la risa loca a la carcajada que asusta a los coyotes. Renato Leduc, el cronista, se adueña de frases como mearse de risa, reírse en las barbas o tener la risa tan fácil como los pedos y aunque no escribe un tratado de *La risa* como lo hizo Bergson, su poesía puede desatar en el lector un compendio vivencial que va de la sutil sonrisa a la enorme y ruidosa carcajada. "Escribir en serio es fácil. El chiste es hacerlo en pitorreo. Mira yo admiro más a un ciclista acróbata que a uno que sea campeón de carretera...."<sup>77</sup>

Hemos visto que la poetica de Leduc se distingue por su antiolemnidad y por su carácter choteador; cabe añadir que no por eso se le ha considerado como un poeta mediocre. Por el contrario, poemas como *Soneto del tiempo*, *Temas* y *Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes* aparecen en prácticamente todas las antologías poéticas de nuestro país, como *Omnibus de la poesía mexicana*, *Laurel* y *Poesía en movimiento*, por citar algunas. De ahí que, en principio, el humor leduquiano visto desde la crítica, destaque, si no por su profundidad, sí por la cantidad de acercamientos que se han hecho al respecto: Salvador Novo, quien también cuenta con su



propia dosis de humor, incluye el poema *La llorona* en la sección de humorismo de su obra *Mil y un sonetos mexicanos del siglo XVI al XX*. Max Rojas dice que la poesía de Leduc es pura melancolía y en el fondo tristeza que se guarda detrás de la burla, aunque también está hecha para el disfrute pleno pues se trata de un juego que, como todos los juegos, ha de ser tomado en serio para su deleite. Paz afirma que Leduc es un personaje excéntrico cuyos poemas corresponden a una personalidad sentimental, erótica y sarcástica y la burla con que a veces derrota su entusiasmo a veces corre parejas con la gracia a la cual, también a veces, recurre en sus expresiones. Elena Poniatowska considera que las mejores herramientas de Leduc fueron el humor, la burla y la picardía.

En fin, todos aquellos que han hablado de Leduc coinciden en que éste es un poeta humorista. Y cuando uno busca los nutrientes de este humor naciente se topa con las mismas fuentes que conforman su poética: la literaria y la vivencial.

Hasta ahora hemos visto que así como un texto humorístico presupone un lector con humor, un lector de este tipo mostrará mayor interés en aquellas lecturas que fomenten y alimenten su sentido del humor. Por eso entre las lecturas azarosas de Leduc destacan las de autores humorísticos. En la prosa, los clásicos: Cervantes, Shakespeare, Bergson. En la poesía culta: Oliverio Girondo, Luis Carlos López, Plaza. En la poesía popular: su amigo José Othón Robledo, así como Pepe Nava –epigramista del *Excelsior*– a quien pertenecen versos como los siguientes:

**Hay revolucionarios ¡qué delirio!  
más reaccionarios ya que Don Porfirio.**

Y muchos reaccionarios sin dinero  
más revolucionarios que Madero.  
"Reacción" y "Revolución"  
distintas marcas que son  
en estos tiempos peores  
"etiquetas de licores"  
de igual falsificación.

Pero no sólo de libros vive el hombre; Leduc consideraba que la sabidura libresca era inferior a la popular. Por eso su sentido del humor se alimentaba de elementos arrabalescos como albures, chistes de Pepito y pláticas de campesinos. Según él, desarrolló esta picardía durante sus años en la *Compañía Mexicana de Luz y Fuerza* –que, por irónico que parezca, era gringa– puesto que sus compañeros pertenecían a la socarronera clase baja. En aquel entonces, había ciertos hombres que eran como libros vivos y que estaban dispuestos a recitar sus poemillas por un trago. Sí. A principios de los veinte, Leduc recuerda que la capital estaba infestada de poetas y que estos eran, por regla general, muy borrachos y mal vistos. Pero, aunque la mayoría eran así, poseían un gran sentido del humor; así fuera amargo y corrosivo.<sup>78</sup> Como Hinojosa, un conocido suyo alrededor de 1913, quien decía que "las bellas letras" –como él llamaba a la poesía– debían de ser siempre didácticas. He aquí uno de sus epigramas con moraleja que Renato Leduc sabía de memoria:

Las gatas de una fonda

---

<sup>78</sup> Al respecto, en la poética de Aristóteles a los comediantes se les llamaba así porque andaban errantes de poblacho en poblacho pues en las ciudades no se les apreciaba, de donde se deduce que estos poetas-comediantes a los que se refiere Leduc existen en occidente desde tiempos remotos. ARISTÓTELES, 4.

hicieron una vez cama redonda.  
 Pasó Juan por fortuna.  
 Y, sin mirar a cuál, se tiró a una...  
*Moraleja:* Haz el bien y no mires a quién...

Claro que nuestro poeta no sólo asistía a cantinas y a la plaza de toros, también era un amante del teatro de carpa con comediantes como Cantinflas y Palillo.

Este camión  
 oliente a gasolina y a sudor  
 fecundo de plebeyo;  
 este camión te llevará, si quieres,  
 hasta la puerta de una carpa ilustre,  
 donde hay típles de a peso la dejada  
 y un teatro pirandélico y falaz.  
 ¡Aprovechen, señores y señoras!  
 ¡Aprovechen!... ¡Aún queda lugar!...  
 (103)

En fin, ¿pero cómo se manifiesta el humor en la poesía Leduc?

Si pudiese situar la poesía de Leduc la colocaría en un punto, siempre escurridizo, entre dos extremos dispares: entre el romanticismo y el modernismo, entre el modernismo y las vanguardias; entre la cultura oficial y la cultura popular; entre la dulzura y la amargura; entre la risa y el llanto. Por un lado, Renato odia a los poetas románticos y dulzones –como él los llama– de la generación de su padre como Urbina, Nervo y Gutiérrez Nájera, pero, por otro, se niega a romper con la rima y la métrica; a su facilidad innata para hacer poemas, le opone el peso de la técnica y la Retórica. De modo que, para liberarse de las estructuras sociales que le repugnan, como el amor

burgués y el poder eclesiástico, el poeta utiliza estructuras estilísticas clásicas, como el soneto y el verso alejandrino.

Esta contradicción, siempre en un tono de rebeldía, se convierte en su estilo. Renato Leduc quiere salir del mundo interior en que habitan los poetas románticos de la generación de su padre, para volver a fijarse en el mundo inmediato y recobrar lo que captan los sentidos. Pero en esa inmediatez cotidiana se topa con una realidad sórdida —la revolución mexicana, las dos guerras mundiales, el capitalismo desenfrenado. Leduc descubre que al querer introducir en ésta los sentimientos sublimes de las lecturas románticas hay un choque inevitable. En el fondo, su poesía sólo trata de hacer este choque más llevadero y menos atroz.

Por supuesto, ningún poeta quiere que sus lectores acaben con una depresión incurable o, peor, en el definitivo suicidio, pero no puedo entender una poesía que rehuya los temas más importantes e inmediatos en pos de una mirada light que todo lo banaliza. La poesía, a mi entender, debe ser, hoy por hoy, uno de los últimos reductos (y casi el único) donde nadie teme a la fuerza de las emociones o a la fuerza del pensamiento. (MORALES, 2000: 202)

Andrés Morales<sup>79</sup> habla de el facilismo de la risa como de una fiebre bastante perniciosa, heredada por la antipoesía a aquellos poetas actuales que se dedican al chiste sin pensar en el contenido; sin situarse en la realidad en la que viven. Como solución a esta moda propone el uso de la ironía. Más que una poesía de la risa prefiero otra de la sonrisa. Más que del humor, de la ironía.

---

<sup>79</sup> Andrés MORALES, "Tragedia y comedia en el humor de la poesía actual", en *Del humor en la literatura*, pp. 199-203.

### ¿Y en qué consiste esta ironía?

Es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos. La ironía es un recurso fundamental en la literatura humorística. Esta en relación con la sátira y el sarcasmo. De hecho, el sarcasmo no es más que una ironía llevada a un grado de dureza, crueldad o cinismo amargo. En general, la expresión irónica va acompañada de una determinada entonación para que sea percibida como tal. En la lengua escrita el lector debe descubrirla a través del contexto. (*Diccionario de términos literarios*)

Renato Leduc es un maestro de la ironía, pero a mi parecer la considera como una herramienta más dentro del humor. Y no al contrario, pues lo que Andrés Morales olvida es que en una teoría del humor, éste busca la sonrisa reflexiva; mientras que la risa y la carcajada provienen de la comedia. Por ejemplo, en *Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señora del mismo nombre* notamos el siguiente recurso irónico:

Hay gente mala en el país,  
hay gente que no teme al señor omnipotente,  
ni a la beata, ni al ínclito palurdo  
que da en diezmos la hermana y el maíz.

(51)

La ironía de lo anterior la encontramos en que el mismo Leduc pertenece a este grupo de gente “mala”, en tanto que no teme a las represalias predicadas por la religión católica ni al ilustre villano –ínclito palurdo– que bien puede ser el revolucionario tratando de comprar un puesto en la sociedad.

En cuanto al sarcasmo y al cinismo,<sup>80</sup> lo podemos ver en las siguientes líneas donde la voz poética se burla del reproche de una mujer que ha dejado de ser virgen:

Perdón si en actitud antiapolínea  
besé tus muslos y aflojé la línea.  
Llanto que derramaste, amargo llanto,  
ira, dolor, remordimiento, espanto...  
Lo que perdiste no era para tanto.

(73)

En fin, a continuación veremos como se sitúa Leduc en su realidad y escribe a partir de ésta.

---

<sup>80</sup> El cinismo surge cuando la distracción espontánea, base del chiste, se minoriza y se convierte en una reflexión. BOUSOÑO, 24-25.

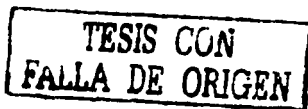
## 6. 1 Humor político



*"Leí hace unos años un libro que se llamaba Stello donde el autor afirmaba que el poeta no tenía nada que hacer en un régimen político contemporáneo... Aunque, la verdad, no creo que esto tampoco sea cierto, pues a mí, cuando menos, López Mateos tuvo a bien haceme poeta por decreto presidencial..."*

(GARMABELLA, 1982: 223)

R.L.



Aristóteles define al ser humano como un animal político,<sup>81</sup> es decir como un ser viviente *zōion* que pertenece a una *polis* que es a la vez la sociedad y la comunidad política; el hombre es de tal modo social que aquel que es antisocial por naturaleza o por azar es un ser inferior o superior al hombre. Según el filósofo griego la ciudad antecede a la casa y al individuo puesto que el todo es anterior a sus partes.

De modo que primero hablaremos del ciudadano poeta Renato Leduc.

Kierkegard señala que el estado de ánimo del crimen es la seriedad.<sup>82</sup> Y si el crimen es todo aquello que atenta contra la ciudad o una de sus partes y la seriedad es su estado de ánimo, la armonía, que deriva de lo contrario, es un legado precioso que pertenece por derecho a todos los ciudadanos. Al voltear el concepto hemos descubierto que el estado de ánimo de la virtud es la ligereza, la alegría, la antisolemnidad; elementos, todos estos, claves en el humor.

<sup>81</sup> ARISTÓTELES, *Política*, p. 8.

<sup>82</sup> Imre KERTÉSZ, *Un instante de silencio en el paredón, El holocausto como cultura*, p. 57.

Debo aclarar que, al referirme al humor político en la poesía de Leduc, consideré aquellos poemas que contienen un tema político que es ridiculizado y provoca una sonrisa o risotada en el lector que cuenta con los códigos necesarios para entenderlos. A nivel político, sin embargo, estos poemas atañen a todos los ciudadanos de México porque critican de manera constructiva aquellos aspectos de la realidad del país que pudieron o aún pueden ser cambiados.

El ser poeta exige coraje para entrar en laberintos y matar monstruos. Y mucho más coraje para salir cantando por mitad de la calle sin dar explicaciones, en épocas como la nuestra en que la invasora preocupación política —muy justa en sí misma— hace que la palabra “libertad” sólo se entienda en un sentido muy limitado y muy poco libre. (REYES, 1942: 90)

Renato Leduc comienza su carrera como periodista tras regresar de París donde trabaja para la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y la Secretaría de Relaciones Exteriores. Pero si su trabajo de burócrata se transforma en trabajo de crítico, esto no implica que dicha tendencia no hubiera ya comenzado a aparecer en sus primeros poemas. El poema *Cívica*, publicado en 1929, plasma un instante, casi fotográfico, en el que la comitiva gubernamental sigue a un héroe al panteón:

Vapor caliginoso levanta de la tierra.  
La comitiva marcha, rezumando sudor.  
Y un perrito bull-terrier encima de una perra,  
áfanase y jadea... para mirar mejor.

(14)

En contraste a la solemnidad del acto público los ojos del poeta se dirigen a unos perros en cópula; dos animales ajenos a las reglas sociales y políticas



que hacen gala de su libertad. Con esta salida sorpresiva e irónica, Leduc convierte el suceso político en un pretexto para convertir lo sublime en cotidiano. Y en vez de hacer un poema épico en honor a los héroes patrios, critica la importancia que se les da y cuestiona si es justo que uno detenga su vida por ellos o si acaso es mejor tomar la actitud de los perros a quienes el evento les pasa totalmente inadvertido ...ya que quizá los perros sean más auténticos que la comitiva.

Después de *El aula, etc...* Leduc escribe poemas donde el tema político sólo aparece como trasfondo sin ser abordado directamente. Aunque haya una burla sutil a la patria como palabra poética o tópico que, después de la *Suave Patria* de López Velarde, ningún poeta lograba volver a encarnar:

(Vertimos por la patria  
medio litro de sangre;  
comulgamos con ruedas de molino  
por el amor de Dios.)

(32)

Pero no es hasta 1957, en sus *XV fabulillas de animales, niños y espantos* que vuelve la crítica política de Leduc. Cuenta en sus memorias que los versos *Tiempos que era Dios omnipotente y el señor Don Porfirio presidente* surgieron de un artículo periodístico. Recordemos que para entonces, Nietzsche ya había anunciado la muerte de Dios; es decir que a partir de entonces la historia occidental ya no sería concebida por o para una razón divina sino que su único motor sería el Progreso con mayúsculas. Además de que la Revolución Mexicana –convertida ya en el partido oficial– había derrocado a Porfirio Díaz quien, hasta entonces, era el más claro ejemplo que

los mexicanos poseían de un ser omnipotente.<sup>83</sup> Otro poema del mismo libro *El coyote y Canción de cuna para adormecer niños muy despiertos* consiste en una fuerte crítica al capitalismo como sistema económico y al banquero como figura central que se enriquece a costa de los pobres:

El pescado grande se come al chiquito  
 más banquero grande pare banquerito.

Rascacielos negros, rascacielos rojos  
 por arriba calvos, por abajo cojos...  
 Duérmete criatura, duérmete y no gruñas  
 que viene el banquero con sus largas uñas.

(77)

Según Germán List Arzubide, en 1961 Leduc ya era uno de los escritores más leídos en México,<sup>84</sup> pues su público gustaba de la forma irónica –a veces sutil y otras mordaz– que sabía emplear para criticar ciertas situaciones de la vida. Entonces, sin embargo, el poeta estridentista anuncia en el prólogo a *Banqueta*, que Leduc ha abandonado la poesía –aunque ésta sigue contando con un grupo minoritario de admiradores que la leen en cenáculos, grupos y capillas. List dice que Leduc ha salido de la vida literaria de la poesía, al camino real de la crítica social, con amplia ganancia para la vida del país, que ha encontrado así, uno de sus mejores críticos.

---

<sup>83</sup> Y que quizá sigan poseyendo, pues a pesar de los abusos que cometieron los presidentes del PRI, ninguno ha estado explícitamente en el poder más de veinte años. Al respecto, Carlos Monsiváis se cuestiona en el prólogo a *La estatua de sal* de Salvador Novo: si ya cayó Don Porfirio, emblema de lo inamovible, ¿por qué no la poesía rimada, la pintura académica, la novela naturalista, la sociedad cerrada y punitiva? Salvador NOVO, *La estatua de sal*, p.18.

Por eso, nada mejor que la publicación de *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles*, para descartar lo dicho por List. Renato Leduc vuelve a la poesía y lo hace con poemas de un hondo contenido crítico que son, a su vez, los que cuentan con más humor político.

La portada del libro fue elaborada por Rius, el caricaturista político del momento, y la dedicatoria va dirigida a *este admirable pueblo, en suma, que explotado, vejado y apaleado castiga a sus verdugos con la burla sangrienta y el desprecio*. Y es mediante dicha burla sangrienta que Leduc se confirma como poeta del pueblo. El funcionario culi-atornillado detrás del escritorio, el líder con paso de pato, el diputado satisfecho con un candado en la boca, el obispo con sus millones en la caja fuerte y el gordo magistrado con su solemne toga metido en un costal de mañas; todos los personajes políticos de entonces se convierten en caricaturas irrisorias que todavía hoy siguen siendo vigentes. ...mucho nos da de que pensar Leduc en lo tocante al tema de la migración y a la influencia estadounidense en México:

Buscamos un mexicano  
 pues con tanto margallate  
 se está volviendo texano  
 hasta el indio del ayate  
 y de lo alto nos escupe  
 tanto juan-diego agringado  
 que –ay virgen de Guadalupe–  
 ¿dónde está Juan Colorado?

(51)

---

<sup>84</sup> Renato LEDUC, *Banqueta*, pp. 11-12.

Ya habíamos visto como el rebelde Leduc jamás quiso adherirse a ningún partido político: Angeles Mastretta escribe que por eso quienes no lo conocían bien, todavía se sorprendían porque él abrazaba cálido y comprensivo al candidato del PSUM<sup>85</sup> tras haberse retirado en una merienda con el del PRI.<sup>86</sup> Sin embargo, la revolución cubana sí causó cierto revuelo en él como lo hizo en toda la izquierda política mexicana, pues el comunismo parecía una alternativa posible contra el capitalismo desenfrenado.

Es así como podemos entender los últimos versos de *Catorce poemas burocráticos...*:

Abre las alas paloma:  
por los confines de Cuba  
ya viene rayando el sol.

Lo que Leduc todavía no sabía —y de lo cual se desilusionaría más tarde— era que la revolución cubana se convertiría en un régimen totalitario como había ocurrido con la revolución mexicana:

Pero volviendo a los comunistas, hay mucha farsa dentro de ellos. Y es que el mentado *Capital* es aburrido y pesado como la chingada, al grado que el mismo Fidel Castro alguna vez llegó a declarar que sólo había leído hasta la mitad del primer tomo. (GARMABELLA, 1982: 97).

A su vez Leduc critica con fuerza las relaciones Iglesia-Estado pues ésta, a su parecer, sigue interviniendo en asuntos que no le competen. Le molesta la incongruencia de los religiosos y religiosas, así como el estilo de vida de las

---

<sup>85</sup> Partido Socialista Unificado de México.

*buenas conciencias* –la clase alta desde el porfiriato– y de la burguesía. Así, Leduc se atreve a delatar los defectos de la sociedad que lo rodea sin pensar en las posibles consecuencias:

Cándida fé de mi niñez ingrata  
muerta al nacer, en plena colegiata  
viendo folgar a un cura y a una beata.  
(73)

Y puesto que se convirtió en “poeta por decreto presidencial”, en su momento, nada de lo que decía era tomado en serio por los círculos de poder. En este aspecto, Leduc desempeñó el papel del bufón medieval, quien era el único que podía criticar y aconsejar al rey sin ser degollado. Por eso no es de extrañar que nuestro poeta equipare al torero, al clown y al sacerdote como poseedores de la visión visible de la gracia. Y aunque él en lo personal no fue ninguno de los tres, logró que sus poemas poseyeran cierta gracia visible emparentada con cada una de esas profesiones.

Sólo un par de referencias más: en *Poemas (casi) inéditos* donde critica el entonces monopolio panadero de los gachupines, a aquellos que se enriquecen en la postguerra –tras la Segunda Guerra Mundial– y se burla del Escuadrón Doscientos Uno<sup>87</sup> así como de los miembros del gabinete de Miguel Alemán, Casas y Ruíz Cortines.

---

<sup>86</sup> Ángeles Mastretta en una entrevista que hizo a Leduc. Ángeles MASTRETTA, “Las vidas de Renato Leduc” en Renato LEDUC, *Historia de lo inmediato*.

<sup>87</sup> Única unidad mexicana que fue enviada a la Segunda Guerra Mundial y que era menospreciada por los aliados y los mexicanos por su aparente insignificancia bélica.

Sin embargo, Renato Leduc abandona poco a poco el tema político en su poesía para abocarse a temas más universales como los que veremos adelante.

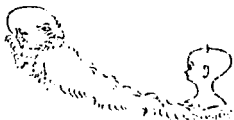
Sigamos a pesar de todo y aun en medio de las melancólicas fiestas patrias, aun en medio de los regocijados lutos oficiales; sigamos, dijo, el viejo, grande y buen consejo: ríamos que la risa es lo mejor que tiene el hombre...

R.L., *Los banquetes*<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup>Renato LEDUC, *Obra literaria*, p. 392.

## 6.2 Humor carnavalesco



*[...] porque en tal día los que se habían excedido en las escenas del Carnaval acudían a la iglesia con cirios encendidos para desagraviarla. Para curarse, pues, la cruda espiritual, porque la otra es de suponerse que se la curaban con los picosos platillos tradicionales rociados con buenos tornillos o catrinas de pulque, como en las comilonas de Los bandidos de Río Frio.*

R.L., *Pachangón cuaresma*<sup>89</sup>

Algunos estudiosos rusos se refieren a la época actual como a la Nueva Edad Media por el carácter totalitario que han venido a ocupar el capitalismo —también llamada la era del consumo—, la ciencia y, sobre todo, los medios masivos de comunicación, pues, como la Iglesia católica y el rey, tales sistemas se han convertido en los ejes del mundo occidental. En esta medida, es aún más adecuado hablar del humor carnavalesco en un autor contemporáneo como Renato Leduc, aunque cuando escribió su poesía, no había en México tal conciencia crítica expuesta en una teoría, sino que apenas se empezaba a hablar de postmodernidad.

¿Quién es el niño?, ¿quién es el viejo?  
¿cuál es el signo que les distingue?  
¿su ceño adusto?, ¿su olor añejo?  
El viejo es vela ¡ay! que se extingue...

¿Ay... que se extingue? Pues que se extinga.  
Niño o anciano... ¿qué más nos da?  
Si al fin y al cabo como la gringa  
así es la vida: viene y se va...

(76)

<sup>89</sup> LEDUC, 723.

Como hemos visto, lo carnavalesco como adjetivo proviene del carnaval medieval visto y aplicado por Bajtín al estudio de textos culturales y, sobre todo, literarios. Según Moreno de Alba cuando el lenguaje deja de ser ejemplar –de seguir la norma culta– pero es correcto –entendible– se cataloga como popular. Pero, cuando a ese lenguaje ya no sólo le preocupa esa carga semántica, sino que además quiere ser una liberación, seguramente se transforma en una vía de catarsis. Y entonces, más allá de cualquier catalogación, sobreviene el carnaval:

El juego verbal, liberado de la preocupación por el significado y puesto bajo el signo de la gratuidad. El grito de libertad que implica la destrucción de la norma lingüística dominante, la incomprendibilidad de la fantasía verbal y de numerosos juegos de palabras puramente gratuitos, hacen de estos signos una manifestación más de la locura liberadora del carnaval. (HERMENEGILDO, 1995: 14-15)

Recordemos que el carnaval conlleva una trasposición de los valores dominantes con fines liberadores y regeneradores, además de que su clímax o estallido es esa risa ambivalente que niega y afirma; amortaja y resucita a la vez.

El hombre medieval reía en el carnaval con toda libertad pero su risa no era denigrante, pues si bien negaba en ese momento la autoridad del soberano (la amortajaba), simultáneamente se veía a sí mismo súbdito de un personaje chocarrero e irrisorio. (CÁNDANO, 2000: 74)



Hasta ahora, hemos visto como Leduc se burla de la autoridad como figura política,<sup>90</sup> ahora veremos como lleva esto a situaciones cotidianas alterando el orden “lógico” de los valores. Observaremos como lo feo se transforma en bello, lo obsceno en puro, lo malo en bueno y lo falso en verdadero.

Lunarios opalinos. Academias  
 rutilantes de nácar y coral,  
 donde monstruos socráticos decían  
 que sólo siendo feo se puede ser genial...

[...]

Es lo mismo que un astro se derrumbe,  
 o que muera un gusano.  
 Seamos impasibles como el fondo del mar...

[...]

En un cielo violáceo, bosteza Lucifer.  
 El ponto está cantando su gran canción azul.  
 Los buzos-diamantistas, en santa cofradía,  
 volvemos a la tierra, a vivir otra vez.  
 Traemos del abismo la pesadumbre ignota  
 de lo que pudo ser...

(5)

Antes de continuar, debemos recordar que Leduc presencia como poeta la muerte de los valores heredados por el modernismo y que es de esta decadencia de donde surge su poesía; por lo que su propia vocación poética es carnavalesca. Afortunadamente, gracias al humor vence el miedo a seguir nuevos cánones y experimenta con elementos no usados por la generación anterior a la suya: tomados de la poesía popular, sobre todo.

Lo que es terrible en el mundo habitual se transforma en el carnavalesco en alegres “espantapájaros cómicos”. El miedo es la expresión exagerada de una seriedad unilateral y estúpida que en el

---

<sup>90</sup> Carnaval, libertad colectiva y cambio político son inseparables. José ROMERA CASTILLO et al. (comps.) *Bajtin y la literatura*, p. 332.

carnaval es vencida por la risa. La libertad absoluta que necesita el grotesco no podría lograrse en una sociedad dominada por el miedo. (BAJTÍN, 1987: 48)

De modo que en esta nueva realidad transitoria *sólo siendo feo se puede ser genial* porque la belleza como valor se ha convertido en una máscara. Y únicamente un realismo, en este caso grotesco,<sup>91</sup> será capaz de liberar al poeta de los falsos valores y apariencias que él encontraba en el modernismo.

En realidad el grotesco, incluso el romántico, ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente. El grotesco, nacido de la cultura cómica popular, tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la posibilidad viviente de este retorno. (BAJTÍN, 1987: 49)

En 1939, con su *Breve glosa al Libro de buen amor*—inspirado en la obra del Arcipreste de Hita— el tratamiento carnavalesco de la realidad se convierte en una de las obsesiones de Leduc; adelantándose incluso a la teoría de Bajtín.<sup>92</sup>

Vi personas gigantes y personas enanas;

---

<sup>91</sup> Según Bajtín, en el grotesco no hay fronteras entre los elementos y tampoco hay estatismo; porque se concibe al cuerpo y la materia como una sustancia inacabada e imperfecta. Durante la Edad Media, éste se relacionaba con lo popular, lo carnavalesco y el día. Mientras que en el Romanticismo, con lo subjetivo, individual y nocturno; pues el grotesco era una especie de carnaval que uno representaba en soledad. La risa de los románticos no era alegre ni jocosa porque aspiraba a lo perfecto, completo y unívoco. En este caso, vemos que la risa de Leduc —aunque a veces es totalmente negativa— se identifica más con el grotesco medieval.

<sup>92</sup> Las primeras traducciones al español de la obra bajtiniana aparecen en el inicio de la década de los setenta. ROMERA CASTILLO, 280.

vi folgar en la cama hermanos con hermanas  
y vi al hombre-mujer y vi otras cosas vanas.  
Ya ni la gran fealdad, ni la suma belleza  
podránme trastornar esta u otra cabeza.  
Ay dolor de los hombres que no hubimos sorpresa.

Ay del que ve ondular la rutilante estela  
nada más; y no mira la pérdida procela  
ni la brújula loca, ni el guiñapo deshecho de la vela.  
(62)

Y como ocurre en el *Libro de buen amor*,<sup>93</sup> Leduc crea mundos alternos o un mundo al revés —el mundo del realismo grotesco— en donde dice desconocer al otro y luego, cuando cambia el tiempo y el género del yo, transformarse en éste:

El uno siempre es el uno  
y el otro no sé quién es.  
Si tú no fueras quien eres  
todo anduviera al revés:  
Sus juicios empezaría  
por casa ajena el buen juez  
y el pez chico engulliría  
seguramente, al gran pez.  
Cada estaca en su perico  
y antes que el antes, después.  
Los años vendrían primero,  
luego el mes  
y finalmente los días  
como peones de ajedrez.  
Si tú no fueras como eres,

---

<sup>93</sup> En la pelea de Don Carnal y Cuaresma hay un claro ejemplo del mundo al revés: Vino luego en ayuda la salada sardina: / ferió muy reciamente a la gruesa gallyna, / atravésó's l'en el pyco e afogóla ayna, / después a don Carnal falsó la capellyna. Arcipreste DE HITTA, *Libro de buen amor*, p. 107.

amor chino, amor francés  
y, amén de otros menesteres,  
amor con capote inglés.  
Si tú no fueras quien eres  
yes...yes... yes...  
—bendito entre las mujeres—  
don Juan sería doña Inés.

(66)

Notemos de paso que, al alterar la secuencia lógica de los refranes populares convertidos en imágenes, el poeta juega y logra llevarnos a un extrañamiento que puede hacernos sonreír.

El sentido "cómico-serio" de la llamada postmodernidad puede ser expresado de la siguiente manera: la mentalidad postmoderna, en una gran medida, *es ella misma aquello que niega en "otro", dentro de un mismo pasado, queriendo presentarse como crítica y superación de este pasado.* (MAKHLIN, 2000: 36)

Ahora bien, si tomamos la cita anterior como cierta y la aplicamos a la poesía de Leduc descubrimos que no es postmoderna. Por el contrario, Renato es quizá uno de los últimos modernos porque critica cualquier sistema ideológico que quiera ser totalitario y pretenda deshacerse del pasado. Quien si es postmoderno es el lector actual de sus poemas que los capta como obras ya superadas y se arriesga a no entender su contenido; sucede lo mismo cuando se piensa en Auschwitz como en un suceso ajeno al ser humano y como algo ya superado, mientras atrocidades así siguen sucediendo en otros sitios del mundo.<sup>94</sup> Entender los poemas significa ir al fondo de su sentido y aplicarlos a nuestra visión de la vida. Esto sólo es tarea del lector. Y si tal

cosa ocurre, nos enfrentaremos a una carnavalización de la vida donde podremos empezar a descubrir el sentido serio de la risa.<sup>95</sup> Dejaremos de ser autocomplacientes y descubriremos que la realidad está construida por un pensamiento abstracto; es decir, maleable. Recordemos que, en su momento, hubo quienes repetían de memoria la poesía de Leduc.

Aunque, claro, es mejor dejar que cada quien escoga a su "tonto" favorito...

Como el joven altivo pero bajo  
cuya bifronte idiosincracia estriba  
en darle por detrás a los de abajo  
y ofrecer el trasero a los de arriba.

O como el jubiloso campanero  
que con igual fervor mueve el badajo  
en la boda, el bautizo y el postrero  
instante en que nos vamos al carajo.

Un ojo al gato y otro al garabato  
armado el brinco y las pisadas lentas  
cuando nos llegue el doloroso rato  
de hacer las cuentas...

(64)

---

<sup>94</sup> Vitali MAKHLIN, "Una risa invisible al mundo. La anatomía carnalesca de la Nueva Edad Media", *En torno a la cultura popular de la risa*, p. 36.

<sup>95</sup> Al hacer esto, Bajtín se dedica a encontrar una respuesta positiva a la autonegación postmoderna. Bajtín le dio el nombre de la *risa invisible al mundo* a esta dimensión invisible, no oficial, irrepresentable, o el "rostro de toda época y de toda cultura", parafraseando al más serio y al más grande de todos los "tontos" grandes de la gran literatura rusa. MAKHLIN, 42.

### a) Humor escatológico

El cielo y el infierno son cuentos de nodrizas  
 con gusto por la grasa y horror a las cenizas...  
 ¿A dónde van los muertos, señor...? Qué nos importa...  
 Se pudren bajo tierra... y ya eso nos conforta...

(151)

En relación con lo anterior, lo escatológico es una categoría de lo carnavalesco por su degradación de lo sublime o lo elevado con un afán catártico. La palabra escatología posee dos significados que se complementan. En el sentido general, lo escatológico es lo que se refiere al fin del mundo, al apocalipsis o al fin de la historia. En el sentido particular, se trata de todo aquello que se relaciona con los fluidos corporales que produce el cuerpo: sudor, excremento, orines y fluidos sexuales. Es por eso que lo escatológico se asocia con los desechos y la suciedad.

Al rebajar, degradar —en el torbellino del carnaval—, hay una aproximación simbólica a la tierra, el elemento que reúne la capacidad de recoger los desechos y germinar las semillas. Lo bajo (o debajo), entonces, tiene dos sentidos: no sólo es estructuralmente inferior; es también la base común de toda vida social, la tierra y sus frutos. (CÁNDANO, 2000: 69)

A mi parecer, esta visión de lo bajo como engendrador de vida no sólo se deriva de las lecturas que hizo Leduc, sino de su propia experiencia pues, como ya vimos, es un poeta vivencial:

Para ser inmortal, antes que todo  
 hay que morir y devenir carroña,  
 mientras que, putrefactas de este modo,  
 tu nombre nace, crece y aún retoña.

Y mientras la gusanera te devora  
 en sepulcro de mármol o calizo  
 sube tu fama y nombre de hora en hora  
 pues ya eres inmortal y no el occiso.<sup>96</sup>

(127)

Propiamente, los poemas de Leduc que contienen humor escatológico son: *Apan, El niño y el gato, La llorona, Se explica a María la posición de una vaca sentada, La iguana y El remendón filósofo de Cusihuiriachic*. Aunque también haya otros con pequeñas alusiones escatológicas como *Versailles, Aclaraciones a una opinión acerca de las focas, Coplillas de este mundo... y Oda a la ciudad*:

La voz pegajosa de alcohol y guitarra.  
 ¡Qué iguana –cantaba– qué iguana tan fea!  
 ¡Qué iguana tan fea...!  
 ¡Y pensar que ostenta corona de reina...!

Mas come la iguana –así no lo afirman  
 los zoólogos –mierda.  
 ¡Portar en la testa corona de reina  
 y ser come-mierda...!

(127)

En cada uno de éstos encontramos, ya sea a través de los orines o del excremento, el carácter regenerador de lo carnavalesco donde salta de nuevo su filo crítico:

Mi perro para la oreja,  
 levanta una pata, y mea  
 como por vía de comento.

(12)

---

<sup>96</sup> (Por irónico que parezca, al abordar su poesía en un trabajo como éste sus palabras se cumplen al pie de la letra).

Indirectamente, se burla del poeta solemne y reservado que no se atreve a tocar temas triviales porque así lo dictan los cánones de moda –claro que él también estaba siguiendo las tendencias de su época– pero sin caer en el populismo vulgar; logra tocar de forma humorística situaciones que bien pudieran ocurrirle a sus lectores<sup>97</sup> ya sea en el campo:

Las vacas se dicen cosas  
 –chismes de establo y ordeña–  
 por las noches y en secreto.  
 Por tal razón, perezosas,  
 siéntanse a modo de reto  
 cuando les hace uno seña...

Por eso tal vez María,  
 vio usted sentada a la vaca  
 .....  
 o a lo mejor estaría  
 pues estaría haciendo caca.

(86)

(Aunque las vacas hagan paradas) O en la ciudad:

Hay en ti,  
 no sé qué de morbosos y trepidante;  
 algo  
 como el grito hecho carne  
 de la neurótica ciudad.  
 Y bailas –por razones de luz–  
 en un teatro que huele a mingitorio.

(26)

---

<sup>97</sup> Según Bousoño mientras es más intencionado y más referido positivamente a los contenidos de nuestra vida. BOUSOÑO, 69.



Cabe añadir que prácticamente todos estamos familiarizados con el humor escatológico pues cuando eramos niños la sólo mención de las palabras clave –caca, pedo, pis– nos hacía estallar de risa como si se tratara de un ataque de cosquillas. Sin duda, éste fue uno de los primeros acercamientos que tuvimos con el humor derivado del lenguaje; experiencia necesaria en la evolución sana de nuestra personalidad.

Y si combinamos esta empresa con la del reparto sistemático y organizado de ese otro satisfactor humano que es el placer, el placer sencillo, puramente fisiológico de echar fuera lo que ya no nos cabe dentro, habremos contribuido con nuestro grano de arena al equilibrio y bienestar de la juventud de la República.

R. L., *El corsario beige*,<sup>98</sup> 1941

---

<sup>98</sup> LEDUC, 466-467.

## b) Humor obsceno

He llamado así al humor que se apoya en el uso de las groserías o de las llamadas "malas palabras" que abundaron no sólo en la poesía de Leduc, sino en su lenguaje periodístico y, como lo confirman las entrevistas, en su lenguaje cotidiano. Edith Negrín, en la compilación para el Fondo de Cultura Económica, clasifica los poemas obscenos como poesía interdicta e incluye *Prometeo, La Odisea y Euclídiana*. Tomando en cuenta que lo obsceno es aquello que va en contra del pudor y la moral, esta categoría también se refiere al carácter transgresor de lo carnavalesco que busca transformar lo obsceno en puro y lo malo en bueno –dentro de un ciclo regenerador.

La muerte es paz y quietud;  
irse del mundo es virtud...  
porque el mundo es muy feo.

Vivir mucho es desacierto.  
Por eso, una vez muerto  
soy cabrón si me meneo...

(137)

En el poema anterior, por ejemplo, la vida y el mundo poseen fealdad, mientras que la muerte es bella y virtuosa. Si pensamos que en el mundo occidental la muerte está generalmente asociada con el mal, las partes genitales y la obscenidad, al alterar dicha lógica, descubrimos que el poeta se reafirma ante la vida y concede a la obscenidad una cualidad positiva que puede producir una liberación en el lector.

**PROMETEO**  
Si me hubiera tejido la puñeta  
no sintiera el dolor de que taladre

mi canal uretral la espiroqueta...  
 (a *Hermes que llega*)  
 Mensajero fatal ¡chinga a tu madre!

R.L., *Prometeo*, 1933

Para Leduc estas palabras clásicas –recuerda a las autoridades que Cervantes, Francisco de Rojas y el Arcipestre de Hita están llenos de cabrones, hijos de puta, etc.– son definitorias y no tienen sinónimo posible, pues brindan un desahogo profundo al que las pronuncia al ser vocablos con extraordinaria sonoridad:

Sin embargo, el chiste de usarlas es hacerlo en el momento oportuno y dándole a cada una de ellas su correcto significado porque, de lo contrario, suenan chocantes y de mal gusto. (GARMABELLA, 1982: 237)

Renato recurre una vez más al lenguaje del pueblo –cosa que en su momento fue un verdadero acto de rebeldía; pues en aquel entonces utilizar las groserías oficialmente, es decir en la poesía, era considerado incluso un delito.<sup>99</sup> Y así, se reafirma como poeta conversacional.

En efecto, durante el carnaval estas groserías cambiaban considerablemente de sentido, para convertirse en un fin en sí mismo y adquirir así universalidad y profundidad. Gracias a esta metamorfosis, las palabrotas contribuían a la creación de una

---

<sup>99</sup> Se supone que en diciembre de 1949, el periódico *Ovaciones* publicó la noticia de que una antología de la obra del poeta, a cargo de Roberto Blanco Moheno, publicada por la Secretaría de Educación Pública, había sido retirada de la circulación e incinerada por orden de funcionarios de la misma Secretaría. Sin embargo, Edith Negrín sospecha de tal afirmación porque la publicación de la misma obra corresponde a 1948. Edith NEGRÍN, en "Introducción", LEDUC, 54.

atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnalesca.  
(BAJTÍN, 1987: 22)

Si, como hemos visto, la poesía de Leduc posee ciertas características del carnaval bajtiniano, también es cierto que sus palabrotas poseen universalidad y profundidad. En este caso podría decir que no lo hace con fines humorísticos sino plenamente catárticos, ya que es sólo el lector quien puede encontrar en ellas un motivo para sonreír. No quiere ser muy mexicano,<sup>100</sup> sino simplemente romper con las restricciones del lenguaje dentro del ambiente social y cultural que le tocó vivir.

En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras reacciones y emociones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. [...] Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y las sectas.  
(PAZ, 1950:82)

¿Y qué si hubiera un poeta, niño, miembro de una secta... que bajara esas palabras del Olimpo para pronunciarlas en voz alta como según él lo hace todo mundo que se sabe dueño de sí mismo?

A la verga mandar amor y llanto,  
*panneau* decorativo, hoja de acanto;  
cuanto en la vida pone falso y grave  
sabor de caramelo o de jarabe.

---

<sup>100</sup> Lástima que ahora, sobre todo en el nuevo cine mexicano, el uso de las groserías haya caído en el cliché y el mal gusto; aunque tal vez se deba a que en la actualidad incluso la gente "letrada" posee un léxico tan reducido que tiene que recurrir a éstas para brindarle fuerza a sus expresiones.

Mandar todo a la verga y entretanto  
golpearse el pecho,

Santo...santo...santo...

(31)

O tal vez la emoción brutal, la desilusión, que embarga a nuestro poeta de veras lo hace perder los estribos y tal huída de la falsedad y la gravedad lo retornan al terreno de lo sagrado..

Mientras los huevos se alargan  
mientras se acorta la pinga.  
Esta largura te embarga,  
y esa cortedad te chinga.

(26)

Porque Leduc también expresa su dolor ante las circunstancias, como el paso del tiempo, y utiliza un lenguaje obsceno que ciertamente no podría sustituirse; en tanto que la forma del poema es inherente a su contenido. El resultado es un humor amargo: descubrimos el juego ingenioso de palabras pero cuando lo entendemos nos entristecemos.

Una mañana llegará la muerte  
a mi casa paupérrima y sombría:  
Chinga a tu madre, me complace verte,  
le diré con mi fina cortesía.

(123)

En este poema, por ejemplo, la muerte aparece con la misma picardía dolorosa de nuestra fiesta de muertos. El poeta sabe que está muriendo y que, por última vez, será dueño de sí mismo, por lo que *Chinga a tu madre* se dirige al terreno de lo sagrado como un grito de agonía, partiendo de la casa paupérrima y sombría que es esta vida.

No hay en esto nada de obsceno ni de vulgar. Pero,

Qué numen o qué hombre conoció tantas tetas;  
quién probó tan gran copia de coños como él;  
quién difundió en su patria y a través del planeta  
tan sabio eclecticismo en cuestión de joder.

R.L. *La Odisea*, 1940

donde si encontramos una trasgresión de la moral de su época es en el *Prometeo sifilitico* y en *la Odisea*, lo cual sin duda le ganó un público popular, preferentemente masculino, que se extasiaba en el desentrañamiento de los albures y de las alusiones sexuales.

A Leduc le importa el público extraliterario, el ajeno a las capillas de los "poetas de envergadura", el que le debe a la poesía el vislumbramiento de otro horizonte personal, así sea nomás el gusto por la rima. Y para él la vulgaridad, bien manejada, amplía el territorio poético. (MONSIVAÍS,<sup>101</sup> 2000: 16)

Y en esta ampliación del territorio poético encuentra un escape que no logra aterrizar en la ruptura total de las formas clásicas, como sí ocurrió con otros poetas de su generación –pensemos en el mismo Octavio Paz. Coincido con Monsiváis cuando dice que Paz mitifica a la chingada, mientras que Leduc, quince años antes de *El laberinto de la soledad*, la celebra:

Quando hube proferido esta palabra alada,  
el anchuroso Urano ensombrecióse tanto  
que unánimes gritamos: ¡Nos llevó la chingada...!  
y el pecho generoso se nos llenó de espanto...

R.L., *La Odisea*, 1940

---

<sup>101</sup> MONSIVAÍS, "No sé que carajos hago en el Olimpo", en LEDUC.

Y creo que lo que puede hacer reír a un lector actual es escuchar estas palabras en voz alta dentro de su contexto aunque, por supuesto, la trasgresión del lenguaje no es la misma que hace cincuenta años. Lo que sí es evidente es que el uso que se les da es plenamente popular; Leduc se burlaba de la censura al decir que pertenecía ni más ni menos que a la Academia de la Lengua de Alvarado.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> NEGRÍN en LEDUC, 54.

### 6.3 Humor erótico

Mirlarla, olerla, haberla, para otros es igual  
 “que aunque el home no guste las peras del peral  
 el estar a su sombra es placer comunal...”

Mas por una mujer padecen los jóvenes, los viejos,  
 los sabios, los mediocres, los pendejos...  
 yo, que la sufro cerca, tú, que la lloras lejos...

(54)

Dentro de la categoría de humor erótico podemos incluir gran parte de la poesía de Leduc pues, aunque –en un *corpus* total de 139– hay 33 obras con una temática plenamente erótica,<sup>103</sup> varias alusiones al respecto aparecen en los poemas restantes. El humor erótico va de la mención literal del acto sexual y las partes genitales –en relación con el el humor obsceno–, a lo meramente sugerente como el pelo, los ojos y el aroma de la mujer: siempre que sea en tono burlón.

La más originaria fuente de ocurrencias es el cuerpo. Nos proporciona ocurrencias perceptivas internas y externas. El nos introduce en el ámbito de las necesidades, los deseos, las tendencias, los valores. Nos corresponde tener una inteligencia encarnada. (MARINA, 1998: 102)

En principio, si esta inteligencia encarnada ha de manifestarse en nuestras ocurrencias y si pensamos que tales ocurrencias pueden ser chistosas, podemos decir que los poemas de Leduc que nos hacen sonreír por la forma

---

<sup>103</sup> 6, 8, 9, 15, 17, 18, 24, 28, 35, 36, 39, 41, 43, 44, 45, 49, 51, 55, 57, 60, 85, 97, 99, 107, 109, 120, 125, 130, 133 y 134. Los poemas fueron enumerados de acuerdo al orden que aparece en la obra completa de Leduc compilada por Edith Negrín; de ahí que a cada uno de los poemas citados aquí le corresponda un número.



en la que se refiere al cuerpo, son reflejo de sus necesidades, deseos, tendencias y valores. De modo que cuando encontramos lo humorístico en su poesía erótica, es porque hay una comprensión de los mismos —que en su público más asiduo iba acompañada también por una identificación:

La quise tanto, la quise  
 porque llevaba en los ojos  
 una brizna de infinito,  
 por sus cabellos castaños,  
 por su boca  
 bárbaramente desnuda  
 la quise, la quise tanto...

Más la quería tanta gente  
 a la vez, que me dije: no es plausible  
 le ofrecer —si la quiere tanta gente—  
 cosas que no ha menester.

Pensé matarme *myself*  
 entonces, más no lo hice,  
 porque me pregunté ¿y para qué?

(39)

Esta poesía erótico-humorística recurre al realismo para liberarse del sufrimiento derivado de la desilusión amorosa. Generalmente transforma al amante dolido en un bufón o a la amada en una mujer cualquiera.<sup>104</sup> Y en vez de hablar del amor como de algo sagrado y sublime —igual que los “poetas cursis” que le repugnaban a Leduc— lo baja del altar y lo sitúa en la cotidianeidad; pero sin tomarse tal acto en serio.

---

<sup>104</sup> Si recordamos que los románticos alemanes, inspirados por el joven Werther incluso, terminaron suicidándose, tal alternativa tiene que ver con una conciencia de época: el humor como una salida heroica ante el dolor.

Antiguo centurión, en tu presencia  
 me hubiera dado muerte  
 o te hubiera violado.  
 Pero en el siglo veinte, oh, Juana,  
 no hacemos esas cosas  
 porque se enoja Dios...

Este buen siglo veinte,  
 burócrata y castrado,  
 canaliza su afán hacia el burdel,  
 y se deshace de él...

(26)

A su vez, al referirse al cuerpo erótico, el poeta no sólo trivializa lo sublime sino que hace de lo plenamente referencial un motivo poético; más aún cuando tal referencialidad va en contra de la moral sexual —por indiscreta y escandalizadora.

Creo en el dogma fiel de tus pupilas  
 y en lo que por sabido hay que callar,  
 axilas, cejas y cuanto depilas  
 los domingos y fiestas de guardar.

(30)

Leduc gusta también de las comparaciones inusitadas que, dentro de imágenes innovadoras, dan mayor literariedad a su manejo del lenguaje coloquial.

Pequeña coribante de núbiles caderas,  
 maravillosamente capciosas, como el jazz.  
 Tú enseñas a los hombres las Fórmulas Primeras,  
 con tus piernas exactas y finas, de compás.

(28)

Y Jauss dice que ese contraste entre las virtudes heroicas y no heroicas es sumamente humorístico, pues incluso el héroe –solemne por autonomasia– cuando es humorístico se ríe de sí mismo.<sup>105</sup>

El poeta busca, ante todo, la adecuación entre lo comparativo y lo comparado. El humorista hace casi lo contrario: precisamente es la desmesura del símil el estimulante de la carcajada. Cuanto mayor sea (dentro de ciertos límites) la distancia entre la realidad y la evocación, más grotesco será el resultado. (BOUSOÑO, 1987: 21)

Veamos como, en el siguiente poema, Renato compara un objeto cotidiano –el azúcar– con uno sublime –las estrellas–, para luego oponer a esta “atmósfera poética” la realidad inminente:

Ya –terrones de azúcar– las estrellas  
disuélvense en la leche matinal;  
ya renace la vida pueblerina;  
ya los gallos comienzan a cantar...

Oigo mugir un buey en la barranca.

Muchacha, tu marido  
no tardará en llegar...

(6)

No sólo le está tratando de dar nuevamente un sentido primigenio a las palabras azúcar y estrella; sin caer en los prejuicios poéticos que se les daba antes de las vanguardias. También, con respecto al humor, el escuchar al buey como a un reflejo del marido, provoca una risa grotesca<sup>106</sup> que revela en

---

<sup>105</sup> JAUSS, 316-335.

<sup>106</sup> Consiste en “reirse de”, es decir distanciarse del objeto de la risa. Y es una risa grotesca, porque revela constantemente el triunfo sobre todo tipo de miedo. JAUSS, 315.

el amante el triunfo sobre el miedo, previniéndolo y permitiéndole salirse con la suya.

Por otro lado, en la poesía de Leduc el cuerpo aparece como materia en constante descomposición —esclavizada y martirizada por el paso del tiempo— y, puesto que la juventud es su estado ideal, siempre es peor envejecer que morir. Como en otras obras que poseen un realismo grotesco, el cuerpo es una entidad abierta e incompleta, donde vida y muerte se confunden:

Y se te pican los dientes  
y el cráneo luce pelón  
“Ay, reata, no te revientes  
que es el último jalón...”

Y se presenta la muerte,  
un día tiene que llegar.  
Y como ya no eres fuerte  
al carajo; a descansar...

(126)

Además, poemas como *Burguesa* y *Una de las once mil...* buscan romper con ciertos tabúes<sup>107</sup> asociados al cuerpo, cuestionando los valores del lector. Al respecto Jauss dice que la risa catártica posee dos tipos de liberación: la externa, en el acto fisiológico, y la interna en la ruptura con los prejuicios.<sup>108</sup> Veamos como se manifiesta esta risa catártica en la poesía de Leduc:

No me explico, repetía  
el ingeniero Polanco  
esa estúpida teoría

<sup>107</sup> Aunque con respecto al homosexualismo es radical en su contra y se burla de quienes lo practican. Véase el poema *Grave problema de posguerra...* (108) en *Poemas (casi) inéditos*, 1944. LEDUC, 280-281.

<sup>108</sup> JAUSS, 163.

de la limpieza del blanco.

Véanse la leche, las heces  
del rico neutle y el atuendo nupcial  
están más sucios, a veces,  
que las hojas de un tamal.

(123)

Por otra parte, hay que señalar que en toda la obra de Leduc y especialmente en *Algunos poemas deliberadamente románticos* la mujer aparece como un objeto —las mujeres son como trofeos, posesiones, pertenencias:<sup>109</sup>

Tener un poco de aquello que se fue.  
Si era cometa, que vuelva,  
si fue mujer ¿para qué?

Tal vez porque no la supe  
retener,  
se me escapó de las manos  
la cometa... la mujer

(48)

Pues Leduc no sólo se rebela contra el amor burgués y el matrimonio, sino contra todo lo que pueda representarlo —como el pudor, el orden y la ley; llevando su rebeldía ideológica al extremo:

Estoy muerto de risa porque tú me has dejado...  
y es que mucho se aprende después de haber paseado  
del brazo y por la calle con el proletariado.  
No creí que favor tan ruin se me negase...  
¡Acostarte conmigo! Pero está bien.

No le hace.

---

<sup>109</sup> LEDUC, 687.

Es que tienes muy poco espíritu de clase.  
 Yo practico el amor por los viejos resquicios...  
 Burguesa mojigata trufada de prejuicios...  
 ¿Solicitar tu mano...? No conozco esos vicios...  
 (92)

Con una congruencia hacia su poética que, a pesar de todo, resulta intachable:

Como eso del matrimonio está del carajo y el enamorarse en serio es de la chingada, prefiero no hacer ninguna de las dos cosas para no tener que fletarme. [...] Es mil veces preferible la libertad al amor, porque este acaba por encadenar a uno y chingarlo. La verdad es que la cuestión amorosa nunca me ha gustado mucho ni en la poesía... Y si alguna vez escribí *Algunos poemas deliberadamente románticos*, lo hice sólo para complacer a Salvador Camargo. (GARMABELLA, 1982: 274, 283-284)

Observemos, entonces, como tanto el más puro como el más obsceno amor son equivalentes para el poeta:

Anadyomena:  
 Sólo un dios inmortal o una bestia  
 Podrá enfangar o sublimar tu carne...  
 (18)

E incluso la ciudad personificada quien es vista como amante y precisamente por eso le gusta:

Ciudad de mis ensueños –como dicen los clásicos–  
 déjame que te diga mi profesión de fe.

Si aún albergas doncellas, permanezcan intactas  
 en la Escila y Caribdis de cine y cabaret.  
 Que tus horizontales se conviertan en santas.  
 Que redobles tu tráfico y tu gendarmería;  
 y en vez de la querida,

seas la obsea mamá de grandes y pequeños.

Y que yo no lo vea, ciudad de mis ensueños...

(7)

Y es que tal parece que, en su etapa de "romántico", Leduc sólo utilizó sus lecturas e influencias para burlarse con mayor sutileza de ese tema que le era tan sospechoso: el amor hacia la mujer. De paso, si pensamos que los poemas que hacen alusión a los clásicos greco-romanos<sup>110</sup> como *El Prometeo*, *La Odisea*, y unos cuantos de *El aula* corresponden a la década de 1929 a 1940, es evidente que parodió al Ateneo de la Juventud –del que Vasconcelos era miembro– logrando, así, matar dos pájaros de un tiro:

Este Prometeo sifilítico se hizo célebre porque en el original de los griegos –Prometeo encadenado–, el personaje le roba el fuego a los dioses para traérselo a los humanos y yo escribí que Prometeo les había robado los trucos eróticos y, en castigo, los mismos dioses le habían amputado el pene... (GARMABELLA, 1982: 200)

Claro que a veces también encontramos imágenes realistas donde la mujer es menos estática y comienza a romper con el estereotipo modernista de la princesa de cuento de hadas. Aquí lo hace mencionando una imagen de Nervo –la amada inmóvil:

Hojas doradas arrastra el viento  
por la banqueta;  
amada inmóvil, amada inmueble, hada de cuento,  
de cuento de hadas en bicicleta.

(67)

---

<sup>110</sup> Excepto *Euclídiana* que no contiene este tono burlesco.

Pero, en general, aún cuando logra trasgredir el orden de ciertos valores tan arraigados como la pureza infalible de la raza blanca, Leduc sigue viendo lo femenino –a las mujeres– como una otredad pasiva e impenetrable; incluso inferior.<sup>111</sup> Y no logra integrar la dualidad erótica, como hace con otras categorías, en una forma plenamente regeneradora.

Te amo y te amaré más allá de la muerte.  
Te juré sincero, obeso, enloquecido pero en mi sano  
juicio, ya no quiero ni verte,  
porque desde hace meses ya me traes bien jodido.  
Amor eterno, amor molesto y nocivo humor.

(125)

---

<sup>111</sup> "Diré que el amor nunca ha influido en mi vida sino que siempre lo he considerado como una simple diversión, al grado que cuando algo me ha llegado a estorbar –sea mujer o un par de zapatos– lo he hecho a un lado sin contemplaciones." Renato LEDUC, *Renato por Leduc*, p. 284.



#### 6. 4 Humor intelectual

El maestro sigue diciendo palabras.  
 El arte... la ciencia...  
 Algunas abstrusas, algunas preclaras.

El muchacho con cara de  
 Hamlet, bosteza;  
 y fuera del aula,  
 un pájaro canta  
 silencios de oro  
 en campo de plata...



(16)

Ya desde la publicación de *El aula, etc...* en 1929 encontramos un postulado que se irá acentuando a lo largo de la poesía de Renato Leduc: no hay mejor salón de clases que la calle. Es por eso, que se le ha dado en llamar el último bohemio. Pero si recordamos que escribe poemas donde se burla del intelectual y de todo lo relacionado con él para reafirmar la postura antiacadémica que caracteriza su poética, vemos que, al rol de status social que caracterizaba al nuevo intelectual mexicano,<sup>112</sup> opone un personaje que deambula por su poesía para cuestionar su legitimidad y de paso, en algunos casos, hacernos sonreír:

El paupérrimo sabio declaraba  
 interdicción formal contra las moscas.

---

<sup>112</sup> Pues no es hasta el siglo XX, quizá con la fama de los *Contemporáneos* y aún más con la presencia de Paz, Fuentes y Monsiváis que el intelectual mexicano adquirió cierto *status* y comenzó a ser bien visto. En el siglo XIX, por el contrario, el poeta—cuando no era político, como Riva Palacio—era un pobre bate que apenas ganaba lo suficiente para vivir. Aquí, por ejemplo, el sabio es quien no tiene dinero.

Y las moscas volaban  
 en un modo menor e hilarante  
 sobre el marfil de su cabeza calva...

(16)

Según Alfonso Reyes<sup>113</sup> gracias a la crítica literaria donde el ignorante sólo ve un hecho humorístico, trivial o una burla de la peor especie, el humanista logra descifrar una época entera.<sup>114</sup> Seguramente Leduc, adepto *de no penetrar en lo profundo*, hubiera detestado que alguien hiciera esto con su poesía pero, en este caso y a pesar de él, es necesario que lo hagamos hasta donde nos sea posible.

Bandoleros, almas de humo,  
 aplastemos a los duendes patizambos.  
 Y antes que muera la hoguera,  
 rescatemos los ensueños  
 gloriosos que se extraviaron.

Y libertemos los cantos inauditos;  
 y encendamos las pupilas  
 que nunca nos contemplaron...

(29)

En principio, ante un modernismo en decadencia, Leduc propone –ahora sí, como buen vanguardista– retomar los sueños de la humanidad para dirigirse a ella con una poesía nueva y, quizá, también escandalosa. Luego escribe *Té* para burlarse sutilmente de éste símbolo modernista, por excelencia:

índice y pulgar

---

<sup>113</sup> "No me gusta Alfonso Reyes porque creo que le falta inspiración [...] la poesía de Don Alfonso no tiene aliento." GARMABELLA, 213.

<sup>114</sup> GARMABELLA, 102-103.

bajan poco a poco la taza de té.  
 ¿Dónde estaba usted?...  
 Y la voz de usted: ¿sabe?... –Me quemé...  
 (37)

Y, ya en *Versailles* lo hace abiertamente convirtiendo al rey en un panzón, al cisne –al que, como símbolo del modernismo, González Martínez le había torcido el cuello– en un paté más del mercado y a la princesa en una pobre moribunda –sarcásticamente compadecida:

Cual funcionario de porte tieso,  
 en el estanque bogan los cisnes.  
 ¿Quién a los cisnes torció el pescuezo?  
*Foie gras* –oh Leda, *business are business*.  
 [...]  
 Tibor de China, rosa marchita,  
 y en jaula de oro se desgañita,  
 ineludible, la princesita...  
 Ay, pobrecita...

(67)

Lo cual, si lo comparamos con el poema *Sonatina*, no es sino una parodia en homenaje a Ruben Darío:

¡Ay! La pobre princesa de la boca de rosa  
 [...]  
 ¡Pobrecita princesa de los ojos azules!  
 Está presa en sus oros, está presa en sus tules,  
 en la jaula de mármol del palacio real [...]

Rubén Darío<sup>115</sup>

Pero recordemos que en México el humanismo clásico inspirado en griegos y romanos –del que más arriba habla Alfonso Reyes– se convirtió en el canón

<sup>115</sup> Francisco RICO, *Mil años de poesía española*, pp. 732-733.

a seguir de la nueva generación posterior al modernismo y llamada el Ateneo de la Juventud. Antonio Caso, Justo Sierra y José Vasconcelos fueron nombres que se transformaron en clásicos —a pesar de su inicial ruptura con la tradición— por su papel determinante en la reconstrucción, tras el porfiriato, de la cultura nacional.

Corría el año de 1906, numeroso grupo de estudiantes y escritores jóvenes se congregaban en torno a novísima publicación, la cual [...] representaba la tendencia de la generación nueva a diferenciarse francamente de su antecesora, a pesar del gran poder y del gran prestigio intelectual de ésta. Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales; se abandonaban las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los Siglos de Oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar al espíritu de 1830 y 1867. (ENRÍQUEZ UREÑA, 1910: 252)

Aún cuando gran parte de sus lecturas corresponden a esta nueva tendencia, Leduc comienza a criticarla a partir de 1934 con su *Prometeo sifilítico*: a su parecer, Vasconcelos se tomaba a sí mismo demasiado en serio con ideas como la fusión de los latinoamericanos en una sólo raza cristiana, la llamada raza cósmica, en el *Prometeo liberado*. Además, en *La Odisea* se burla de la solemnidad con que este grupo de intelectuales tomaban a los clásicos greco-romanos. Por eso, en el siguiente poema no sólo está delatando lo que él cree que es presunción, sino que además se ríe del filósofo mexicano que, pese a la experiencia del país, sigue imitando ideologías extranjeras:

Síntesis colosal  
de mariscos, espumas and *steamers*  
Profundo aquel filósofo que dijo:

“Cuánta agua tiene el mar...”

¿Fue Vasconcelos?

¿Fue Bergson?

¿Fue Kant?...

(10)

Pero no sólo ahí queda la rebeldía de Leduc, luego critica a los *Contemporáneos* por la homosexualidad de algunos de sus miembros y a Octavio Paz por su hermetismo<sup>116</sup> y, como ocurre con su ideología política, conforme más pasa el tiempo más se resiste a pertenecer a cualquier movimiento, grupo o tendencia artística:

Hicimos revoluciones  
por la gente marginada.  
Pero burgueses cabrones  
se llevaron la tajada.

[...]

Hay un ideal de cultura;  
hay de amores otro ideal,  
pero fracasan, son puras  
ansias de eludir la vida:  
rígida, sórdida y real.

(124)

De modo que varios poemas de Leduc nos dan una enumeración versificada y descriptiva del ambiente intelectual de gran parte del siglo XX; cosa que no podemos pasar de largo.

---

<sup>116</sup> “Tu prosa me encanta y creo que es mejor que la de Jorge Luis Borges... Pero, en cambio, tu poesía no me gusta nada pues me parece muy abstrusa y abstracta y uno a veces no sabe lo que quieres decir... A lo que me contestó Octavio Paz: –Pues mira lo que son las cosas, a mí sí me gusta tu poesía...” GARMABELLA, 221.

Los que desde el sedoso regazo de la suave  
patria, vivimos en París o en Estambul  
y enderezamos hacia allá la nave  
de un ensueño bizarro, pero azul...

Y por las viejas calles de este París de Francia  
una sombra buscamos semejante a la tuya,  
mientras van las mujeres escurriendo elegancia  
tal, que Manuel Gutiérrez las gritara: Aleluya...

(69)

En el retrato del modernismo decadente que hace el poeta, descubrimos que los intelectuales pretenden encontrarle cura a una comezón que se sentía no sólo en nuestro país, sino en todo occidente y que consistía en responder a la interrogante ¿y ahora qué sigue? Por supuesto, esta búsqueda de dirección que Francis Fukuyama llama el fin de la historia<sup>117</sup> no sólo tenía que ser histórica, sino estética e ideológica y, por tanto, debía de reflejarse en la poesía (...y pensar qué todavía se sigue buscando):

Cansancio de haber nacido  
cuando ya todo está hecho,  
dicho, mirado y oído;  
la semilla en el barbecho  
y el sentimiento raído

---

<sup>117</sup> Según este estudioso estadounidense la historia occidental llegó a su fin porque la relación entre esclavo y amo, se transformó en los países "primer-mundistas" en una relación de igualdad que ocasiona la pérdida de motivación debida a la búsqueda de prestigio. Esto me parece bastante reduccionista, pues, para empezar, no toma en cuenta que en países "tercer-mundistas" se sigue explotando, en un esclavismo disfrazado, a las clases más bajas y que, además, la explicación de la historia humana no puede reducirse a factores económicos. A mi parecer, la historia no terminará mientras siga existiendo un ser humano vivo. Francis FUKUYAMA, *El fin de la historia y el último hombre*.

que lleva el hombre en el pecho.

[...]

Cansancio de haber nacido  
 en este  
 gran siglo empequeñecido,  
 sin pasión torva o celeste.  
 Cueste, oh Dios, lo que cueste  
 mártir mejor, o bandido.

(182)

Ante este problema, podemos percibir en la poesía de Leduc dos grupos totalmente opuestos de intelectuales: los profundos y rebuscados que creen saberlo todo y los "superficiales" y críticos que ya no ven en el conocimiento racional y científico la respuesta a todas las interrogantes.

Si echamos la mirada hacia la historia, ésta nos dirá que al paso de las letras, los escritores mexicanos, en su mayoría, se han comportado con una solemnidad furibunda, quizá calcada de la seriedad indígena y de la cerrazón peninsular. (RAMÍREZ HEREDIA, 2000: 61)

En el primer grupo nos topamos con los solemnes furibundos que, ya desde la década de los treinta, –y no nada más en México ni, mucho menos, por razones raciales– estaba caracterizado por la seriedad y hasta por la pedantería:<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> La pedantería es una forma de expresión adscrita casi exclusivamente al tipo humano intelectual o que pretende serlo. Se encuentra, sobre todo, entre profesores, literatos, artistas, escritores de toda índole, y se manifiesta en el lenguaje hablado o escrito [...] El pedante usa de una expresión afectada, aun cuando no toda afectación del lenguaje es pedantesca. Lo es solamente aquella que revela inoportunamente una cierta intención: la de hacer gala del talento, de la sabiduría o de la erudición. Samuel RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p.137.

Como aquellos que salga lo que salga  
 quieren a todas luces explicar  
 la condición sedeña de una nalga,  
 de Dios la esencia y el color del mar...  
 (64)

Mientras que, en el segundo, están los que se cuestionan cuál es la utilidad real y concreta de ese saber en un mundo que cada vez es menos vivible:

Pero la raza humana por pendeja  
 condenada está a su extinción.  
 Y quedará en el mundo la más vieja  
 especie de la rata y el ratón...

Con tales iletrados habitantes  
 —observa el mismo remendón profeta—  
 ¿quién leyera entonces a Miguel Cervantes  
 y al Dante y a Homero y demás estetas,  
 si los sucios roedores que ocupan el planeta  
 además de roedores son analfabetas?  
 (127)

O, que en el caso específico del romanticismo, estaba conformado por un código preconcebido de los sentimientos humanos:

Las experiencias, nacidas de la lectura, chocan con una realidad extraña; los sentimientos y las pasiones más altas no quieren introducirse en la vida, se mantiene contra la experiencia cotidiana el mundo fantástico de soñar despierto como reverso patológico de la experiencia estética. (JAUSS, 1986: 36)

Porque, cuando ese saber sólo se deriva de los libros, sin ser comprobado por la experiencia, se vuelve mecánico —y, por lo tanto, irrisorio— como tal parece le ocurría, según Leduc, a los poetas románticos y como le ocurrió a Don Quijote de la Mancha de tanto leer libros de caballerías.



Tiempos en que el amor delicuescente  
 y delicado y delictuoso hacía  
 un dechado en cada hija de María  
 de flores blanca y melancolía.  
 Tiempos en que el amor usaba flechas  
 y se invitaba al coito con endechas.  
 Tiempos de ideales y de frases hechas.

(73)

Al respecto, nuestro poeta es muy claro y ya, en sus últimos poemas, declara que cambiaría todo su conocimiento y sabiduría por volver a ser joven otra vez; es decir ignorante y superficial.

Oh juventud.  
 No imites al Quijote,  
 desfacedor de agravios que no existen.  
 No corras como él, desatentada,  
 tras un caduco y carcomido ideal.

[...]

Oh juventud:  
 estás bien como estás.  
 Maligna y humorista,  
 deportiva y jovial...  
 Oh juventud,  
 descázate la espuela  
 y aprende a bailar jazz...

(118)

Y, sin pensar en la posibilidad del intelectual crítico como en una segunda alternativa, Leduc prefiere no llamarse a sí mismo así:

Pero aparte de no tener una sólida cultura ni ser erudito en alguna materia, tampoco podría ser considerado como un intelectual porque en tanto la inmensa mayoría de ellos son elitistas y dueños de gustos extravagantes, yo soy todo lo contrario. (GARMABELLA, 1982: 254)

Aunque es en su poesía, y no en sus testimonios, donde finalmente encontramos la prueba de su fehaciente carácter crítico:

Yo soy el libro que no dice nada;  
yo soy tinta y papel y nada más;  
no llevaré a tu mente fatigada  
ningún nuevo motivo de pensar.

[...]

Yo soy como automóvil que pasa por las calles  
a gran velocidad  
sonando el claxon y aplastando gente  
y sin otra mayor finalidad.

(104)

## 6. 5 Humor filosófico

Hay un ideal de cultura;  
hay de amores otro ideal  
pero fracasan, son puras  
ansias de eludir la vida:  
rígida, sórdida y real.



(124)

En un ensayo escrito por Julián Marías para *Los estudios de un joven de hoy* encontré el apartado *La filosofía*. Antes de esta lectura, hablar del humor filosófico en Leduc me resultaba una tarea demasiado subjetiva. Digamos que tenía cierta ceguera parcial, pues aunque había logrado clasificar varios de sus poemas como filosóficos, no sabía exactamente por qué lo eran. Lo del humor parecía quedar en segundo término... Claro que estaba segura que si su poesía realmente era poesía debía de poseer filosofía y, puesto que sus poemas siempre pregonan la antiolemonidad, ésta debía de ser humorística.

La filosofía puede definirse como la vista responsable: es una visión, algo que en cada momento se está viendo; pero no basta; es una visión que se justifica, que muestra sus razones, que "responde" de lo que ve y responde a las preguntas. (MARIAS, 1982: 13)

Leduc ve la realidad que lo rodea desde varios puntos de vista. La ve como político; como taurófilo; como amante; como periodista; como poeta. A veces, sin embargo, no hay máscara que justifique lo que está viendo y su poesía se convierte en pregunta y respuesta; en un diálogo que busca llenar el vacío de ese rostro sin egos.

Montañas —un valle— montañas...  
Tristeza de no haber traído

Kodak de turista.  
Un valle –montañas– y al fin vislumbramos  
hermético reino color de amatista...

Murallas enormes, sin dragón alguno.  
Y la hija del rey, una muchachita  
excesivamente gentil... y sentimental  
y manicurista....

(22)

En *Argonautas* la aventura épica del personaje lo lleva de regreso a los paisajes explorados por los modernistas para encontrarse con una realidad simbólica ya decadente. *Los buzos diamantistas*, *Opalos*, *Temas* y *La esquina* también nos narran este viaje de la decepción. En estos poemas percibimos el retrato de lo consumible, desechable y banal que, más tarde, caracterizaría al pensamiento occidental y que, entonces, sólo era una reacción ante la inutilidad de la filosofía en la vida cotidiana:

Va pasando de moda meditar.  
Oh, sabios, aprended un oficio.  
Los temas trascendentes han quedado,  
como Dios, retirados de servicio.  
La ciencia... Los salarios...  
el arte... la mujer...  
Problemas didascálicos, se tratan  
cuando más, a la hora del *cocktail*.

(23)

Así, aunque en *El aula, etc...* se burla de las certidumbres impuestas por las corrientes poéticas e ideológicas de entonces, Leduc no llega a dar ninguna respuesta y en sus primeras obras no encuentra más salida al nihilismo que el desenfreno y la irreverencia:

Confidencias:

Virgen Isósceles: Doncella de doncellas,  
el coribante corazón me danza  
cuando te miro;  
y el álgido entusiasmo y la íntima esperanza  
se desenfrenan...

Mas... ¿Y la regla de oro? ¿Y... el árbol de la Ciencia?  
(Las confidencias de los sabios son  
de una conmovedora erudición...)

(25)

Nuevamente, en *Algunos poemas...* y en *Breve glosa al libro del buen amor*

Renato se rebela en contra de las verdades absolutas al considerar que es la experiencia, y no la razón, la única prueba válida y posible de la realidad:

No siempre puede el hombre escoger su camino,  
bien porque tiene el ánimo raez, torpe o mezquino  
o bien porque no sabe cómo ni cuándo vino.

El papá y la mamá se pusieron en suerte  
y nos dieron un cuerpo y un espíritu inerte  
y el amor al planeta y el temor a la muerte.

Y muchachos, queremos que transcurra la vida  
por tener automóvil y dinero y querida  
y los ácidos zumos de la fruta prohibida.

Pero viejos, lloramos por las cosas que fueron  
y las dueñas que amamos y que no nos quisieron.

(52)

Hasta aquí, Leduc ha sido uno de estos hombres incapaces de escoger su camino pues no ha logrado responderse las preguntas radicales que, según Marías, se plantea el filósofo:

La filosofía es el descubrimiento de un horizonte de preguntas indeludibles. Volverse de espaldas a ellas es renunciar a ver, aceptar una ceguera parcial, contentarse con lo penúltimo. Significa, pues, la filosofía un incalculable enriquecimiento del mundo. Es además una disciplina moral: la exigencia de no engañar, de no aceptar como evidente lo que no lo es. (Sin que esto quiera decir que hay que rechazar lo que no es evidente, porque muy pocas cosas lo son.) (MARIAS, 1982: 15)

Y un primer paso para descubrir las preguntas ineludibles es rechazar lo que aparentemente es evidente. Como ocurre en la adolescencia, cuando uno trata de responder a las preguntas: ¿quién soy? ¿de dónde vengo? y ¿a dónde voy?. Uno empieza por cuestionarse a sí mismo y, luego, a la sociedad o al revés —como hace Leduc. Lo interesante es que gracias al humor, los absolutos pierden su autoridad, dejando espacio libre para filosofar... así como para crear uno que otro juego retórico:

Sabia virtud de conocer el tiempo;  
a tiempo amar y desatarse a tiempo;  
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...  
que de amor y dolor alivia el tiempo.

(63)

Sin embargo, las respuestas deben de renovarse constantemente para no convertirse otra vez en absolutos. Recordemos a Bergson cuando dice que el autómatas nos da risa por su rigidez y su falta de elasticidad. Lo mismo ocurre con las ideas manifestadas a través del lenguaje: cuando se convierten en reflejos mecánicos pueden resultar sumamente irrisorias.

Ay, cuán fugaz es la vida  
y aun transitoria...  
Ay, esta luna, esta luna  
rojiza y aun amarilla.

[...]

Ay, esta luna, esta luna  
y esta pobre gata inscripta...

[...]

Ay, cuan fugaz es la gata  
y aun transitoria...  
(La gata no es transitoria,  
señora, sino la Vida)

(71)

En fin, gracias a este proceso de desconstrucción, a partir de *XV fabulillas de animales, niños y espantos* Leduc acepta la realidad; al grado que comienza recrearla. Y en esta nueva creación comienza a responderse sus propias interrogantes.

Ya desde su título, la *Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes*, nos conmueve por su profunda inocencia. El poema es un homenaje a quienes no han experimentado algo y, por lo tanto, dudan de su existencia; como quienes no conocen el mar, la nieve o a ese mamífero ovíparo llamado ornitorrinco. En este homenaje Leduc alcanza su grado supremo de humor pues fraterniza con “los ignorantes”. Primero, gracias a la dama el poeta recupera su capacidad de asombro y luego, si asentimos con él, también los lectores podremos volver a ver al elefante con los ojos que lo vimos por primera vez –o, en su defecto, correr en este instante al zoológico o al circo más cercano. Por un lado, Leduc nos dice que lo que un hombre de ciudad da por sentado es un acontecimiento para quien vive fuera de la ciudad. Por otro, nos hace reflexionar sobre lo que aparentemente es normal y que no lo es tanto, pues siempre ha de ser comprobado por la experiencia.

En este poema, Leduc reflexiona sobre la veracidad de las opiniones ajenas y celebra el encuentro con una verdad fehaciente; al grado tal que cuando mira elefantes ya siempre siente ganas de estrechar a la dama. Y a diferencia de los poemas anteriores, en la *Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes* no se burla con amargura y crueldad sino que lo hace con humildad y ternura. Veamos porque este poema es el favorito de Leduc:

En realidad, los elefantes  
no tienen la importancia que nosotros les dimos  
antes.

Son como una señora con senos opimos  
los pobres elefantes.

El símil no es exacto pero da bien la idea:  
el elefante tiene una trompa y la menea  
con el flácido ritmo que la dama sus senos...  
Y se parecen mucho aunque usted no lo crea.

El símil no es exacto pero es lo de menos.

Dice un proverbio indio: "Haz que tu amada ostente  
la gracia quebradiza de un joven elefante..."  
He ahí un símil, señora, un sí es no es imprudente  
y clásico, no obstante.

Cuando usted me decía: Yo no creo en elefantes...  
abrigaba mis dudas.

Opiniones ajenas no son siempre bastantes:  
la jirafa, el camello, ciertas aves zancudas  
son menos admisibles. Como dije a usted antes  
gusto hablar de animales con el pelo en la mano.



Como errar es humano  
perseguí paquidermos por los seis continentes  
—el antártico incluso— por verdades fehacientes  
en dinero y cuidado no paré nunca mientes.

Hay elefantes blancos pero no son comunes;  
son como la gallina que pone huevo en lunes.

Los usan en los circos y en las cortes fastuosas  
para atraer turistas y algunas otras cosas.

Los elefantes son, más comúnmente, grises:  
a veces son gris-rata, a veces son gris-perla  
y tienen sonrosadas como usted las narices.

Cuando miro elefantes, siento anhelos de verla  
y estrecharla en mis brazos, como en tiempos felices...

(78)

Por si eso fuera poco, Leduc nos cuenta una anécdota —casi a modo de chiste— donde se burla de la ignorancia del rajah y, de paso, también de la suya: si uno duda de los elefantes cómo no dudar de la existencia de un rajah de la India.

El filósofo es un hombre audaz, que se atreve a enfrentarse con la realidad, interrogarla, levantar el velo que la cubre y tratar de ponerla de manifiesto, hacerla patente. Por eso, la tentación del filósofo es la soberbia. Pero si es un verdadero filósofo, tendrá que llegar a una profunda humildad. (MARIAS, 1982: 13)

Ya en otra lectura descubrimos que el elefante puede ser también una metáfora de la poesía —siempre que sea verdadera— pues su único “defecto” es no poder convertirla en un artefacto de consumo —adecuarse no puede a la

industria del guante. Al final, descubrimos que el elefante es muy útil; que la experiencia nos alivia de una mente saturada; que la aprehensión de un poema es como un cambio de dieta en un estómago enfermo. Y continúa:

Los elefantes son, más comúnmente, grises...  
 Un rajah de la India, por razones que ignoro,  
 arrancó los colmillos a su fiel proboscidio  
 quien se puso *ipso-facto*, dentadura de oro  
 y murió *ipso-facto*... ¿fue piorrea? ¿fue suicidio?

¿Un rajah de la India? Eso sí es hilarante, hilarante  
 sobre todo en el cine con un buen comediante...

Un defecto, no obstante  
 tiene –justo es decirlo– el amigo elefante:  
 la epidermis que cubre su maciza estructura  
 es tan dura, tan dura  
 que adecuarse no puede a la industria del guante.

De otros puntos de vista este gran paquidermo  
 es tan útil, señora,  
 como un cambio de dieta a un estómago enfermo...

(78)

También en la *Fabulilla tocante al peinado de cuellos de jirafa*, de donde surgió el título de este trabajo, nos topamos con este humor que fraterniza. Para empezar, en una interpretación literal podemos asentir con el poeta: ciertamente peinarle el cuello a la jirafa es complicado. Y luego pensar: por supuesto que las jirafas que viven en su habitat no necesitan que el ser humano las peine –tampoco las jirafas de zoológico. Sin embargo, es una delicadeza peinar a un animal tan alto a pesar de los riesgos que implica caerse. Vista así, esta cuestión fácilmente podría ser planteada por un niño

pues, aunque Marías niega la filosofía en ellos,<sup>119</sup> los niños como los poetas son capaces, no sólo de pensar, sino de crear realidades alternas a la referencial sin más herramienta que su imaginación. El niño utiliza los objetos que lo rodean –sale de sí mismo: convierte un colchón y unas sábanas en un castillo. El poeta utiliza el lenguaje –se ensimisma: convierte palabras huecas y desgastadas por el habla cotidiana en una nueva forma de decir el mundo. De modo que si existen galgos morados, recordando *Muerte sin fin* de José Gorostiza, porque no van a existir jirafas coquetas.

Peinar el cuello a la jirafa  
es complicado pero no difícil.

Más difícil resulta por ejemplo,  
torcerle el cuello al cisne;  
y cruel e inútil cuando usted no va  
a fabricarse un buen *paté-foi-gras*.

Peinarle el cuello a la jirafa  
requiere, cuando mucho, un peine *ad-hoc*.  
Peine llamado así:  
"para-peinar-el-cuello-a-la-jirafa",  
se fabrica con troncos de palmera  
y con dientes de tigre o de pantera.

Para peinar, precisa, a la jirafa entera,  
a la jirafa típica, integral  
un peine y además una escalera.

---

<sup>119</sup> Porque, según él, no han tenido que detenerse a pensar y cuestionar los valores impuestos por los adultos. Sin embargo, basta recordar la lucidez con que la mayoría de los niños suele preguntar y responder alrededor de los cinco años. Tal vez también el verdadero filósofo debe seguir siendo niño para conservar la humildad; aun cuando, como en este caso, se trate de un poeta.

Peinarle el cuello a la jirafa exige  
un brazo largo y una mano diestra.  
Pintar un poste o cepillar un árbol  
pudieran ser de este trabajo muestra.

Mas un detalle singular y obvio  
da a nuestro asunto inconfundible sello:  
un poste, un árbol aunque usted  
le apriete perderá todo... pero no el resuello.

Peinar el cuello a la jirafa implica  
un riesgo grave, como el alpinismo:  
subir... bajar, fuerte la testa y la pisada firme  
desdeñando los trucos del abismo.

Y al fin, con esforzado corazón de atleta  
y magro equipo  
clavar las uñas donde hace falta  
que Dios es grande y la jirafa es alta.

(81)

Sin embargo, en una segunda interpretación podemos decir que la jirafa está en el lugar de *otra cosa* y que esa otra cosa necesita ser peinada.

Para empezar, Leduc compara *peinarle el cuello a la jirafa* con *torcerle el cuello al cisne*. Si sabemos que en el contexto cultural de entonces, *torcerle el cuello al cisne* equivale a superar el modernismo, entendemos que en el poema este asesinato simbólico se convierte en una parodia —parecida a la que Luis Carlos López escribe a Unamuno—<sup>120</sup> pues el hígado del cisne podría servir para preparar un paté. A su vez, estos versos de Leduc nos dicen que

---

<sup>120</sup> Ver p. 51.

desechar al modernismo sin asimilarlo resulta cruel e inútil ya que, en todo caso y a pesar de la dificultad, es mejor procesar su cadáver que tirarlo.<sup>121</sup> Sin embargo, Leduc decide no hacerlo porque *torcerle el cuello al cisne* es más difícil que *peinarle el cuello a la jirafa*. Pues bien, lo más importante es que si la palabra *cisne* está en el lugar de poesía modernista, podemos deducir que la palabra *jirafa* está en el lugar de otro tipo de poesía. ¿Y cómo es esta poesía?

Primero, sabemos que para peinarla requerimos de dos herramientas concretas: una creada por nuestra imaginación —el peine de troncos de palmera con dientes de tigre o de pantera— y otra extraída de la referencialidad —la escalera. Luego, necesitamos una capacidad de expansión —un brazo largo— y de precisión —una mano diestra. Una vez llegados a este punto podríamos *peinar un árbol* o *pintar un poste*. Pero entonces nos topamos con que esta poesía no sólo vive, sino que está en constante movimiento —posee aliento. Así, el riesgo aumenta. Lo que queda es usar la mente —fuerte la testa— sin ignorar ni olvidar la realidad —la pisada firme. Este trabajo es comparado al alpinismo, porque el poeta debe evitar el vértigo y la atracción del abismo. El abismo es el vacío que constantemente lo asedia; pues si se deja tentar por él terminará perdido sin decir nada. A su vez, los sentimientos del poeta —el corazón— deben de ejercitarse y ser siempre ágiles —atléticos. Y finalmente, usando las herramientas anteriores, ha de ser filoso y certero —clavar las uñas donde hace falta— con la confianza de que ciertamente va a hacer poesía.

Sin embargo, en contraste con este idealismo, en el poema *Síntesis Leduc* confiesa que ha sido trascendental y contemplativo pero a pesar de eso no ha encontrado ningún valor que prevalezca en el tiempo. Una noche *indagando el por qué de las estrellas* escuchó un canto que decía así:

Cosa que valga en el mundo...  
Sólo tu cuerpo, mujer;  
en él se resume todo,  
todo cuanto he menester...

Y una racha rizó el oscuro mar  
y se llevó el cantar.

(102)

Y en *Dioses y cetáceos* Leduc se burla de la llamada muerte de Dios, después de reflexionar con tono de burla sobre lo que todavía es inteligible, para llegar a lo absolutamente inaprensible y serio: el misterio.

Ballenas en cardumen hoy se quitan la vida,  
porque la podre humana les invadió la casa.  
Un Dios no es cetáceo ni cosa parecida.  
No cabe pues aquí un tal suicidio en masa.

Murieron los creadores de este universo eterno.  
Nos dieron la noticia: "Los Dioses ya no existen".  
Venturosos mortales, aún nos queda el infierno.  
Más ¿por qué los augures –ay– en negarlo existen?

Misterio...  
que en todo este asunto, es lo único serio...

(119)

---

<sup>121</sup> Hay que desplumarlo, cocinarlo a fuego lento y guardarlo en el refrigerador para obtener un sabroso resultado que se ofrecerá de botana a las visitas.

Este misterio sustituye al nihilismo amargo de sus primeros poemas. Aunque, en las cuestiones cotidianas, se adhiere sin cuestionamientos a la filosofía popular: dichos, refranes y leyendas se convierten en sus auténticas referencias. Por eso es un poeta del pueblo y para el pueblo: pero no de un pueblo retrógrada e ignorante, sino de uno que sabe de poesía y es capaz de filosofar con el mismo lenguaje que usa para cantar, alburear, y contar chistes.

La filosofía requiere el valor de enfrentarse con la realidad –toda realidad, sin amputaciones ni exclusiones, en todo su problematismo–, pero significa la aceptación de la realidad, el sometimiento a una verdad que el filósofo no produce ni impone, sino descubre. (MARIAS, 1982: 13)

En *Copillitas de este mundo... y del otro (o a manera de profesión de fe)* Leduc nos muestra la conclusión de sus experiencias, descubriéndonos que su única y verdadera vocación es la muerte. Y, a pesar de los poemas que recrean la realidad, en sus últimas creaciones no logra encontrar una salida positiva a la vida.

Un credo tuve y resultó falsario,  
tuve una patria ostentosa y pobre,  
un hogar tuve, tan poco hospitalario  
que en vez de plata resultó de cobre...

Dios y el diablo me dieron sus consejos,  
que nunca aproveché:  
obvias admoniciones pa' pendejos  
y lugares comunes que ya sé.

[...]

Una mañana llegará la muerte.  
Chinga tu madre, me complace verte.  
le diré con mi más fina cortesía.

Brazo con brazo partiré con ella;  
 como si fuera la mujer amada.  
 A una lejana, muy lejana estrella:  
 Oscura y sorda y en la que no haya nada.  
 (122)

Finalmente, en este filosofar creativo, Leduc logra quitarse la máscara que le hacía ver las cosas desde un punto de vista impuesto desde fuera y se atreve a ver la realidad tal como es: aun cuando sea dolorosa. El humor le permite desnudar a su poesía de todas esas verdades irrefutables para verstirla de autenticidad e independencia. Y, sin que el lector se dé cuenta, la sonrisa reflexiva se transforma en un método para cuestionar y destruir los falsos valores.<sup>122</sup>

A mí se me resbala el sufrimiento  
 porque me embarro el alma de cinismo...  
 vivo al día, momento por momento...  
 y el bien y el mal son para mí lo mismo...

El bien y el mal son para mí lo mismo  
 porque están en el mundo. Y nadie elude  
 de esa injusta quiniela el fatalismo...

---

<sup>122</sup> Según Pedro Barruezo, la mayoría de los artistas occidentales, donde la humildad es un bien escaso, han contribuido a sentar las bases de la sociedad consumista y tecnocientífica, y jamás han puesto en tela de juicio los axiomas que la perpetúan: darwinismo, cartesianismo, etnocentrismo, antropocentrismo, ateísmo, individualismo, tecnocentrismo, mecanicismo... A esto añade lo dicho por Koïchiro Matsuura, director general de la UNESCO, en su prefacio al *Informe mundial de la cultura* del 2001: en todo el mundo, la identidad y la expresión cultural se ve amenazada, de múltiples maneras, por el proceso de globalización.

Por todo lo anterior, podemos decir que Leduc no pertenece a este grupo. Pedro BARRUEZO, "Arte sagrado y banalización" en *The Ecologist*, pp. 60-61.



mil veces lo intenté... y nunca pude.

Croan las ranas incesantemente  
en el pantano que me queda próximo...  
que el coro cante hasta que al fin reviente.

Silencio y ruido, cumbre y abismo,  
vicio y virtud, mínimo y máximo,  
para mí es lo mismo...

(138)

## 7. CONCLUSIÓN

Los buzos-diamantistas, en santa cofradía,  
volvemos a la tierra a vivir otra vez.  
Traemos del abismo la pesadumbre ignota  
de lo que pudo ser...

(5)

Siguiendo la tradición satírica y humorística del México colonial e independiente, durante el siglo XX hubo varios poetas que recurrieron al humor como efecto literario. Desafortunadamente, las obras más reconocidas por la crítica están escritas en un tono solemne y, hasta ahora, nuestra poesía humorística ha sido poco analizada.

Puesto que la poesía no es un género literario sino una herramienta para percibir la realidad de forma distinta o, simplemente, percibirla,<sup>123</sup> la obra de Leduc puede ser considerada como poética. En su momento, poemas como *Prometeo* rompieron con los esquemas, tanto lingüísticos como ideológicos, heredados por los poetas cultos decimonónicos. Y en general, esta ruptura los dotó de una forma distinta de abordar la realidad que sigue siendo vigente.

Después de intentar catalogar a Renato Leduc dentro de una corriente estética encontramos que, por contar con un lenguaje coloquial, pertenece a la antipoesía, poesía conversacional o nueva austeridad, aunque él mismo se rebeló contra cualquier tipo de institucionalización. A la hora que escribe, el hombre usa el lenguaje del pueblo —refranes, canciones, frases hechas— y a la hora que lee, el literato acude a la tradición culta hispánica —el Arcipreste de Hita, Cervantes, Luis Carlos López. Por eso, su poesía oscila entre la cultura

---

<sup>123</sup> Ver p. 47.

baja o popular y la alta o culta; aunque el cuidado de su estilo lo acerque más a esta última.

La poética de Leduc sobresale por su antiolemonidad y carácter choteador, con lo que termina por burlarse de sí misma. Como ocurre en un poeta vivencial, encontramos tal congruencia entre poética y autor que incluso el acto creativo responde a una carnavalización de la vida; dentro de los poemas, el concepto de poesía es rebajado y ascendido constantemente.

Para un lector que cuenta con los códigos necesarios la poesía de Leduc puede ser, una vez que la entienda, una concatenación de chistes-poéticos que lo muevan a una sonrisa –incluso risa– reflexiva; con una pareja ganancia de placer estético.

El humor político quiere hacer consciente al lector de que nada de lo humano le puede ser ajeno; el poeta, como ser humano, también debe estar al tanto de la realidad en la que vive. En él Leduc, hace gala de su conocimiento de la sociedad mexicana del siglo XX e incluso caricaturiza a varios personajes reales sin pensar en las consecuencias políticas que esto pudiera acarrearle.

El humor carnavalesco no es sino una reiteración de esa capacidad regeneradora proveniente de la cultura popular en la que tan asiduamente se alimentó Leduc. Abundan los poemas escatológicos y obscenos, los de la risa fácil, aunque su intención profunda sea, más que la risa, la destrucción de los prejuicios sociales y morales de sus lectores.

En cuanto al humor erótico, se caracteriza por una corporeización y desidealización del amor abstracto de los románticos en la que la amada se “humaniza”. Es decir, baja del país de los dioses para transformarse en una

persona real con quien la convivencia cotidiana y el envejecimiento traen el, tal vez inevitable, desencanto amoroso.

Como intelectual, Leduc hace del humor un arma muy filosa. Critica al modernismo, al Ateneo de la Juventud —con un intenso anti-vasconcelismo—, a los Contemporáneos y a Octavio Paz. Sus poemas se burlan del intelectual pretencioso que cree saberlo todo y aluden a uno más superficial pero más práctico. Aunque, en realidad, Leduc nunca se llamó a sí mismo intelectual.

En sus primeros poemas el humor es una defensa efectiva contra el sufrimiento al ser una negación del mismo. Pero, más tarde, se convierte en un arma crítica y reflexiva. La poesía de Leduc está traspasada por el nihilismo, en tanto que destruye los absolutos de la realidad, aunque es gracias a esto que abre paso a la reflexión y a la creación de mundos alternos. El poeta, como el niño, se reafirma como un ser sin límites que recrea la realidad y, sin importar lo atroz que sea, no se deja abatir por ésta.

En el caso de Leduc, el humor no es una banalización de la problemática real del mundo sino una agudización de la misma que, a veces, incluso cae en el fatalismo. Su poesía trivializa el miedo que proviene de la exageración de una seriedad estúpida y unilateral: ya sea de la política, del amor burgués, de la sociedad postporfiriana o del ambiente intelectual. Y así, nos lleva a descubrir que la realidad es una ficción maleable en la que, siempre que uno no se tome en serio, no hay nada que temer. Claro que es inevitable cierta seriedad en la vida o de lo contrario uno se vuelve cínico —como ocurre con algunos de sus poemas, pero esta solemnidad sólo será válida si proviene de una destrucción de los esquemas y de un profundo autoanálisis; el humor en la

poesía de Leduc puede ayudarnos a ablandar esa rigidez esquemática y aparente.

Bajo advertencia no hay engaño: la poesía de Leduc demuestra que el ser humano posee una poderosa arma llamada humor con la cual le es posible liberarse de sus cadenas y de sus miedos.

¿Tendremos el valor y la agudeza para apretar el botón?

En efecto, la broma que constituye al humor no es lo esencial; sólo tiene el valor de una muestra. Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: Véanlo, ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él! (FREUD, 1927: 162)

## ANEXO 1.

### Entrevista con Patricia Leduc

Viernes 30 de mayo de 2003, Tepepan, Xochimilco.

—¿Cómo era tu padre, Renato Leduc?

—Para mí era una gente honesta. Como papá, pues, era un papá poco común, por supuesto, porque era un personaje poco común. Es una gente que era más para afuera; no era un hombre de vida hogareña, sino siempre se daba más afuera que adentro. Por ahí leí, recién que se murió, un artículo de un periodista que estaba en la revista *Siempre!* que mi papá se había creado a sí mismo un mito con su manera de ser y con lo que decía, pero yo creo que mi papá era una gente muy auténtica; no sé si en las profundidades de su alma ese era su proyecto, pero yo creo que no era así. Él conservó siempre la misma personalidad desde que yo tuve uso de razón y creo que así fue siempre. Para mí era un hombre honesto. La mayor parte de su actividad fue periodística, toda esta poesía la escribió cuando fue joven, los poemas últimos ya los escribió cuando estaba enfermo, quizá por eso sean un poco amargosos. Pero él se dedicó a defender a las causas de los campesinos, de los maestros, de los obreros. Y la gente lo buscaba y le daba sus quejas y él escribía y fue perseguido, a veces, por eso; evidentemente que en estos tiempos hay mucha libertad de expresión pero tenemos que ubicarnos en el contexto de los años en los que él hizo periodismo.

Utilizó las palabras llamadas altisonantes, junto con Salazar Mallén, fueron de los primeros en utilizarlas en el periodismo. Te repito para mí fue un hombre honesto y que fue congruente entre lo que pensó, dijo e hizo. Como papá no te puedo decir que era un papá ejemplar, porque no lo era, era un tipo que los

amigos y las mujeres lo perseguían. Efectivamente era muy seductor porque tenía una plática muy interesante; plática que era de las vivencias que había tenido porque –como en un pequeño discurso que tuve que decir– tenía muchas vidas en una sola existencia. Evidentemente que eso le daba mucho tema de plática y desde ese punto de vista era un tipo muy seductor y por eso las mujeres lo perseguían y, luego, pues algunas veces él las perseguía a ellas. Pero, bueno, así era su personalidad y ni modo. Uno que tiene que asumirlo y no amargarse desde el punto de vista de hija. Desde el punto de vista de esposa debió de haber sido bastante difícil aguantar todo. Pero finalmente era un personaje.

–¿Cómo describirías su sentido del humor?

Era como sarcástico, a veces hasta era hiriente. En lo cotidiano también era sarcástico; las opiniones que daba o los comentarios que hacía eran muy filosos.

–¿Crees qué fue un hombre feliz?

Yo creo que sí fue un hombre feliz porque hizo lo que se le dió la gana. Siempre que hubo algo que lo sujetara, rompía con eso. El estudió Derecho –no terminó la carrera– pero mucha gente que estudió con él empezó a tener puestos importantes y de hecho por eso él fue a París –porque un amigo o un amigo de un compañero suyo lo recomendó para que fuera a París– y él estuvo en un trabajo burocrático. Trabajó en una parte en Hacienda que se llamaba *Legados y Sucesiones* y vio que eso no era para él y lo mandó al diablo. Yo creo que sí fue un hombre feliz porque poca gente podemos hacer lo que se nos da la gana, siempre hay ataduras propias o externas que no te permiten hacer lo que tú quieres hacer (que a lo mejor no es tan malo pero que

no está bien visto). Y entonces él siempre hizo lo que se le dio la gana. Yo creo que por eso la vida lo llevó al periodismo, porque él escribía en su despacho —ahí en el lugar que tenía en Antonio Caso, entregaba sus colaboraciones y ya. No tenía un horario, él tenía el compromiso de entregar a una hora su colaboración. Iba, la entregaba y se acabó y ya. Fue un hombre que escogió una profesión —que la “escogió” entre comillas sino que el destino lo llevó por ahí. El no se planteó nunca ser periodista, lo que pasa es que cuando regresó a México después de Francia y de estar en Nueva York —que estaba en esta oficina que era una oficina de la Secretaría de Hacienda y que tenía como función pagarle a los consules y embajadores en una zona de Europa (entonces vino la guerra cerraron la oficina, vinieron a Nueva York y luego vino a México)— y todos los amigos lo empezaron a buscar porque corrieron leyendas de que se había muerto. Regresó a México, muchos agasajos, invitaciones a comer, pero nadie le ofrecía trabajo. Y entonces Jorge Piño Sandoval (un periodista famoso en aquella época que estaba en Excelsior) le dijo —bueno, Renato, usted fue telegrafista y conoce el valor de las palabras, así que porque no se mete al periodismo; él lo inició en el columnismo —en los cuarentas— y encontró ahí su destino y su profesión.

*—¿Entonces no estaba tan comprometido con la poesía como con el periodismo?*

—No, lo que pasa es que la poesía fue cosa de juventud. Algunas cosas las escribí en París, yo creo que en sus momentos de ocio, porque el trabajo ese que desempeñaba era un trabajo muy fuerte —luego se tardaba su sueldo en llegar y así andaba sin dinero. Ahí se ponía a escribir, pero no porque dijera yo voy a ser poeta. Sino que la inspiración le llegaba y, bueno, pues había



leído mucho y le gustaba. Pero después de que regresó, después en los sesentas, escribió los *Catorce poemas burocráticos* y un *corrido reaccionario* y luego más adelante ya casi al final de su vida escribió estos poemas que te digo. Pero así nada más. No dijo voy a ser escritor. Todo se fue dando.

*—¿Si viviera ahora y supiera que se ha vuelto parte del canon de la poesía culta, como crees que reaccionaría?*

Por una parte le daría mucho gusto y por la otra se reiría y diría: —Yo hice esta poesía para ser antisolemne y es una antipoesía y ahora resulta que estoy en los canones ¿qué es esto? Con él tiempo se invirtió, no era el propósito de él estar dentro de los canones y ahora resulta que se está convirtiendo casi en clásico. Se sorprendería, pero en realidad nunca vamos a saber lo que pensaría. Pues como dice por ahí en uno de sus poemas:

*Una vez muerto soy cabrón si me meneo...*

### **Bibliografía**

- \*LEDUC, Renato, *XV fabulillas de animales, niños y espantos*, ilustrado con viñetas de Leonora Carrington, México: Stylo, 1957.
- -----, *Banqueta*, México: "Margen", 1961.
- -----, *Algunos poemas*, México: Complejo Editorial Mexicano, 1972.
- -----, *Historia de lo inmediato*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- -----, *Los banquetes y el corsario beige*, México: SEP, 1987.
- -----, *Antología poética/Renato Leduc*. Selección y presentación de Max ROJAS, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- -----, *Renato Leduc. Obra literaria*. Compilación e Introducción de Edith NEGRÍN, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
  
- ABREU GÓMEZ, Ermilo, *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*, México: Leyenda, 1946.
- AURA, Alejandro, *El hilito interior que provoca la risa. Del humor en la literatura. Compilación*, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001.

- ARISTÓTELES, *Poética*. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David GARCÍA BACCA, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- -----, *Política*. Traducción y notas de Manuela GARCÍA VALDÉS, Madrid: Gredos, 2000.
- AVERINTSEV, S. et al. (comps.), *En torno a la cultura popular de la risa, nuevos fragmentos de M.M. Bajtín (Adiciones y cambios a Rabelais)*, Barcelona: Anthropos, 2000.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI, 1993.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, (1era. reimpresión.) México: Alianza Universidad, 1990.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, (7ª. ed.) Madrid: Gredos, 1985. (Biblioteca románica hispánica II. Estudios y ensayos, 7).
- BRETÓN, André, *Antología del humor negro*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1966.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós, 1987 (Instrumentos Paidós / Colección dirigida por Umberto ECO, 1).
- CANDANO, Graciela, *La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras completas*, México: Porrúa, 1969. ("Sepan cuantos..." no. 100).

- DIETRICH, Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- *El humorismo*, Barcelona: Biblioteca Salvat, 1973. (Grandes temas).
- ESTEBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1999 (Filología y Lingüística).
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Antipoesía y poesía conversacional, Panorama actual de la literatura hispanoamericana*, La Habana: Casa de las Américas, 1958.
- FREUD, Sigmund, "El humor (1927)" en *El porvenir de una ilusión, El malestar de la cultura y otras obras*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. (Obras completas, tomo XXI)
- FUKUYAMA, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, México: Planeta, 1992.
- GARMABELLA, José Ramón, *Renato por Leduc. Apuntes de una vida singular*, México: Océano, 1982.
- GENNARI, Marío, *La educación estética*, Barcelona: Paidós, 1994 (Paidós,16).
- GROTHAJN, Martín, *Psicología del humorismo*, Madrid: Morata, 1920.
- HAMBURGER, Michael, *La nueva austeridad en La verdad de la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- JAUSS, Hans Rober, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1986.

- JODOROWSKY, Alejandro, *La sabiduría de los chistes. Historias iniciáticas*. México: Grijalvo, 1998.
- KERTÉSZ, Imre, *Un instante de silencio en el paredón, El holocausto como cultura*, (2ª ed.) Barcelona, Herder: 2002.
- LANDA, Josu, *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*, México: Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- LÓPEZ, Luis Carlos, *Obra poética*, Edición crítica de Guillermo Alberto Arévalo, Bogotá: Ediciones del Banco de la República, 1976.
- MARINA, José Antonio, *La selva del lenguaje*, (5ta. ed.) Barcelona: Anagrama, 1999 (Colección Argumentos).
- MARIAS, Julián, "¿Qué es la sabidura?" en *Los estudios de un joven de hoy*, Madrid: Fundación Universidad-Empresa, 1982.
- MIRANDA, José, *Sátira anónima del siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953 (Letras Mexicanas 9).
- NOVO, Salvador, *La estatua de sal*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998 (Memorias mexicanas).
- PAZ, Octavio et. al., *Magia de la risa*, México: Secretaría de Educación Pública, 1971 (SEP / Setentas).
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- -----, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, (Sexta reimpresión) México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- PEÑA, Pepe, *Dos siglos de risa mexicana*, México: Secretaría de Educación Pública, 1950 (Biblioteca enciclopédica popular, tercera época, 218).
- PEÑA, Margarita, *La palabra amordazada, Literatura censurada por la Inquisición*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. (Col. PAIDEIA).
- PLEIFFER, Johannes, *La poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951 (Breviarios 41).
- PLAZA, Antonio, *Poesías de Antonio Plaza*, México: El libro español, 1910. (Biblioteca poética).
- PRIETO, Guillermo, *La musa callejera*, (3era. ed.) México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992 (Biblioteca del Estudiante Universitario,17).
- PIRANDELLO, Luigi, *El humorismo*, Buenos Aires: "El libro", 1946.
- RICO, Francisco, *Mil años de poesía española, Antología comentada*, (3era. ed.) Barcelona: Planeta, 1997.
- ROMERA CASTILLO et al. (comps.), *Bajtín y la literatura*, Madrid: Visor, 1995.
- STILMAN, Eduardo, *El Humor negro (antología)*, (2a. ed.) Buenos Aires: Brújula, 1969.
- VILAS, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1968 (Punto Omega, 47).

*Artículos de revista:*

- **BARAJAS, Benjamín**, "Poética y reflexión sobre el lenguaje." *La experiencia literaria*, Núm. X, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- **BURRUEZO, Pedro**, "Arte sagrado y banalización." *The Ecologist para España y Latinoamérica*, Núm. 10, Servicio de Promociones Alternativas, Barcelona, julio-agosto-septiembre, 2002.
- **SCHEFFLER, Lilian**, "Ofrendas y calaveras. La celebración de los Días de Muertos en el México actual." *Arqueología mexicana*. Vol. VII-Núm. 40, noviembre-diciembre 1999.
- **VICENTE ANAYA, José, et. al.** *Alforja*, Revista de poesía, Núm. XI, Invierno 1999-2000.

*Tesis:*

- **LÓPEZ, Laura**, *Un acercamiento hacia la comprensión del proceso de construcción de conocimiento en el aula*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2001.
- **RAMÍREZ MEMBRILLO, Alfredo**, *La antipoesía de Nicanor Parra*. México: El autor, 2000 (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN