

# HUMOR Y COMICIDAD EN LA LITERATURA POPULAR DEL SIGLO XIX MEXICANO

Margarita Alegría de la Colina\*

**H**umor y comicidad son palabras que suelen emplearse indistintamente; no obstante, ha habido estudiosos que señalaron ciertas diferencias. El diccionario Salvat considera que la comicidad es inmemorial, ya que desde siempre ha existido un juego que consiste en reunir objetos, ideas e impresiones por más irreconciliables que parezcan, lo que produce lo cómico, pues el razonamiento es a la vez lógico y absurdo.

La comicidad, dice Castañeda,<sup>1</sup> es maliciosa, proviene de un deseo de reírse de alguien o de algo humanizado, implica un deleite satírico y hasta cierta crueldad. Apunta además este autor que lo cómico, para darse, siempre necesita público. El humor por su parte, y según el diccionario Salvat, es un ejercicio espiritual disciplinado. Sigmund Freud lo consideró la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo porque, según él, el humor no resigna, desafía. Implica no solamente el triunfo del yo, sino el prin-

cipio del placer que halla en él el medio de afirmarse, a pesar de las desfavorables realidades exteriores.<sup>2</sup>

El humorismo, considera Castañeda, esboza una filosofía. El humorista, dice, es crítico de la vida pero también artista, y será tanto más estimado cuanto más sublime sea su "don". No se le puede perdonar su falta de inspiración o vena. Aunque sea irónico no es malicioso; además de que no requiere para su delectación de un lector u oyente. El humor puede ser originado por escepticismo filosófico, político o de cualquier otro tipo. Puede representar la poetización, la intelectualización, o la sublimación y cuanto más se cargue de crítica o moralización y busque reformas sociales, cuanto menos valores intelectuales o artísticos tenga, más tenderá a degenerar en comicidad.

Por su parte, Gilles Lipovetsky<sup>3</sup> revisa el fenómeno de la comicidad y el humorismo

<sup>2</sup> Véase (1973) "Humor, comicidad, risa" en *El humorismo*, Barcelona, Salvat, pp. 19-27.

<sup>3</sup> Véase (2002) *La era del vacío*, trad. Joan Vinyoli y M. Pendanx, Barcelona, Anagrama, (Compactos, Anagrama), pp.136-172, y Alejandro Romero "Lipovetsky: una teoría humorística de la sociedad postmoderna", en <http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Lipovetsky/teoria.htm>, consultado el 19 de septiembre de 2005.

\* Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Jaime Castañeda (1986) "Jorge Ibargüengoitia: humorismo y narrativa", en *Estudios, filosofía-historia-letras*, invierno, en [http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec\\_43.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_43.html), consultado el 19 de septiembre de 2005.

a través de la historia y analiza lo cómico alusivo a un realismo grotesco manifiesto en la fiesta durante la Edad Media. Humor, apunta, en el que priva la escatología en su sentido físico. Comicidad que es confirmación de la fe porque al precipitar todo lo que es sublime y digno en los abismos de la materialidad, se prepara la resurrección: un nuevo comienzo desde la muerte. En la Edad Clásica, señala Lipovetsky, el humor se aleja cada vez más de la tradición grotesca, deriva hacia la ironía pura que se ejercita a costa de las costumbres e individualidades típicas. Lo cómico deja de ser simbólico para ser crítico. Además la luz de la ilustración, apunta, limpia el humor: lo despoja de vulgaridades, le saca brillo, lo ordena.

Dicho autor afirma que al comparar el fenómeno de la comicidad con el adiestramiento disciplinario que en los diferentes momentos culturales se ha hecho del cuerpo (cita a Michel Foucault), la modernidad propició el desarrollo de la risa a través del humor, la ironía y el sarcasmo, como un tipo de tenue control. Contraponen este autor dichas manifestaciones con el irresponsable humor hedonista postmoderno.

Henri Bergson se refiere al fenómeno de la risa que relaciona directamente con lo cómico, para darse dicho fenómeno se requiere, según él, de las siguientes condiciones: sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual y tranquila, pero su mayor enemigo es la emoción; para surgir exige una anestesia momentánea del corazón porque se dirige a la inteligencia pura; comprenderla demanda reintegrarla a su medio natural que es la sociedad.

A producir el efecto cómico concurre siempre la intención implícita de humillar y, por ende, de corregir; lo cómico se relaciona siempre con los prejuicios de la

sociedad; por regla general lo que hace reír son los defectos ajenos más por la insociabilidad que por la inmoralidad de que son indicio, todo efecto cómico implica una contradicción que puede llegar al absurdo, y para que algo sea cómico es preciso que entre el efecto y la causa haya desarmonía.<sup>4</sup>

En el siglo XIX mexicano, el humor es muestra de superioridad intelectual; se trata de un humor crítico, por cierto nada desocializado; por el contrario, tiene incluso su dosis moralista, pero suele ser también poético y sublime, porque como lo señaló Bergson, lo cómico está a medio camino entre el arte y la vida, y no puede darse fuera del ámbito humano. Hacía gala de ese humor por ejemplo, el poeta Guillermo Prieto, sobre todo en los versos populares de su *Musa callejera*.

Se da también, sin embargo, la comicidad burlesca, crítica, con afán moralista y civilizatorio, esto puede observarse en ediciones para un público lector masivo como lo fueron los calendarios. De Guillermo Prieto, declaró el maestro Ignacio Manuel Altamirano en una de sus revistas de *La literatura nacional* que "maneja con una facilidad maravillosa el romance popular y retrata y reproduce con gracia encantadora los amores, las tristezas, las aspiraciones y las costumbres, en fin, de nuestras clases humildes".<sup>5</sup> La percepción de este poeta tenía sin duda mucho de intuitiva, porque a través del arte literario recompuso la conciencia normal y corriente que solo aporta una visión sim-

<sup>4</sup> Véase Henri Bergson (1985) *La risa*, Madrid, Sarpe (Los grandes pensadores).

<sup>5</sup> Ignacio Manuel Altamirano (1949) *La literatura nacional. Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*, t. II, ed. y prol. José Luis Martínez, México, Ed. especial (Colección de Escritores Mexicanos), p.15.

plificada de la realidad, para ofrecer otra cómico-satírica.

Para Bergson, la intuición resulta de fusionar el instinto y la inteligencia, y “mediante ella es posible trascender el terreno conceptual en el que se fundamentan las leyes de las relaciones entre las cosas y captar la verdadera naturaleza de la realidad”,<sup>6</sup> como lo hace Prieto en esta sutil alusión a una dama muy compartida en cuanto a sus afectos.

Boleros

Eres blanca paloma  
de blancas plumas:  
por eso vas y vienes  
como la espuma.  
Y no te casas,  
porque a los que te quieren  
dejas sin blanca.

Cada vez que contemplo  
tus lindos ojos,  
me parece que al frente  
tengo dos toros.

Y si los temo,  
es que para mí solo  
son muchos cuernos

En los mares de amores  
pescan los chicos,  
y a sus redes van solos  
los pescaditos;  
pero ese viejo,  
cuando no tiburones  
pescan un cangrejo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Véase Bergson, *op. cit.*, “La risa”, p. 14.

<sup>7</sup> Guillermo Prieto (1985) *Musa callejera*, 3a. ed., prolog. de Francisco Monterde, México, Porrúa (“Se-pan cuántos...”, 198), p. 49.

Contrasta con las imágenes poéticas de las metáforas “eres blanca paloma de blancas plumas” y “vas y vienes como la espuma”, la prosaica afirmación “y no te casas/ porque a los que te quieren dejas sin blanca”. Igualmente contrastante resulta que el poeta se refiera a lindos ojos que parecen dos toros (por el fuego que hay en ellos, quizá) animalización que culmina con la clásica imagen popular de la parte de dicho animal que simboliza el engaño de un hombre por una mujer: los cuernos.

Bergson apuntó que todo personaje cómico es un “tipo” y toda semejanza con un “tipo” tiene algo de cómico. En este poema está implícita la alusión a dos de estos tipos: la mujer de cascos ligeros y el cornudo, personajes que permiten apreciar la percepción que de ese aspecto de la cotidianidad tenía el autor y con él, seguramente, la sociedad de su época.

La última estrofa implica una especie de airado reclamo entre líneas por el “bien permitido” acercamiento de un viejo para con esta dama. Los chicos ofrecen amores y en sus redes se dejan atrapar, el viejo pesca lo que puede: devoradoras tiburonescas o atolondradas cangrejas. Otra vez el contraste entre la humanidad y la animalidad. Imágenes que parecen irreconciliables, pero que resultan cómicas porque el razonamiento es a la vez lógico y absurdo. Bergson apunta que, en general, la mención de algún animal sólo mueve a risa por su semejanza con el hombre. Se podría hablar aquí de un escepticismo amoroso.

El manejo que se hace de esa personalidad es sin duda humillante para cualquier mujer que se identifique con este tipo; pero el que el poeta lo exhiba en su texto tiene un trasfondo moralista que invita tácitamente a la corrección de tales

“defectos”, evidentemente, así pudieron ser considerados por la prejuiciada sociedad decimonónica. La falta de armonía entre la “blanca paloma de blancas plumas que se mueve como la espuma” y los ojos de toro furioso que provocan temor es obvia, e indudablemente ese contraste absurdo mueve a risa.

Altamirano califica los textos de Prieto como graciosos y burlescos, más no los considera cómicos; sí enfatiza en la relación que éstos tienen con el pueblo, con su quehacer, con sus costumbres, con su vida...

En la siguiente Letrilla, por ejemplo, satiriza a los *juniors* de la época:

Pues, señor, éste es un nene  
que los quince apenas tiene,  
iy ya es hombre!

y desde la bota al buche  
forma delicioso estuche,  
no os asombre.

Lleva el sombrero a la frente  
y gasta varita y lente:

de gran tono  
él se juzga personaje;  
pero a pesar de su traje  
es un mono.

[...]

Ropa limpia, buen puchero,  
listo el criado, en todo esmero  
para el trato,  
cuando el tal pollo-gallina  
no da para la cocina ni un centavo.

Eso sí, sale a la calle  
luciendo el finchado talle,  
prepotente,  
soñándose el sinsegundo,  
y no es el tal vagabundo  
ni escribiente.

[...]

Por fuerza es materialista,  
aunque se precia de artista  
el muy zopenco;  
Y habla de literatura  
cual pudiera de pastura  
el podenco.

En amor es positivo  
y busca lo lucrativo,  
o lo barato,  
que en cualquier gatuperio,  
elude aquel trance serio  
del curato.

Ve al soslayo y habla recio,  
y busca, pero a lo necio,  
el debate:  
no le advirtáis desatinos,  
porque elige sus padrinos  
y se bate.

Su madre llora sus males,  
y lleva a las sucursales  
prenda y prenda;  
y mientras remienda y lava,  
él le cuenta que no acaba  
su contienda.

Señora, poned remedio  
de ese polluelo al asedio;  
ya no es vida...

¡Oh! No siga su capricho:  
si no... me lo tiene dicho,  
ise suicida!<sup>8</sup>

Disfrutamos en este poema de la vena humorística de un Guillermo Prieto, quien sin duda, al escribir los textos todos incluidos en su *Musa callejera*, se afirmó como el intelectual crítico que fue. El subgénero de esta composición está expresado en su título: *Letrilla*, que es una de varias que

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 36.

aparecen en el libro ya citado de este autor. Como toda obra perteneciente a Prieto, comienza con un pensamiento temático alusivo a un tipo social: se va a aludir a un “nene” que es un “estuche de monerías”, mismas que el autor va desplegando a lo largo del poema en tono burlesco. A diferencia de las letrillas tradicionales cultivadas por Góngora y Quevedo, entre otros ilustres poetas del barroco español, la de Prieto no tiene estribillo.

Maneja Prieto en este texto el humor desafiante al que aludió Freud, ya que a través de éste interpelló a las madres de los *juniors* de la época para que dejaran de propiciar su existencia y proliferación en la sociedad decimonónica. El texto implica ciertamente una filosofía de vida que culmina en sentencia moral hacia la madre: “no siga su capricho”, o su hijo “se suicida”. Se trata, no obstante, de un humor que no degenera en comicidad porque se expresa en un texto poético en estrofas de seis versos cada una con rima consonante (AA B CC B).

Es clara la intención que tuvo el autor de humillar a las personas que se caracterizaban de acuerdo con el tipo del “nene”. La alusión a los animales en la letrilla mueve a risa porque éstos se humanizan al comparárseles con tal personaje; así el mono en clara referencia al dicho popular: “La mona aunque se vista de seda, mona se queda”; o la combinación pollo-gallina que indica por un lado el carácter inmaduro del “nene” y, por otro, su actitud cobarde ante la vida, ya que no la enfrenta con esfuerzo y trabajo, sino abusando de los recursos que con sacrificios consigue la madre.

Cuando se le compara con un podenco: perro sagaz y ágil para la caza, se hace un juego de efecto desarmónico porque no

se le atribuyen tales virtudes, sino que se alude a que un podenco ignora todo sobre pastura, como un nene acerca de literatura. Ciertamente el autor destaca más la insociabilidad que la inmoralidad de este tipo: una carga para su madre y también un lastre social.

Veamos algunos contrastes que juegan con lo lógico y lo absurdo: “soñándose sin segundo/ y no es el tal vagabundo/ ni escribiente”; “Por fuerza es materialista/ aunque se precia de artista/ el muy zo-penco”... Cuando Bergson se propone analizar el fenómeno de la risa, advierte que no pretende encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición, y por eso apunta que ante todo se encuentra en él algo que vive, por lo que hay que estudiar la vida con la atención que merece, por ligera que sea. En el siglo XIX, los calendarios fueron publicaciones para el pueblo, para ese que resolvía la vida de cada día en torno a los festejos religiosos, y cuyo eje económico era la agricultura; por eso la parte inicial y, en un principio, más extensa de ellos, la constituían el santoral y las témporas.

Los calendarios tienen raíces coloniales, desde el siglo XVII se publicaban efemérides o repertorios calculados según tal o cual meridiano; otros eran llamados lunarios, pronósticos o almanaques. Enrico González Martínez, por ejemplo, publicó en 1606 su *Repertorio de los tiempos e historia natural de la Nueva España*; pero María José Esparza consigna en su tesis de Maestría<sup>9</sup> que el calendario inicialmente

<sup>9</sup> *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México, 1821-1850*, tesis de Maestría en Historia del Arte, director Fausto Ramírez, Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Postgrado, UNAM.

se originó como complemento a las guías de forasteros.

Poco a poco dichas publicaciones se fueron convirtiendo en especie de revistas con textos de diversa índole, e incluso eran dirigidos a una parte de la población en particular; así la de los jóvenes o la de las señoritas, con textos alusivos a sus correspondientes situaciones de vida. La parte femenina de la población fue blanco de este tipo de publicaciones. Con algunas variantes, hubo calendarios como el de las *Señoritas Mexicanas* publicado por Mariano Galván, cuyo primer número apareció en 1838; pero antes existieron otros como el que José Joaquín Fernández de Lizardi, el Pensador Mexicano, dio a conocer en 1824 y al que bautizó como *Calendario dedicado a las señoritas americanas, especialmente a las patriotas*.

Por supuesto, la mayoría de los textos incluidos en los citados calendarios tienden a reforzar las virtudes de las mujeres siempre con apoyo en los valores católico-cristianos; pero tienen también otra finalidad: ir asentando paradigmas de identidad nacional; es por eso que se integran a ellos textos acerca de la historia y la geografía del México recientemente independizado, en relación con sus monumentos, sus paisajes, su producción agrícola y, por supuesto, alusivos a la virgen de Guadalupe que ya se perfilaba como el símbolo más fuerte del nacionalismo religioso mexicano.

No dejan de incluirse artículos sobre cultura europea y traducciones de escritores del viejo continente. Hacia la segunda mitad del siglo había calendarios para una diversidad de públicos lectores. Esparza Liberal apunta la existencia de unas 200 modalidades distintas a lo largo de la centuria. Como esta misma autora señala, empieza a haber calendarios con temas

especiales según a quienes fueran dirigidos; así de los agricultores, de los artesanos, de los niños, o de la cocinera mexicana.

También los hubo con el título de alguna obra o zarzuela de éxito que se publicaba en ellos por entregas como el *Calendario de D. Simón*, el del *Tío Canillitas* o el de *Los Polvos de la Madre Matiana*. Se dieron también calendarios temáticos como el *Histórico*, el *Profético* o el *Científico*, o de entretenimiento como el *Calendario Mágico de Suertes con Juegos de Salón* editado por Antonio Venegas Arroyo, y los propiamente humorísticos o cómicos como el *Calendario de la Risa* o el *Cómico*, editado por José Parra y Álvarez, al que voy a referirme ahora.

Lo primero que conviene recordar es que tanto el humor como la comicidad son manifestaciones sociales que tienen características particulares en cada sociedad y en cada época, analizar este calendario me ha permitido confirmar lo anterior, el lenguaje mismo tiene giros propios de esa norma social. En el *Calendario Cómico*<sup>10</sup> encontramos, por ejemplo, la palabra “albur”, al tratarse de este tipo de publicación el lector actual piensa de inmediato en la picardía mexicana que juega con el doble sentido; pero, luego de leer las dos anécdotas donde aparece, se puede percatar de su empleo con la acepción de “apuesta” concretamente en el juego de naipes.

La primera de esas anécdotas centra su comicidad en un juego de palabras debido a una confusión fonética; así se narra:

Después de varios albuces salió uno de cuatro contra caballo

<sup>10</sup> José Parra y Álvarez (1860) *Primer Calendario Cómico para 1861*, México, Imprenta de Mariano Villanueva, calle de Capuchinas No. 10, reverso de portada.

— tenga usted la bondad, dijo un concurrente distante de la mesa, a otro, de poner esta media onza al cuarto.

— Con mucho gusto.

Y puso la media onza al caballo. A las cinco cartas vino el cuarto mozo.

— ¿Me hace usted el favor de recoger la onza?

— ¿Qué onza señor?

— La que he ganado ahora que vino mi carta.

— No señor, vino la contraria, perdió vd.

— Yo fui el cuarto.

— Nada de eso, me dijo vd. muy claro “tenga vd. la bondad de poner esta media onza al *cuaco*” y al *cuaco* se la puse.

De esto hay mucho cuando se encuentran lanceros y pichones en las casas de juego. Si hubiera salido el *cuaco*, esto es, el caballo, el lancero se armaba y el pichón perdía: vino el cuarto, el lancero se *armó* y el pichón perdió, porque ésa es la suerte de los pichones. El contexto nos permite entender que el lancero es el jugador experto y mañoso, mientras el pichón es el novato, el que siempre pierde. Guilles Lipovetsky apunta que en el siglo XIX y principios del XX, el blanco de las bromas eran los amigos y vecinos con infortunios, con desviaciones respecto a la norma (el cornudo por ejemplo).<sup>11</sup>

Esta comicidad burlesca es propia de una sociedad basada en valores y el personaje burlesco hace reír a su pesar, sin proponérselo, en ocasiones otros provocan la diversión a costa suya. El burlado hace aquí una especie de fante que a

<sup>11</sup> Véase Lipovetsky, *op. cit.*, p. 144.

la manera en que lo define Bergson “nos parece un simple juguete en manos de alguien que se divierte a sus expensas”,<sup>12</sup> activado por medio de un hilillo que en este caso mueve el lancero. Entre líneas se ha de leer en este texto una moraleja: no andes en juegos de azar, no caigas en garras de los lanceros. Comicidad moralizante al fin y al cabo.

Lipovetsky advierte que las farsas eran las bromas más apreciadas en los medios populares del siglo XIX. El calendario a que estamos haciendo referencia incluye farsas tragicómicas como la de Fortunato, hombre pobre, maltrecho y feo que queriendo sorprender a un tendero y a su hija para poder casarse con ella y conseguir su dote, los engaña haciéndolos creer que es de sangre noble, que tiene en España una fortuna heredada, y que pronto se cumplirá el tiempo de su destierro y podrá tomar posesión de ella. El suegro, entusiasmado con la idea, se gasta en la boda casi todo lo que tenía en la tienda y después, sin saber cómo pedirle ayuda al yerno, vacía licor en el inmueble y prende un cerrillo. Espera que al verlo totalmente arruinado él mismo le ofrezca el apoyo.

Luego de una serie de equívocos, suegro y yerno terminan sincerándose por lo que ambos se descubren como tramosos, interesados cada uno en la supuesta fortuna del otro. Fortunato propone entonces pedir un crédito (el suegro aún puede hacerlo) con la idea de reponer la tienda; solicitar mercancía a proveedores y finalmente revender el crédito al contado y huir dejándole la deuda a quien hubiera caído en su trampa; pero, hecho esto, el suegro se esfumó y dejó que los

<sup>12</sup> Bergson, *op. cit.*, p. 83.

acreedores le cayeran encima a Fortunato, quien tuvo que cumplir una pena.

Con el tiempo fue en busca de Gregoria, su esposa, la cual luego del incendio se había ido a vivir con una tía y un primo. Fortunato estuvo chantajeando al primo hasta que éste y un amigo suyo lo amenazaron y golpearon. No obstante, con las monedas que le habían dado, fue a apostar a una casa de juego donde se encontró con un lancero peor que él, quien le quitó todo a pesar de que la fortuna, ahora sí, parecía favorecerlo. En camilla lo sacaron. Esta farsa realmente poco hace reír al lector actual, ya que basa todo su juego cómico entre el nombre del personaje y su verdadera suerte. Así termina:

Ese fue el resultado de su valentía. Los médicos del hospital en que le han dado cama aseguran que va a morirse del derrame de bilis que le ocasionó la reyerta. Acaso a estas horas su frío cadáver... lágrimas... lágrimas el... el sepulcro... la eternidad... ¡Ah... Un final tan patético no puede menos que hacer caer la pluma de nuestras manos.

El relato se titula *Un retrato a la pluma*,<sup>13</sup> título desconcertante que sólo se relaciona con este último enunciado, en el que, por cierto, es evidente la moraleja. Hay que apuntar que este texto está ilustrado con litografías que ofrecen a la vista la cómica imagen de una Gregoria regordeta y carirredonda muy desaliñada. De Fortunato sólo aparece el rostro frente a un espejo: una cara puntiaguda de nariz exageradamente larga y cabeza coronada por

cuernos. Tipo social que al parecer preocupaba mucho en la época.

Incluye este calendario también un texto titulado: "A la memoria del Gallo Pitagórico". Con tal seudónimo se conoció en el siglo XIX al Lic. Juan Bautista Morales considerado el orientador de la centuria porque "daba el tono a los artículos de fondo, dirigía las polémicas y desentrañaba con donosa ironía, los enigmas políticos y los cifrados logogrifos del mundo oficial".<sup>14</sup>

En esta memoria a un individuo que fue reconocido por su humor porque "deslizaba sus bromas con la mayor naturalidad. Afable, atento, como si dijese un cumplido",<sup>15</sup> la comicidad está encubierta por la denuncia que es, sin duda, la intención principal, y se consigue con el recurso del desenmascaramiento de las corruptelas sociales.

Merced a un juego retórico en el que se asume como metáfora la imagen del gallo, que a modo de seudónimo presta su nombre al Lic. Bautista Morales, siguiendo la dicha metáfora (en este caso disfrazada de prosopopeya), se habla de un gallo que afila su pico a propósito para atacar a los corruptos, "los bichos", que abusan del pueblo. He aquí un fragmento:

¡Ay Gallo; si tú vivieras! —el pico cómo afilaras —para dar a tanto bicho —una tunda soberana! —En los cajones le venden —al que pide cambrey, manta, —y todavía le cercenan —dos dedos en cada vara—.

<sup>14</sup> Enrique Fernández Ledesma (1985) *Galería de fantasmas. Años y sombras del siglo XIX*, México, FCE, (Biblioteca Joven), p. 37.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> *Calendario Cómico, op. cit.*, pp. 21-23.



En los cafés no hay café –por un ojo de la cara, –solo infusión de fríjol y cocimiento de haba [...]

A bazares de ropa hecha, –quien no va si es una ganga [...] “¿cuánto debo? Veinte pesos, –por ser para usted y vaya –que se lleva usted un traje –que en París se lo envidiaran”.

Sale el marchante hecho príncipe, –contento como unas pascuas: –“Ni los géneros me cobran, –solo la hechura es más cara: –no hay duda, los hice vivos; –que se amuelen, quien les manda!” –Pero en ese soliloquio nuestro buen hombre resbala –y ¡irris! Adiós del vestido; las costuras todas saltan y al levantarse, lo que no se descose, se rasga. No hay duda que hoy se tiene –ropa buena y muy barata; pero de tan buena que es, –no hay modo que llegue sana, –por muy cerca que uno viva, desde el bazar va a casa: ya se ve, las cosas buenas– siempre son tan delicadas!

[...]

¡Oh Gallo! Si tú vivieras!  
¡Oh Gallo! Si tú cantaras!  
Qué picotazos que dieras  
y qué verdades dijeras  
tan amargas cuanto claras!

Otra vez está la presencia de un animal humanizado que a través de su pico deja cantar a Bautista Morales acerca de los abusos y las impunidades que se sufrían en su tiempo. Hay, por otro lado, una clara intención de humillar al superfluo ingenuo que por estar a la moda de París, no se fija en la calidad de la prenda que compra, y ensalzada su vanidad sale a la calle partiendo plaza con aquella ropa que al primer percance se descose o rasga. En alu-

sión a ésta se maneja el contraste entre la apariencia y la calidad.

Hay que decir que en la mayoría de las páginas del Calendario, las mujeres son el blanco de la burla que mueve a risa; así Gregoria en el relato antes mencionado, mismo que, por cierto, remata después de las memorias del Gallo con un texto breve titulado “El pez por la boca muere”, del que esta mujer es protagonista. Se habla allí de cómo Gregoria viuda y sola porque el primo “se dedicó a quemar incienso en otros altares”, está reducida a una “cuasi imbecilidad, pues no acierta a hilar dos ideas, y todo su afán consiste en hacer memorias de su difunto, muy lisonjeras. No había cosa de que se hablara que no la hubiese tenido mejor su difunto”.

Y termina el texto con la consabida alusión al cornudo:

Un día pasaban debajo de su balcón unas vacas de ordeña y una niña que había ido de visita con su familia y las veía, exclamó: “¡Jesús, mamá! Qué cuernos tan grandes tiene esa vaca que va pasando!” “¡Ay! Más grandes los tenía mi difunto Fortunato!

Aparecen también en el calendario dos imágenes de mujeres vestidas a la usanza de la época, con faldas amponas y sendas sombrillas; en la primera, estas damas se encuentran dentro de un río en actitud de caminar; en la segunda, aparece una sola de las mujeres quien arrastra un vestido hamponcísimo y voltea hacia atrás donde cuatro perros atacan su falda. Al pié de la primera imagen se lee: “Las crinolinas sirven muy bien a las señoras para hacer un paseo por Santa Anita, sin necesidad de canoa”; mientras que en la segunda imagen se lee lo siguiente: “y son muy útiles

también para defenderlas de los perros de rabia”.

No deja de hacerse alusión a hombres ingenuos o bobos como el que ilustra otra litografía y aparece delante de una fuente cuya agua lo moja. Al pie de ésta se lee: “Excelente medio para conocer de qué lado sopla el viento”. En todos estos casos hay implícita una humillación a los tipos sociales correspondientes: el ingenuo y las mujeres quienes por el sólo hecho de serlo, son tachadas de vanidosas, superficiales e imprácticas.

Está también un relato breve en que un individuo es engañado por cierto ladrón quien le hace creer que está viendo un eclipse, y mientras le roba la cartera. Humillación nuevamente al crédulo e ingenuo. Los calendarios, entonces, no parecen trabajar ese humor producto del ejercicio espiritual disciplinado, de vena sublime, sino una comicidad seguramente ingeniosa para su época, con base en un razonamiento a la vez lógico y absurdo, que provoca siempre reírse de alguien y se carga hacia la crítica social o el afán moralizador.

Sin embargo, seguramente ni los poemas de Guillermo Prieto ni los textos del *Calendario Cómico*, aquí analizados, moverían a risa a los lectores actuales porque, como señaló Bergson, “lo cómico tiene su asiento en la persona misma, y ésta es la que se lo facilitará todo, materia y forma, causa y ocasión”.<sup>16</sup> Me parece que, en general, las personas de hoy día, por su contexto y por la forma en que lo

cómico se ha ido buscando más allá de la ingenuidad, en la malicia, en la burla de situaciones que antaño se respetaban por ser relativas a ámbitos íntimos que tenían que ver con el pudor, con lo espiritual y, por tanto, con las emociones y las convicciones religiosas, encontrarían estos textos humorísticos o cómicos del siglo XIX como simples y sosos.

La risa, lo dijo también Bergson, tiene su asiento en la sociedad, su función útil es la social, y aunque quizá la esencia de las necesidades, carencias y preocupaciones del siglo XIX no han cambiado mucho en la actualidad; por ejemplo, la infidelidad que da lugar a burlarse del cornudo sigue siendo fuente de hilaridad, los rateros que engañan ingenuos siguen existiendo, así como los confiados en extremo que suelen ser blanco de los abusos de los deshonestos audaces.

Han cambiado las formas como la sociedad manifiesta, enfrenta y soluciona dichas situaciones y, por tanto, también la manera de hacer burla de ellas, ironizarlas o satirizarlas: de hacerlas objeto de humor o comicidad. La hilaridad en el siglo XIX, diera lugar a un fino humor o a una comicidad moralizante, fue un ingrediente presente sobre todo en las publicaciones populares; así en la *Musa callejera* de Guillermo Prieto, como en los calendarios; publicaciones todas ellas que se encontraban en la mayoría de los hogares, lo mismo que en los puntos más alejados del país.

<sup>16</sup> Bergson, *op. cit.*, p. 32.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Ignacio Manuel (1949) *La literatura nacional. Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*, t. II, ed. y pról. de José Luis Martínez, México, Ed. especial, (Colección de Escritores Mexicanos).

Bergson, Henri (1985) *La risa*, Madrid, Sarpe (Los grandes pensadores).

Fernández Ledesma, Enrique (1985) *Galería de fantasmas. Años y sombras del siglo XIX*, México, FCE (Biblioteca Joven).

Lipovetsky, Gilles (2002) *La era del vacío*, trad. Joan Vinyoli y M. Pendanx, Barcelona, Anagrama (Compactos, Anagrama).

Esparza, María José. *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México, 1821-1850*, tesis de Maestría en Historia del Arte, director Fausto Ra-

mírez, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de postgrado, UNAM.

Parra y Álvarez, José (1860) *Primer Calendario Cómico para 1861*, México, Imprenta de Mariano Villanueva, calle de Capuchinas No. 10, reverso de portada.

Prieto, Guillermo (1985) *Musa callejera* 3ª ed. y pról. de Francisco Monterde, México, Porrúa ("Sepan cuántos...", 198).

Salvat Editores (1973) "Humor, comicidad, risa", en *El humorismo*, Barcelona, Salvat.

FUENTE ELECTRÓNICA

[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec\\_43.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_43.html)  
<http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Lipovetsky/teoria.h>