

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**El intertexto como base de la construcción ficcional.
El caso de *Idos de la mente* de Luis Humberto Crosthwaite**

TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

ELIAN DE SANTIAGO BARRERA

Directora del trabajo recepcional:

Mtra. Herminia Pilar Morales Lara

Ciudad de México, marzo de 2017.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Tendría unos siete u ocho años cuando la televisión de casa se descompuso, y para que pudiéramos dormir mi hermana y yo, mis papás se dieron a la tarea de leernos un cuento todas las noches. Mi mamá nos leía una colección de cuentos de los Hermanos Grimm, que aún conservo con especial cariño. Mi papá, en cambio, se inventaba historias fabulosas de Tolimán, Querétaro, su tierra natal. De esos relatos, uno quedó grabado en la memoria de los tres: de mi hermana, mi papá y mía. Era la historia de una bruja convertida en una especie de guajolote que visitaba todas las noches la casa de mis abuelos. En una de aquellas citas, se posó en el aguacatal más próximo a la casa y empezó, uno por uno, a pronunciar los siete nombres de mis tíos; luego, levantó el vuelo hecha una gran bola de fuego. Cuando alcanzó lo más alto del cielo, mi papá convirtió ese gran ser en un papalote, porque mi hermana y yo ocultábamos ya medio rostro bajo las cobijas. El vértigo de esa noche producido por la narración fue seguramente el primero de los tantos que he vivido con los relatos y con la literatura en general.

Para celebrar ese primer encuentro, quiero dedicar cariñosamente este trabajo a mi papá, quien falleció durante el proceso de escritura. Por supuesto, a mi mamá, cuyo soporte y consejos me hicieron no desistir. Agradezco a mi hermana, quien no me deja sola.

De forma especial, doy mi gratitud a tres profesores que me han acompañado durante el recorrido de la carrera, no sólo por su guía y apoyo dentro del aula sino fuera de ella: Pilar Morales, Gabriela Valenzuela y Jezreel Salazar. A los tres, ¡muchísimas gracias!

Índice

Introducción.....7

Capítulo I. Había una vez un escritor

I.1. Escritor de y en la frontera: Luis Humberto Crosthwaite.....9

I.2. Recortes de la cultura del norte: Crosthwaite y la novela *Idos de la mente*.....12

Capítulo II. Algunas definiciones para entrar en sintonía

II.1. El periodo temporal en el que está inscrita la novela *Idos de la mente*: la posmodernidad.....27

II.2. La transtextualidad y sus formas: la intertextualidad.....30

II.3. Distinción entre ironía, parodia y sátira.....35

II.4. Alta y baja cultura.....39

II.5. Efecto.....41

Capítulo III. *Idos de la mente*. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio, un paseo por la alta y la baja cultura. ¡De México para el mundo, señores!

III.1. Introducción al análisis: Estos eran dos amigos, estos eran dos nortños. Primer nivel de lectura.....45

III.2. La historia de Cornelio y Ramón: dos héroes de canción.....47

Conclusiones.....	49
III.3. Alta cultura en <i>Idos de la mente</i> : Alguna semejanza teníamos que encontrar. Segundo nivel de lectura.....	51
III.4. A cantar se ha dicho: la lírica en la novela.....	52
III. 5. Fuera de lugar: la parodia en <i>Idos de la mente</i>	53
III.6. Tres novelas en una: jugando con el canon literario.....	56
Conclusiones.....	61
III.7. La baja cultura en <i>Idos de la mente</i> : El mundo del entretenimiento lo pone y Crosthwaite dispone. Tercer nivel de lectura.....	63
III.8. El mundo del entretenimiento los pone y Crosthwaite dispone.....	63
III.9. Contar para reír.....	70
III.10. Apoteosis. En esta novela sólo la música es real.....	75
Conclusiones.....	77
 Capítulo IV. Conclusiones generales. <i>Idos de la mente</i>: el mix posmoderno	
IV.1. Sobre el Cuarto nivel de lectura.....	79
IV.2. Sobre lo que habla la obra, no sobre lo que trata.....	79
IV.3. ¿Ironía, parodia o sátira?.....	86
Bibliografía.....	89

Hemerografía.....92

Bibliografía de apoyo.....93

Introducción

Posmoderna, fragmentaria, paródica, irónica, homenaje al melómano, culto al músico, poliédrica, multirreferencial, intertextual, architextual, norteña, del narcotráfico, del y sobre el norte... son muchas las maneras en que se ha calificado e intentado definir la novela *Idos de la mente*. *La increíble (y a veces triste) historia de Cornelio y Ramón* de Luis Humberto Crosthwaite; sin embargo, al acercarnos a la obra nos enteramos que estos calificativos no alcanzan para describir el enorme contenido de símbolos y significaciones que logra, porque, además, es histórica y actual. Es una novela para todos y para todo: reír, recordar, llorar, criticar, cuestionarse, analizar.

Publicada por primera vez en octubre de 2001 y reimpressa (o rescatada del olvido) en 2010, *Idos de la mente* es una obra que ejemplifica lo que la narrativa mexicana actual está produciendo: obras fragmentarias, intertextuales, irónicas, que hablan de lo local apuntando a lo global, diría Lauro Zavala, en una brecha en que no se sabe qué dirección tomará la literatura mexicana, sumergida en medio de una crisis económica, social, política e identitaria que no sólo afecta a México, sino al mundo globalizado en el que estamos coexistiendo como individuos, culturas, sociedades y especie humana. ¿Qué pasará en los siguientes años? Nadie lo sabe, sin embargo, la escritura, y la literatura en particular, es una de las formas más antiguas de registro, y Homero no me deja mentir. Es este último aspecto en el que puse mi interés al emprender el estudio de *Idos de la mente*: saber de qué está hablando esta novela y cómo lo está haciendo, para tratar de entender cómo los narradores contemporáneos están contando historias, inventándose ficciones al registrar lo que les rodea y nos afecta a todos. Por lo anterior, este trabajo está centrado fundamentalmente en analizar el uso de intertextos provenientes de la baja y alta cultura, a partir de los cuales el autor construye el mundo ficcional de la novela.

Con este fin, el presente trabajo está dividido en tres capítulos. El primero busca posicionar a Crosthwaite en el contexto actual, así como a la novela objeto del análisis dentro de la producción del escritor tijuanaense. El segundo capítulo se centra en desglosar los conceptos que nos van a servir como herramientas de análisis de la obra: posmodernidad, intertextualidad, ironía, parodia, sátira y efecto.

El tercer capítulo, el análisis textual, está dividido en cuatro apartados, los cuales representan los cuatro niveles de lectura que es posible plantear a partir de relacionar el uso de intertextos con el ejercicio ficcional que el autor propone; por lo anterior, en el primer apartado se analiza la construcción de la obra, ensayando una lectura que intenta dejar fuera todos los intertextos para saber de qué trata y cómo está estructurada la historia que nos cuenta el autor. En el segundo apartado analizo la obra a partir de los intertextos que provienen de la baja cultura o cultura de masas, donde relucen nombres provenientes de la cultura musical mexicana, personajes de la Época de Oro del cine mexicano y de la farándula nacional e internacional. En el tercer apartado realizo un desglose de los intertextos provenientes de la alta cultura que están anclados en la tradición literaria mexicana y latinoamericana. Finalmente, en el cuarto apartado busco contestar la pregunta clave de esta tesis: ¿qué hace el autor con los intertextos?, ¿parodiar la literatura mexicana, como dice la crítica literaria?, ¿acaso sólo es un pretexto para homenajear la música popular o intenta ir más allá?

Capítulo I. Había una vez un escritor

I.1. Escritor de y en la frontera: Luis Humberto Crosthwaite

Narrador, editor y periodista, el tijuaneño Luis Humberto Crosthwaite (1962) ha sido incluido en las principales antologías de cuento contemporáneo. En 1992 obtuvo el Premio Nacional de Testimonio Chihuahua-Bellas Artes por su obra *Lo que estará en mi corazón*, y en 1993 el Premio del Décimo Aniversario del Centro Toluqueño de Escritores-Ayuntamiento de Toluca. Sus primeros relatos aparecieron en la obra colectiva *Fuera del cardumen* (1982). Su obra narrativa comprende los libros de cuento: *Marcela y el Rey al fin juntos* (1988); *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (1990); *No quiero escribir no quiero* (1993); *Estrella de la calle sexta* (2000); *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). En el ámbito de la novela están *El gran Pretender* (1992); *La luna siempre será un amor difícil* (1994); *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001); *Aparta de mí este cáliz* (2009), y *Tijuana crimen y olvido* (2010). En el campo del testimonio publicó *Lo que estará en mi corazón* (1994). Cabe destacar que se han reeditado dos de sus libros: *Instrucciones para cruzar la frontera* e *Idos de la mente*, ambos en 2010. Hoy es considerado, junto a Daniel Sada, Federico Campbell, Rosina Conde, Ricardo Elizondo, Jesús Gardea, Gerardo Cornejo, Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Élmer Mendoza, Rafa Saavedra,¹ como uno de los principales representantes de la literatura del norte, sin embargo, también se le ha calificado como uno de los autores de la “narcoliberalidad”.

¹ Esta lista además está basada en la panorámica de autores del norte que el investigador Miguel G. Rodríguez Lozano antologa en *Sin límites imaginarios* publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2006, donde además están: Jaime Romero Robledo, Marcos Rodríguez Leija, Sylvia Aguilar Zéleny, Regina Swain, Pedro de Isla, Patricia Laurent Kullick, Joaquín Hurtado, Federico Schaffler, Francisco José Amparán, Héctor Alvarado, Guillermo Lavín, Yolanda Natera, Olga Fresnillo, Rosario Sanmiguel, Jesús de León, Jesús Antonio Villa, Luis Enrique García.

El momento en que publicó por primera vez *Idos de la mente*, en el ámbito nacional mexicano se estaba dando un viraje importante en la política de Estado. Durante las elecciones del año 2000, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) fue separado del poder presidencial que ejerció durante 70 años, y el Partido Acción Nacional (PAN), de tendencia conservadora, tomó su lugar. Una de las políticas que distinguió al gobierno panista fue la férrea lucha contra el narcotráfico, focalizada en la zona norte del país. Durante el siguiente sexenio (2006-2007) de Felipe Calderón, esta situación incrementó su intensidad, pasando de una “lucha” a una “guerra” contra el narcotráfico que dio como resultado no sólo un clima de inseguridad e inestabilidad social, sino de desconfianza en las instituciones estatales, debilitadas por los constantes síntomas de corrupción e infiltración de las redes criminales en sus estructuras. Debido al fenómeno de violencia (hay que recordar que como resultado de esta “guerra” se cuantificaron más de 136 mil muertos² sólo durante el periodo presidencial de Calderón) se dio paso una modificación de los roles sociales y, por ende, de la vida cotidiana y cultural del país que se manifestó sobre todo en los medios de comunicación: los noticieros optaron por un lenguaje específico en el que se observa, y aún continúa, el uso del prefijo *narco* para señalar todo lo relacionado con el narcotráfico: *narcofosas*, *narcocomantas*, *narcoredes*, *narcocorridos*, *narcocomúsica*, *narcoliteratura*, etcétera. En el ámbito de la literatura y la creación artística aparecieron muchas manifestaciones como reacción a este fenómeno, desde la referencia a la violencia, las adicciones y el comercio de droga.

Dentro de la literatura, aunque ya existían, cobraron relevancia los *narcocorridos* y los reportajes especiales centrados en la vida de un “capo” de la droga a la manera picaresca de *El periquillo sarniento* o la novela policiaca como *Firmado con un Klínex* de Élmer Mendoza. En este

²Alfredo Méndez, “Documentan 136 mil muertos por la lucha al narco; más que en un país en guerra”, en *La Jornada*, diciembre, 2012. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/11/politica/015n1pol> [28/12/2014].

contexto despuntó la literatura del norte, la literatura escrita por norteños y también la “*narcoliteratura*”, lo cual ha traído a la mesa de discusión polémicas acerca de la taxonomía de todas estas novelas. Es así que el crítico Rafael Lemus, en su momento, sentenció que *toda la escritura sobre el norte es del narcotráfico*:

Se escribe, se hacen novelas, se es del norte. Tanto entusiasmo es norteño y, con más precisión, fronterizo. Desde allá se escribe una literatura que alude irreparablemente al narco. Es imposible huir: el narcotráfico lo avasalla todo y toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico.³

Sin embargo, en la obra de novelistas del norte como Daniel Sada, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Élmer Mendoza y de Eduardo Antonio Parra se puede sentir la violencia en los temas, en sus tramas o en el perfil de los personajes, no así el narcotráfico, como deja asentado la periodista Yanet Aguilar en su nota “El norte, nuevo laboratorio de la literatura mexicana”, donde recoge el punto de vista sobre el tema de varios escritores norteños. Ellos aseguran que el narcotráfico no es el un propósito literario de sus obras, sino que aparece como un registro del momento histórico que viven, el cual también ha potencializado la estética de la violencia, “sobre la que muchos estamos escribiendo”, puntualiza Elemer Mendoza.⁴ Asimismo, el escritor Eduardo Antonio Parra afirma que el narcotráfico en la literatura norteña “es una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces de una elección, sino de una realidad. [...] Este es el contexto desde el que

³ Rafael Lemus, “Balas de Salva Parra. Notas sobre el narco y la literatura mexicana” en *Letras libres*, septiembre, 2005. Disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva> [28/12/2014].

⁴ Yanet Aguilar, “El norte, nuevo laboratorio de la literatura mexicana” en *El Universal*, septiembre, 2009. Disponible en línea: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/60521.html> [4/02/2017].

escriben los narradores norteños. Imposible reducirlo a la visión histórica y superficial de la clase media cuya información proviene de la prensa y la televisión.⁵

I.2. Recortes de la cultura del norte: Crosthwaite y la novela *Idos de la mente*

Es en este contexto que Luis Humberto Crosthwaite no sólo publica (2001), sino reedita (2010) su novela *Idos de la Mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. La obra cuenta la historia de Ramón y Cornelio, un par de amigos tijuanaenses que deciden formar un dúo norteño, “Los relámpagos de agosto”, y lanzarse a la fama. Construida de manera fragmentaria, el desarrollo de la novela se inserta en la relación que ambos protagonistas establecen. La guía que introduce a la ficción y a cada uno de los ocho apartados es una entrevista hipotética realizada por el poeta, también norteño, Abigael Bohórquez⁶ a Los relámpagos, a partir de la cual se empieza a develar el carácter de los personajes. Un elemento esencial con que está construida la obra son las referencias no sólo literarias, sino las contextuales, lo cual se puede observar desde el título: *Idos de la mente*, es una canción compuesta por el músico norteño Cornelio Reyna; *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, hace referencia a la obra del escritor Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Asimismo, el nombre del dúo protagonista, “Los relámpagos de agosto”, es una referencia directa a la novela de Jorge Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*. De forma similar aparecen referencias contextuales en figuras como Pedro Infante, los Beatles, el narcotráfico, entre otros.

⁵ Eduardo Antonio Parra, “Norte, narcotráfico y literatura, en *Letras libres*, octubre, 2005. Disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura> [02/03/2017].

⁶ Abigael Bohórquez fue un poeta y dramaturgo nacido en Caborca, Sonora, el 12 de marzo de 1937. Es por muchos considerado un poeta marginal; sin embargo, su voz poética, que recupera registros del habla coloquial y temas populares, así como abiertamente homoeróticos, está ceñida a formas canónicas y cultas de la poesía, lo cual le ha posicionado hoy en día como un creador innovador, de los primeros escritores norteños excepcionales, injustamente olvidado.

Son dos tipos de referencias intertextuales⁷ a las que recurre el autor para construir la diégesis de la novela (y por tanto el efecto y propuesta estética): El primero se refiere a los elementos provenientes de la alta cultura y, el segundo, los que pertenecen a la baja cultura o cultura de masas. Esto lo hace evidente Crosthwaite desde el título, que se presenta como una primera señal para que el lector sepa qué tipo de obra estará leyendo: una que favorezca diversos discursos ya “sabidos”, es decir, que forman parte del conocimiento popular.

De esta manera ofrece, como se explicará más adelante, cuatro tipos de lecturas, a partir de los cuales el lector concretiza⁸ elementos que lo llevarán a diferentes interpretaciones, de acuerdo a las relaciones intertextuales que logre establecer al momento de la lectura. Así, el autor utiliza los mecanismos retóricos que ofrece el intertexto, que van desde la cita, el homenaje, la ironía (con ella la parodia y la sátira) para construir los personajes, la trama y el contexto de la obra.

Desde la primera publicación de *Idos de la mente...* han aparecido diversos estudios y reflexiones sobre la obra que hacen resaltar el juego intertextual (a partir de elementos

⁷En el apartado de “La transtextualidad y sus formas: la intertextualidad” del *Capítulo II*, se explica con mayor detalle que una referencia intertextual es la presencia efectiva de un texto o textos anteriores en un nuevo texto.

⁸ Utilizo el término de “concreción” como lo planteó Roman Ingarden: “proceso de objetivación de las objetividades representadas.” De acuerdo con el teórico, una obra literaria está compuesta por dos estratos: las objetividades representadas (aquello que nos dice el autor con sus palabras, aquello que determina) y los lugares de indeterminación (aquello que no nos dice el autor, que no determina, pero que el lector asume de antemano, “llenen” a partir de su experiencia, conocimientos, estados de ánimo; por ejemplo, que Ramón es un hombre con todas sus extremidades corporales. En este sentido, resalta Ingarden, que el “llenado” de los lugares de indeterminación se da generalmente porque “los objetos representados en la obra literaria de arte poseen un carácter óptico de realidad, de manera que nos parece natural que sean clara y completamente determinados como objetos genuinos, reales e individuales”), es así que a partir de estos dos elementos el lector aprehende la obra literaria: “[...] leyendo entre líneas e involuntariamente completando diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas por el texto mismo, mediante una comprensión ‘sobreexplícita’, por decirlo así, de las frases y especialmente de los nombres que aparecen en el texto. A esta determinación complementaria llamo «concreción» de los objetos representados. En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector. Por propia iniciativa y con su propia imaginación llena diversos lugares de indeterminación con elementos elegidos entre todos los posibles y permitidos.” Sin embargo, Ingarden advierte que la concreción de la obra se lleva a cabo solamente dentro de los límites establecidos por la obra misma, a través de “las peculiaridades de la obra misma y del lector, de su situación y actitud;” es así que en cada lectura derivarán diversos niveles de concreción. Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning, (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-45. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/53833240/Concrecionyreconstruccion-1-Roman-Ingarden#scribd> [28/12/2014].

hipotextuales y extratextuales). Por ejemplo, en su reseña sobre *Idos de la mente*, publicada por la *Revista Consenso* de la Universidad de Illinois, Azucena Hernández destaca el juego intertextual en la obra:

Lo que no deja de ser obvio es que la novela de Crosthwaite posee una estructura bastante compleja. La fragmentación en *Idos de la mente* responde a la necesidad de conjurar varios aspectos culturales relativos, no sólo a la frontera norte de México de los cuales sobresalen los intertextos y las referencias precisas a la música popular nortea, sino a toda una tradición clásica musical.⁹

Jaime Muñoz Vargas, en su texto sobre *Idos de la mente*, destaca el tono irónico que permea en ella: “Los lectores asistimos a un banquete de la ironía pero también de la veneración en una novela construida con recursos misceláneos, poliédrica, multirreferencial, compleja dentro de la aparente simplicidad de su tema”,¹⁰ y posteriormente advierte la diversidad de referencias con la que está plagada la obra del tijuanaense:

Uno de los rasgos que más llaman la atención en *Idos de la mente* también está implícito en el subtítulo. La novela está plagada, obvio, de referencias a la cultura popular, pero el narrador deja marcas en el trayecto que nos permiten ver un juego con alusiones literarias (digámoslo así) *cultas*. Así como el subtítulo parafrasea el famoso cuento de García Márquez, aquel que trata de la cándida chamaca prostituida por su abuela desalmada, todo el organismo de *Idos...* está salpicado de alusiones a una literatura no precisamente avulgarada. Este contraste entre literatura seria y literatura popular es parte del ludismo que siempre ha caracterizado a la obra de Luis Humberto Crosthwaite. *Idos de la mente* (un verso real de Cornelio Reyna, que en paz descanse y esperemos nunca se caiga de la nube donde anda) se codea con una paráfrasis del premio Nobel colombiano. De igual manera, los que pudieron ser Relámpagos del Norte son, para que el guiño culto no decaiga, los ibargüengoitianos Relámpagos de Agosto; en el repertorio del dueto podemos encontrar junto a “La

⁹ Azucena Hernández, “Idos de la Mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio” en *Revista Consenso*, núm. 3, Northeastern Illinois University, Estados Unidos, 2012. Disponible en línea: <https://sites.google.com/a/neiu.edu/revista-consenso/tercera-edici/resena-1> [02/07/2013].

¹⁰ Jaime Muñoz Vargas, “Idos de la mente: novela con acordeón y bajo sexto”, en *Revista de estudios literarios*, núm. 23. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/crosthwa.html> [02/07/2013].

cárcel de Cananea”, “Dos amigos” y “La puerta negra”, temas un poquito menos sencillos como el “Nocturno a Rosario”, la “Suave patria” y “Muerte sin fin”.¹¹

De forma similar, el investigador Brian L. Price, al analizar las influencias musicales que aparecen en las diversas obras de Crosthwaite, establece que el autor “apunta hacia la ironía inherente de culto al músico. Tal público busca en el artista la trascendencia inexistente de su propia vida. No obstante, estos ídolos (Ramón y Cornelio) son becerros de oro. Sufren las mismas enfermedades físicas, emocionales, espirituales y sociales que sus feligreses.”¹²

En ese sentido, algunos estudiosos de la obra puntualizan que *Idos de la mente* establece una relación principalmente de tipo paródica. Es así que la crítica Raquel Mosqueda Rivera, señala en su ensayo “Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente*. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio. El norte posmoderno pues” que la novela del tijuanaense es “*kitsch*, paródica, camp, posmoderna [...] es todo menos una novela regional”,¹³ es decir, mantiene una relación intertextual con elementos de la alta cultura y la baja cultura. Sin embargo, más adelante apunta: “[...] la novela fluctúa entre lo gozoso y lo trágico, pues, como lo anuncia el título, la historia es increíble y (a veces) triste; de lo cual se desprende uno de los recursos fundamentales en la construcción de *Idos de la mente*: la parodia”.¹⁴

En seguida, Mosqueda señala, tomando como referencia a Claudio Magris y su estudio *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, que el autor tijuanaense utiliza la parodia no como canto burlesco sino “encomiástico”, es decir, la parodia que lleva a cabo

¹¹ Ídem.

¹² Brian L. Price, “Dos piedras rodando: José Agustín y Luis Humberto Crosthwaite”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 25, Universidad del Paso Texas, 2005, pp. 93-102. Disponible en línea: http://academia.edu/1876491/Dos_piedras_rodando_Jose_Agustin_y_Luis_Humberto_Crosthwaite [02/07/2013].

¹³ Mosqueda, Raquel, “Luis Humberto Crosthwaite. *Idos de la mente*. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio. El norte posmoderno pues” en *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009* (edit. Miguel G. Rodríguez), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 22.

¹⁴ Ídem.

Crosthwaite “se burla de sí misma, de su propia incapacidad —o de la incapacidad de toda su época— de elevarse por encima del canto alto y fuerte del poeta clásico”.¹⁵ De esta manera, Mosqueda apunta su reflexión hacia el uso de la parodia entendida como “contracanto” de las obras pertenecientes a la tradición literaria mexicana en contraposición a las canciones populares mexicanas que aparecen en la novela, y más adelante lo comprobamos cuando dice que el ejercicio intertextual que realiza el autor es “la mezcla de dos territorios hacia los cuales dirige la parodia: el literario y la cultura popular, en cuya amalgama Crosthwaite se solaza”.¹⁶

Por su parte, la investigadora Ana Marcos González destaca en su análisis sobre *Idos de la mente*, al fijarse en las referencias que utiliza Crosthwaite para construir la obra, que una de sus principales herramientas es la parodia en forma de homenaje¹⁷ y apunta:

[...] Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), para muchos el más destacado narrador contemporáneo del norte de México, hace gala de múltiples rasgos escriturales asociados a la posmodernidad. En *Idos de la mente* (2001), éstos asoman al título mismo del libro —que completo reza *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*— en forma de cita («Idos de la mente» da nombre a una canción) y de alusión paródica al relato de García Márquez. Se anuncia de paso una constante del quehacer narrativo del tijuanaense, el manejo contrapuntístico de los materiales de la alta cultura y la cultura popular y así «Los Relámpagos del Norte», el dúo inspirador del relato formado por Ramón Ayala y Cornelio Reyna, pasan a la novela como «Los Relámpagos de Agosto», en un guiño de Crosthwaite a la obra de Ibarguengoitia, de cuyo humor corrosivo también se apropia; Cornelio da cuenta de lo inmemorial de la amistad con su compañero en términos de Monterroso y en el repertorio del grupo junto a temas populares de la zona se filtran paradigmas de hermetismo poético como la «Piedra de sol» de Octavio Paz.¹⁸

¹⁵ Raquel Mosqueda, *Op. Cit.* p. 22.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Ana Marcos González, “Idos de la Mente de Luis Humberto Crosthwaite: un viaje alucinante por el patrimonio literario y musical del Norte de México” en *Literatura Popular e Identidad Cultural. Estudios sobre Folclore Literatura y Culturas Populares en el Mundo Occidental* (Eds. Jesús Cañas, Fco. Javier Grande y José Roso), España, Universidad de Extremadura-Grupo Barrantes Moñino, 2010, p 171-176. Disponible en línea: <http://193.147.33.53/selicup/imagenes/stories/actascaceres/literatura.pdf> [02/07/2013].

¹⁸ Ibídem, p. 174.

Y más adelante destaca que la ironía es la forma retórica con la cual el autor objetiva su relación con respecto a los elementos populares, a partir de que puede entablar un juego lúdico, de bajo tono, que destruye toda intención de transcripción de la realidad:

El mexicano alumbra entonces conscientemente un texto de tono menor, lúdico e intrascendente, que rompe con los presupuestos del género tanto como con el concepto tradicional de mimesis (Dios y José Alfredo Jiménez fungen como personajes y el absurdo domina segmentos enteros de la narración) y en el que la distancia irónica con el universo desplegado va a condicionar de modo insoslayable el trabajo con los códigos populares.¹⁹

Es así que diversos críticos destacan las referencias intertextuales de la baja y alta cultura como esenciales en la construcción de *Idos de la mente*. Sin embargo, hay en la crítica diferentes enfoques sobre el uso que hace el autor de los intertextos, así que la pregunta es ¿qué está haciendo Crosthwaite con estos intertextos, criticando, homenajeando, riéndose? Para entender la propuesta estética del autor es necesario diferenciar el uso de intertextos que pone en juego. Si bien recurre a la ironía como tropo y a la parodia como género, también va más allá pues pasa de la cita, al homenaje, hasta el ácido sabor de la sátira, para construir el mundo diegético de su obra; sin embargo, eso se desglosará de forma detallada en el capítulo tres.

Con el objetivo de mostrar que el juego intertextual forma parte no sólo de *Idos de la mente*, sino de la propuesta artística que distingue a Crosthwaite, haré un breve recorrido por distintas obras del tijuanaense.

En “Misa fronteriza,” compilada como parte del libro de relatos *Instrucciones para cruzar la frontera*, hace la parodia de una misa católica para contar la frontera desde su ámbito musical,

¹⁹ *Ibidem*, pp. 174-175.

con fragmentos de canciones escritas por José Alfredo Jiménez, citando directamente versos del compositor mexicano para homenajearlo:

Lectura del evangelio según Luisumberto. Donde se habla de la música como pista sonora de la vida. Amén.

[*Cantando lo que está en cursivas hasta el final de este apartado.*]

En el principio fue José Alfredo Jiménez.

Y José Alfredo estaba junto a Dios, y José Alfredo era Dios.

Si nos dejan, nos vamos a querer toda la vida; sin nos dejan, nos vamos a vivir a un mundo nuevo...

Las canciones del señor Jiménez son himnos mexicanos cada una de ellas, canto al corazón destrozado, música para levantar tequila y brindar por ella. *Si te cuentan que me vieron muy borracho, orgullosamente diles que es por ti.* El mariachi suena como trompetas en los jardines del Jericó. En una rocola cualquiera, presiona la combinación para escoger la melodía que le dé paz al desdichado y esperanza al dolido. *Porque yo tendré el valor de no negarlo.* Música y voz se conjugan en el sentimiento de un pueblo, prédica en la voz de sus apóstoles, llámense Chavela Vargas, Lola Beltrán, Lucha Villa o Jorge Negrete. José Alfredo encontró la manera de abrirle el pecho a los machos más machos para encontrar en ellos las fibras más lloronas y sensibles del corazón. El más rudo de los rudos se hinca ante la belleza de la mujer que lo ha tratado mal y ruega por un beso, un besito tan siquiera.²⁰

El autor, si bien parodia los Evangelios, el blanco es el comportamiento del hombre, el estereotipo del macho mexicano: “El más rudo de los rudos”, que sólo con música de José Alfredo Jiménez y el tequila pueden llorar, hincarse y rogar por la mujer que lo ha tratado mal.

De esta misma forma, habla de los personajes y las historias que desentraña la frontera: la de los indocumentados, construyendo una sátira-paródica²¹ de eso que tanto está minando a la sociedad mexicana, pero ante la impotencia el autor nos invita a reír:

Esta es la palabra del señor:

²⁰ Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza” en *Instrucciones para cruzar la frontera*, pp. 163-164.

²¹ En el apartado “Distinción entre ironía, parodia y sátira” del *Capítulo II* explico más detalladamente la diferencia y las gradaciones que hay entre los géneros de parodia y sátira. En este caso, el blanco de la sátira-paródica son las acciones humanas para corregirlas usando como vehículo una obra literaria.

Estaba un grupo de trabajadores, contemplando ese muro que es la Frontera, preparándose para cruzarlo, esperando el mejor momento de la oscuridad. De repente, uno entre ellos, llamado Jesús, ése que había decidido mostrarles el camino porque ya había cruzado varias veces, extrajo de su morral un poco de comida para compartir entre sus compañeros.

Porque él mismo, llegada la hora en que había de cruzar la frontera, habiendo dirigido a los suyos hasta ese lugar donde se decía que no había tanta vigilancia, extrajo los últimos alimentos que se le restaban.

[*Extrayendo una tortilla tostada, alzándola y partiéndola en dos*]

Y mientras cenaba, tomó la tortilla, la partió y se la dio a sus compañeros, mientras decía:

«Tomad y comed todos de ella porque esto es lo último que nos queda y la jornada es muy larga.»

Del mismo modo, acabada la cena, sacó una botella de tequila de su morral, y dando gracias de nuevo, la pasó a sus compañeros diciendo [tomando tequila directamente de la botella]:

«Tomad y bebed este tequila, producto del agave y de mucho trabajo bajo el sol, producto de campesinos explotados para que unos cuantos se puedan divertir. »²²

Como podemos ver, en este fragmento de “Misa fronteriza” el mecanismo para referirse a la sociedad, para hacer crítica (sátira) a la sociedad, es la parodia-satírica, pues usa como hipotexto un fragmento del Evangelio según San Mateo 26: 26-30:

26:17 El primer día de la fiesta de los panes sin levadura, vinieron los discípulos a Jesús, diciéndole: ¿Dónde quieres que preparemos para que comas la pascua?

26:18 Y él dijo: Id a la ciudad a cierto hombre, y decidle: El Maestro dice: Mi tiempo está cerca; en tu casa celebraré la pascua con mis discípulos.

26:19 Y los discípulos hicieron como Jesús les mandó, y prepararon la pascua.

26:20 Cuando llegó la noche, se sentó a la mesa con los doce.

26:21 Y mientras comían, dijo: De cierto os digo, que uno de vosotros me va a entregar.

26:22 Y entristecidos en gran manera, comenzó cada uno de ellos a decirle: ¿Soy yo, Señor?

26:23 Entonces él respondiendo, dijo: El que mete la mano conmigo en el plato, ése me va a entregar.

26:24 A la verdad el Hijo del Hombre va, según está escrito de él, mas ¡ay de aquel hombre por quien el Hijo del Hombre es entregado! Bueno le fuera a ese hombre no haber nacido.

26:25 Entonces respondiendo Judas, el que le entregaba, dijo: ¿Soy yo, Maestro? Le dijo: Tú lo has dicho.

²² Luis Humberto Crosthwaite, “Misa fronteriza”, pp. 185-186.

26:26 Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo.

26:27 Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio, diciendo: Bebed de ella todos;

26:28 porque esto es mi sangre que por muchos es derramada para remisión de los pecados.

26:29 Y os digo que desde ahora no beberé más de este fruto de la vid, hasta aquel día en que lo beba nuevo con vosotros en el reino de mi Padre.

26:30 Y cuando hubieron cantado el himno, salieron al monte de los Olivos.²³

En la obra de Crosthwaite, los intertextos también son punto de arranque para contar historias; por ejemplo, en el relato “Plumita consentida; plumita de mi vida” su protagonista, el Escritor, asiste a un concierto de Manu Chao.²⁴ De esta forma, el autor sitúa un prototipo de personaje en una situación inusual: un concierto popular, logrando el contraste:

Aguas con el Escritor, se mete en cada bronca.

Concierto de Manu Chao, por ejemplo, auditorio de Tijuana. Pesada la repre, me cae. Llegabas, te pasaban báscula, te bajaban los cigarros. Hey, qué onda. Ta bien, ta bien, no más no hagan cosquillas, pinche Placa. Qué trae ahí, me pregunta un míster. Mi pluma jefe, mi pluma consentida. Tengo otras plumas, pero esta es la mera buena, y no porque sea desas Monblán supercaras, nel, ésta es una pluma Bic, de las que a veces se chorrean y te manchan el pantalón; una pluma acá bien normalona pero que me ha hecho el paro sobradas ocasiones...²⁵

La mención de las marcas de las plumas no es gratuita. Quien identifique el intertexto considerará que una pluma Bic puede ser comprada por cualquier persona en una papelería, pero las “Monblán” (Montblanc) son plumas popularmente consideradas caras, algunas de colección, que no cualquier persona conoce y posee por su precio. De esta forma, el autor logra un contraste: el escritor asistiendo a un concierto popular, que prefiere una pluma sencilla y común sobre una de

²³Biblia en línea. Disponible en línea: <https://www.iglesia.net/biblia/libros/mateo.html#cap26> [26/02/2017].

²⁴Cantautor francés de música reggae, ska, rock, alterlatino, worldbeat.

²⁵Luis Humberto Crosthwaite, “Plumita consentida, plumita de mi vida” en *Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 79.

lujo, lo cual va contra la idea del escritor culto. Si bien no llega hasta la crítica, sí se burla (satiriza) la imagen que tenemos de los escritores.

También, en relatos como “Diez minutos de futuro” el intertexto se vuelve importante para perfilar algunas características del protagonista; como en el siguiente fragmento, donde el personaje se somete al autoescarnio, comparándose con una serie de actores y personajes de series y películas estadounidenses. Es decir, hace una parodia-satírica de ciertos estereotipos:

El Director piensa que los policías mexicanos son como los gringos, y cree que los policías gringos son como los que salen en las películas. No le cabe la menor duda de que Brad Pitt solucionaría su problema. Pero yo soy como John Goodman, ¿nadie se lo ha dicho?²⁶

Y más adelante agrega de él mismo:

Hablo como profesional, digo lo que diría el teniente Columbo en la tele, imito el tono de su voz

—Antes de determinar el origen de esos terribles mensajes, lo primero que cualquier investigador debe preguntarse es la intención del perpetuador. No se menciona chantaje, no se pide dinero, sólo se advierte en los recados que el secreto podría volverse un asunto público. ¿Ha tenido relaciones sexuales con alguien que labore o haya laborado en esta empresa?²⁷

Pero después se aclara:

¿Investigación? ¿Cuál puta investigación? Creo que yo mismo me estoy creyendo esa mierda de Columbo. Se me olvida que soy como John Goodman, Magda me lo ha dicho. Un gran oso de peluche. Pero como no soy actor, como no soy héroe, sólo puedo ser un John Goodman mediocre, inútil. De peluche barato²⁸

Las referencias a personajes y hechos sociales también se ubican al centro de los relatos del tijuanaense; por ejemplo, en “Ambiente de fiesta en la playa”, donde cuatro delegados del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se encuentran en la malla fronteriza México-Estados

²⁶ Crosthwaite, “Diez minutos de futuro” en *Instrucciones...*, p. 126.

²⁷ *Ibidem*, pp. 131-132.

²⁸ *Ibidem*, p. 137.

Unidos para recibir la simpatía y el apoyo de connacionales en Estados Unidos. El autor logra no sólo burlarse de la patrulla fronteriza sino la critica al satirizar la tensión que el evento les produce. De la misma forma podemos ver cómo satiriza la tragedia que produce la migración hacia al norte al describir que: los amigos aprovechan la situación para (siquiera) tocarse los dedos a través del cerco:

Cuatro delegados del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se pararon frente a la mojonera para recibir el apoyo verbal y económico de simpatizantes de ambos lados de la frontera.

Había reporteros tomando fotografías.

Uno de los simpatizantes mexicanos escaló el muro, se montó en la parte de arriba y ondeó una bandera roja con las siglas EZLN. Los vigilantes, cerca del parque, se mantuvieron a distancia. Sus comandantes ya les habían informado sobre la realización de ese evento; de cualquier manera, se les veía nerviosos: fumaban, se mordían las uñas, se quitaban y se ponían sus lentes oscuros.

Los simpatizantes echaron vivas a los zapatistas, entonaron canciones y se abrazaron unos a otros. Viejos amigos se tocaron los dedos a través del cerco.

Después, alguien condujo a los delegados hacia la playa. Los reporteros tomaron fotos.

Era muy extraño ver a zapatistas en ese lugar: sus pasamontañas, sus paliacates rojos. Sus pies descalzos sobre la arena.

Se pararon, sin saberlo, en el mismo lugar donde

- (1) había sido una boda,
- (2) había muerto la ballena,
- (3) se había ahogado un hombre.

Alrededor había niños que jugaban, familias que se bañaban, ambiente de fiesta en la playa.²⁹

Los contrastes están puestos en juego al nombrar un prototipo de personajes, en este caso los cuatro delegados del EZLN, colocados en una situación inusual: las playas de Baja California, frontera México-Estados Unidos, recibiendo apoyo verbal y económico, sacándose fotografías y

²⁹ Luis Humberto Crosthwaite, “Ambiente de fiesta en la playa” en *Instrucciones...*, pp. 157-158.

parados en una esquina de México. Acaso el autor nos está diciendo que sólo estos encuentros y contrastes, estas escenas tan inusuales, pueden suceder en la frontera México-Estados Unidos, sitio de choques culturales, confrontaciones cosmogónicas, pero también, y, sobre todo, de fusiones.

A propósito de la reedición de *Instrucciones para cruzar la frontera* en 2011, Crosthwaite señala en una entrevista que, precisamente, la frontera es algo más que violencia:

La frontera México-Estados Unidos es un espacio "trágico" que ha sido brutalmente simplificado hasta el extremo de que actualmente se le mira, sobre todo, cuando hay sucesos violentos, declaró hoy a EFE el mexicano Luis Humberto Crosthwaite. Lo que sucede es que ahora las noticias se enfocan mucho en la violencia y el narcotráfico, y ya la frontera está sometida a esos términos en el sentido de que sólo si hay una tragedia de esa naturaleza, se va a mencionar", explicó el autor del libro de relatos *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), recién reeditado por Tusquets.

La obra de Crosthwaite (Tijuana, 1962) contiene trece relatos cortos, tres de ellos inéditos, más un texto final denominado "misa fronteriza", que a modo de apéndice se presenta como un "evangelio para leer y cantar con sombrero y tequila en todos los rincones del planeta".

"Mi intención es llevar noticias de la frontera norte de México al mundo, y expresarlo de una manera casi religiosa", comentó en entrevista el autor, que se inventó la "misa fronteriza" hace cinco años con motivo de una presentación en Barcelona (España). En la obra presenta una versión del rito por primera vez en uno de sus libros tras haberla incluido en una antología editada por la española Lolita Bosch.

"En la última versión le pido a la gente que se dé la mano en son de paz, y vaya que lo necesitamos aquí en México. Espero que la gente, por lo menos en ese momento, interactúe con la lectura y se dé la mano", señala.

Para el escritor y periodista, la frontera que separa a México y EE.UU. a lo largo de más de 3,000 kilómetros es hoy "una fuente de historias" casi infinita. En la obra esa frontera "tiene muchas representaciones, muchas voces, caras" y "facetas", no nada más la dimensión física con que se asocia tradicionalmente en México mirando a Estados Unidos. Fronteras pueden ser también "los obstáculos que tenemos que superar cada día" o hablar de frontera puede ser una metáfora de "algo a lo que nos cuesta mucho trabajo llegar", añade Crosthwaite.

"Creo que con este libro no he agotado, ni siquiera remotamente, el tema fronterizo", asegura el autor, quien se rebela contra la noción de asociar sólo con la violencia la vida en la línea divisoria. "Es como pensar en todo el norte (de México) y nomás pensar en violencia. Es una simplificación total del tema, de las ciudades, de la vida.

A mí siempre me interesa rescatar todo lo que es humano del norte, de la frontera", agrega.³⁰

La manera de situar al norte del país, a Tijuana, ciudad de Crosthwaite, y a la frontera México-Estados Unidos fuera de su espacio territorial, alejándola de la idea de que ahí sólo hay violencia y narcotráfico, consiste en relacionarla con otros temas, otros ámbitos, otros personajes, otras situaciones, y eso lo hace el autor a través de la intertextualidad. Conviene hacer notar que las noticias publicadas en portales, rotativos, radio y televisión sobre el incremento de la violencia en los estados fronterizos del norte³¹ sitúan esa zona como "bárbara", fuera de la ley y, por lo tanto, excluida del resto del país donde sí se puede gobernar. Sin embargo, a través de sus relatos, Crosthwaite nos dice que no es así, que en los estados del norte no sólo hay violencia sino cultura, música, personajes, educación, elementos que conforman una sociedad, nuestra sociedad, y que, por lo tanto, no podemos separarla del imaginario social ni político mexicano.

Esta manera de hablar sobre el norte del país también la podemos encontrar en obras posteriores a *Idos de la mente*, como en *Aparta de mí este cáliz*, en el que utiliza como principal hipotexto los evangelios y las bíblicas figuras de Jesucristo, Magdalena y los Apóstoles para narrar la historia de su protagonista, que es también un mesías, construyendo una parodia del texto bíblico y una sátira a los personajes públicos, como los políticos o los sacerdotes:

Pero yo era Jesucristo. No cualquiera que simplemente ostentara que era el único y verdadero salvador. La noticia se me había revelado en un sueño: yo era Jesús y la besaba a usted.

³⁰ Agencia EFE, "La frontera con Estados Unidos quedó reducida a lo trágico, afirma Crosthwaite", en *La Crónica* 13 julio 2011, Disponible en línea: <http://www.cronica.com.mx/notas/2011/591819.html> [09/02/2014].

³¹ Sólo como ejemplo, en enero de 2010 el portal de noticias *El Informador* publicó una nota titulada: "La violencia en Tijuana hace historia", donde se informa que en los primeros seis días de ese año ya se reportaban cuatro ejecutados por día, entre ellos estudiantes del Colegio de Bachilleres de la localidad. Agencia EFE, "La violencia en Tijuana hace historia," *El Informador*, 8 enero 2014. Disponible en línea: <http://www.informador.com.mx/mexico/2010/168840/6/la-violencia-en-tijuana-hace-historia.htm> [16/02/2014].

No me parecía casual que soñara que era Cristo en una época en que se solicitaba de nuevo la llegada del Hijo del Hombre. Incluso, el hecho de besarla me pareció que portaba un mensaje profundo. No soñé nada más que era Jesucristo sino que era un Jesús enamorado, un Jesús apasionado, capaz de tomarle la mano y caminar por una playa en domingo con niños y fiesta alrededor. ¿A poco no es más placentero un mesías con buenos sentimientos y buen corazón? ¿A poco no se antoja rezar ante una figura que demuestre su amor tocando pieles, besando labios?
No soy perfecto, ya lo sabe, he hecho tonterías como cualquiera. Lo del Pequeño... bueno, eso fue en el pasado, eso se dio en un momento determinado de mi vida, no hay pretextos. Claro que no estoy orgulloso de ello, y no trato de justificarme: eran otros tiempos.³²

Las referencias a la cultura popular también se hallan en esta obra, a manera de parodias y sátiras de artistas y películas hollywoodenses:

Me gustaría que fuéramos al cine como lo hacíamos en Galilea. Una película de terror me caería bien, simplemente para evadir responsabilidades, para liberarme por un par de horas del estrés, del aburrimiento.
Usted me diría que prefiere una película con Juanito Depp (a quien admira más de lo que debería, según yo), una historia en la que él encarna a un intelectual aventurero, que descubre un documento antiguo que revela viejos secretos que no ponen en tela de juicio la historia del mundo y nuestra propia existencia. Algo así, nada complicado.
Perdón por ignorarla, por parecer que no la estoy escuchando. En realidad soy un tipo celoso (como dice la canción) y no quiero saber nada de ese Juanito Depp.³³

De esta manera, podemos decir que en su narrativa el uso de la ironía como tropo es la forma retórica con la cual el autor objetiva su relación con los elementos no sólo de la baja cultura (como las canciones y personajes nortños), sino de la alta cultura (autores, títulos de novelas) a través de las referencias intertextuales, para construir, en primer lugar, narraciones ficcionales, y, en segundo lugar, para hablar de su entorno. Habría que poner el acento, asimismo, no sólo en la estructura y la forma, las cuales recurren a la fragmentación y a la parodia, sino en el efecto, que

³² Luis Humberto Crosthwaite, *Aparta de mí este cáliz*, México, Tusquets, 2009, p. 35.

³³ *Ibíd.*, p. 45.

va más allá del simple juego o carnavalización, para dirigir una crítica, en forma de sátira, sobre cómo leemos, miramos, imaginamos y reflexionamos el norte del país, pues es un autor, como ya se ha mencionado, que no se distancia de su contexto ni de la cultura que lo formó.

En este sentido, *Idos de la mente*, como lo señalan los trabajos críticos citados al inicio de este apartado, es una novela irónica, intertextual, lúdica, paródica, *kitsch* y *camp*, si se lee a través del tamiz culto que sólo se fija en las estructuras y estrategias creativas para construir una obra literaria. También estamos frente a una obra que busca explorar algo más a través de ese juego engarzado de referencias. *Idos de la mente* se puede leer como una obra que busca rescatar otros valores culturales y sociales de las ciudades del norte de México; sin embargo, en su totalidad es principalmente una obra que satiriza la mirada con que vemos aquella zona,³⁴ afectada principalmente por el abandono político, social y económico dentro de los proyectos de nación planteados por los sujetos de poder en turno y, por lo tanto, minada por la pobreza, el narcotráfico, la violencia, que enfrenta la desvalorización continua.

³⁴ Y ahora también es nuestra zona, pues los fenómenos fronterizos, los que tienen que ver con la violencia, el narcotráfico y la pobreza se han extendido hasta la zona centro del país. Es decir, aquella zona que algún día vimos alejada se ha vuelto nuestra realidad también.

Capítulo II. Algunas definiciones para entrar en sintonía

II.1. El periodo temporal en el que está inscrita la novela *Idos de la mente*: la posmodernidad

De acuerdo con Gianni Vattimo, hablamos de lo posmoderno porque “consideramos que, en algún aspecto suyo, esencial, la modernidad ha concluido”.³⁵ Es decir, aquellas características con que el arte se desarrolló durante la modernidad: “el espíritu de ruptura, la innovación y la emancipación,”³⁶ se modificaron al paso y la velocidad con que la función del arte lo hizo en el contexto de las crisis sociales y económicas (de la propuesta socialista, pasando por el capitalismo, el liberalismo económico, el neoliberalismo, hasta la globalización). En este sentido, el arte y en particular la literatura originaron otras formas de expresión a las inmediatamente anteriores pero en consonancia se produjeron formas renovadas de su valoración.

La modernidad, explica Adolfo Sánchez Vázquez, “proclama la universalidad de las artes y de su valor fundamental: lo bello, con lo que generaliza los principios y valores de un arte históricamente determinado, clásico-renacentista occidental”.³⁷ Sin embargo, al hacerlo, al ser reconocidos como obras de arte a partir del paradigma que los designa como productos culturales provenientes de una “tradición”, pierden los propósitos con que el “nuevo arte” (el arte moderno) nació, y regresan hacia las formas clásicas de valoración al entrar a espacios como el museo. Es decir, todo lo que entra al museo —institución cultural creada en Francia durante el siglo XVIII, juzgadora y mediadora para designar lo que debe ser o no considerado como arte— se convierte en

³⁵ Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?” en *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2000, p. 72.

³⁶ Sánchez, Adolfo, “Modernidad, vanguardia y posmodernidad”, en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Disponible en línea: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAffDAAC/modernidad-vanguardia-y-postmodernidad-adolfo-sanchez-vazquez> [16/07/2013].

³⁷ Ídem.

objeto artístico. Inscritos en una crisis al entrar en el nuevo sistema de cambio económico, los valores artísticos modernos requieren modificarse. Así, sumergida la sociedad contemporánea en la nueva cultura de masas, la revolución de los nuevos medios de comunicación, la ciencia y la tecnología, los símbolos y valores a los que recurre la modernidad, reviran dando paso a la posmodernidad. Esta última replantea los valores llevados en la modernidad sin renovación alguna, convirtiéndose solamente “en una forma de ser moderno”; es decir, el arte se libera de toda carga emancipadora, reaviva el pasado como uno de sus principales valores, se distancia de la vida cotidiana, se asume en su integración económica e ideológica sin nostalgia vanguardista de la rebeldía.³⁸ Es así que las obras de la posmodernidad asumen su origen en el pasado clásico con valores tradicionales pero también obedecen a una fragmentación discursiva y a la conjunción de retóricas heterogéneas. En este sentido, María José Bruña Bragado enlista las características de las obras posmodernas refiriéndose específicamente a obras literarias: 1) tienden al micro-relato, en el que se vislumbra un escepticismo radical y se recurre a la paradoja o principio de contradicción; 2) privilegian los márgenes que conllevan a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios; 3) los textos son fragmentarios y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística; 4) son obras abiertas que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría; 5) contienen un virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el cual se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia); 6) es esencial el recurso frecuente del humor y la ironía, modalidades discursivas

³⁸ *Ibidem*, p. 8.

que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalización de la tradición.³⁹

Es necesario destacar que *Idos de la mente* se ciñe a la mayoría de las características que menciona Bruña Bragado. Es una obra que por su tema privilegia el margen, es decir, la novela sucede en el norte del país, en la frontera norte del país, para ser precisos, no en el centro, recurriendo al lenguaje local distintivo de la zona y a sus personajes arquetípicos: los norteños. Por su estructura, es una novela fragmentaria cuyas “escenas”, como las nombra el escritor, pueden leerse de forma independiente. Debido a que es una obra construida con base en procedimientos irónicos, paródicos y satíricos, con los que se recupera o alude a la alta y baja cultura mexicana, el texto apuesta por un discurso doble, a través de los mecanismos de la intertextualidad y la extratextualidad, permitiendo un abanico de interpretaciones que apuntan hacia posicionar una zona marginada, la ciudad de Tijuana, como el escenario principal de la cultura mexicana, en una especie de ejercicio de carnavalización.⁴⁰ Por lo anterior, requieren la participativa activa del lector para concretizar de manera efectiva el discurso del autor y lograr el efecto perseguido.

³⁹ María José Bruña, “Trayectoria y perfiles de la literatura y crítica hispanoamericana: Del Modernismo a la Postmodernidad”, en *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, núm. 5, 2008, p. 209.

⁴⁰ Utilizo el termino bajtiniano “carnavalización” para referirme a los actos cómicos y sus formas que retoman la cultura oficial de tono serio para ofrecer una visión diferente del mundo, del hombre y de las relaciones humanas, con un lenguaje deliberadamente no-oficial, a través del cual crean nuevas formas y signos pero sobre todo una nueva cosmovisión expresamente contradictoria, para construir renovados sistemas de valores que les permiten borrar “las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.” Majail Bajtin, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/16632942/Bajtin-La-Cultura-Popular-en-La-Edad-Media-y-en-El-Renacimiento#scribd> [23/04/2015].

II.2. La transtextualidad y sus formas: la intertextualidad

Entender el uso de la intertextualidad y la extratextualidad para acercarse a la obra que analizaremos cobra importancia debido a que Crosthwaite hace uso específico de estas estrategias a través de la cita, el homenaje, la ironía, la parodia y la sátira para construir el perfil de los personajes y la trama de la historia. Así, a través de este entramado, facilitado por los procedimientos mencionados, es que podemos decir que parte de las características constituyentes de los personajes y su desarrollo ya están establecidos por la relación referencial que existe entre la creación del escritor tijuanense y la realidad.

De acuerdo con el narratólogo francés Gérard Genette, la transtextualidad o trascendencia textual del texto es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁴¹ Para Genette existen cinco tipos de relaciones transtextuales de acuerdo con la “creciente abstracción, implicación y globalidad que el texto mantiene con otros textos:” la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. (Véase cuadro 1)

⁴¹ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 9-10.

<p>TRANSTEXTUALIDAD: Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. Por orden de abstracción, implicación y globalidad del texto a otros textos de acuerdo con Genette:</p>		
Intertextualidad:	Relación de “copresencia entre dos o más textos [...] Presencia efectiva de un texto en el otro”.	Ejemplos: cita, plagio, alusión.
Paratextualidad:	Está “constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante [...] Son los tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran el entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso.”	Ejemplos: títulos, subtítulos intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, etc.
Metatextualidad:	“Es la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.”	Ejemplos: Reseñas de libros, comentarios, ensayos críticos, tesis académicas, etc.
Hipertextualidad:	<p>“Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de manera que no es la del comentario:” texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. Puede ser de dos tipos:</p> <p><i>1.-Transformación simple o directa:</i> Consiste en “trasponer,” en “extraer un esquema de acción y de relación entre personajes que se tratan en un estilo muy diferente” (decir lo mismo de otra manera, en otro estilo)</p> <p><i>2.-Transformación indirecta o imitación:</i> Para llevarla a cabo se necesita adquirir un dominio, al menos parcial, de los caracteres que se ha elegido para la imitación. “Se extrae cierto estilo y se aplica a una acción y a personajes diferentes (decir otra cosa de manera parecida o con el mismo estilo) al original.</p> <p>Para Genette, el procedimiento hipertextual es considerado como un procedimiento “propriadamente literario”.</p>	<p>1. Ejemplo: todos los textos cuya relación hipertextual se lleva a cabo por un procedimiento de “transformación” del hipotexto en el hipertexto como en los casos de la parodia, el travestimiento y la trasposición: <i>Ulises</i> de James Joyce.</p> <p>2. Ejemplo: todo tipo de textos cuya relación hipertextual se lleva a cabo por un procedimiento de “imitación” del hipotexto en el hipertexto como el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria: <i>Misa fronteriza</i> de Luis Humberto Crosthwaite.</p>
Architextualidad:	Es el más abstracto y el más implícito [...] Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como <i>Poesías, Ensayos</i> , subtítulos: de la indicación que acompaña al título en la cubierta del libro) de pura pertenencia taxonómica.”	Los ejemplos se hallan en los títulos, subtítulos, índices: <i>La novela rosa, El cantar del Mío Cid</i> ,

Cuadro 1. Genette, Gérard, *Op. Cit.*, pp. 4-26.

Como se ve, Genette ubica la ironía (categoría fundamental para el análisis textual de *Idos de la mente*) en el terreno de la hipertextualidad ya que para construirla es necesaria la relación de dos textos, en el que el primero, el hipotexto, servirá como base para producir uno nuevo, el hipertexto, con efecto generalmente contrario al del primero. Lo anterior sólo se lleva a cabo dentro de las relaciones hipertextuales, a partir de las cuales se generan los palimpsestos o textos en segundo grado como sucede, como ejemplo claro, en la parodia. El teórico señala, asimismo, que “los únicos géneros oficialmente hipertextuales son la parodia (que aplicada a un objeto la aparta de su sentido y la rebaja),⁴² el travestimiento (que por su contenido se ve degradado por un sistema de trasposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras)⁴³ y el pastiche satírico (que por su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos),⁴⁴ también existen otras prácticas hipertextuales menos “oficiales”, resultado de la combinación de las relaciones transtextuales que se ejecutan en los textos.

Por su parte, la investigadora Linda Hutcheon inscribe la ironía en el terreno de las relaciones intertextuales (no en las hipertextuales como afirma Genette) y a partir de esa taxonomía explica el funcionamiento y trascendencia de la ironía y su importancia dentro del funcionamiento no sólo de la parodia sino también de la sátira, aspecto que no aborda Genette en su análisis debido a que el narratólogo francés sólo atiende las relaciones entre textos (relaciones semánticas), dejando de lado la relación del texto y el contexto (relaciones pragmáticas), terreno que corresponde a la sátira, pero que desglosaremos más adelante.

⁴² Genette, *Op. Cit.*, p 37.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ídem.

Sin embargo, es necesario hacer notar que la definición de intertexto de Hutcheon es similar a la que ofrece Genette para hipertexto. La diferencia entre las definiciones de ambos términos es vital en Genette porque a partir de lo que él define como hipertextualidad desglosa las relaciones (ya sea por imitación o transformación, parodia o travestimiento y pastiche o imitación satírica) del texto B con el texto A; por lo tanto, matiza el sentido de inclusión de un texto en otro o, inclusive, de un texto en otros. A partir de esta relación, también establece qué tipo de relación mantiene cada hipertexto con su hipotexto: de divertimento, burlón o degradante, y en ese sentido enmarca la diferencia entre ironía, sátira y parodia, pero no llega a ser una diferenciación *pragmática* de las tres (como sí lo hace Hutcheon); Genette sólo toma en cuenta la diferenciación *semántica* pues sólo atiende la relación de un texto con otro, no del texto y su extratexto o contexto, aspecto que es necesario tomar en cuenta para el análisis de la novela que aquí nos ocupa.

En este punto, me detengo para explicar que “una diferenciación semántica y pragmática” se refiere a que el ámbito semántico de la transformación o cambio de sentido (y por lo tanto la intención del hipotexto) se da a nivel textual, de la relación del texto A con el texto B, y en el ámbito pragmático, la transformación o cambio de sentido (y por lo tanto la intención del hipotexto) se da a nivel textual pero también, y sobre todo, trasciende al nivel del lector o de quien realiza la interpretación de ese texto, es decir, al efecto que produce.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que para Genette, la relación intertextual es, sobre todo, formal y semántica, más que pragmática, pero eso no quiere decir que no interfiera en los planos hipertextuales; es decir, podemos encontrar parodias cuyo vehículo sea un intertexto: una cita, un plagio o una alusión.

Para aterrizar en qué radica la diferencia entre las categorías propuestas por Genette y Hutcheon nos sirve la síntesis que del tema propone el teórico mexicano Lauro Zavala al referirse a la intertextualidad, pues nos ayuda a entender que los pre-discursos ya conocidos y reconocidos, gracias a la existencia de una tradición, la cultura y el imaginario social construido en forma de texto escrito o no, son susceptibles de ser convertidos por el lector en un hipotexto:

Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, si parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto. La naturaleza de todo texto es de ser una especie de pre-texto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual.

Evidentemente, los procesos de interpretación, apropiación de sentido y producción de asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad sólo pueden ocurrir en el ámbito de la cultura contemporánea. Es decir, la intertextualidad es un proceso característico de la cultura moderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la tradición de lo clásico.⁴⁵

Todo lo anterior nos sirve para señalar que la propuesta estilística de Luis Humberto Crosthwaite en *Idos de la mente* echa mano de recursos de la intertextualidad, al mencionar elementos de nuestra tradición como autores y libros del canon mexicano y latinoamericano, así como personajes del medio del espectáculo como Ramón Ayala, Cornelio Reyna o José Alfredo Jiménez, entre otros, para hacerlos protagonistas de su novela. Todos estos elementos, como productos culturales, tienen una presencia efectiva en la novela⁴⁶ bajo la forma de sátira, parodia, para enmarcar una propuesta estética a través de ellas, como veremos más adelante.

⁴⁵ Lauro Zavala, “Qué es el análisis intertextual” en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998, pp. 130-131.

⁴⁶ Zavala señala que “todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí [...]”. Véase: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 129.

II.3. Distinción entre ironía, parodia y sátira

Como ya mencioné, el presente análisis lo llevaré a cabo a partir de los estudios intertextuales. La ironía es el mecanismo intertextual a partir del cual se engarzan dos o más textos. Como la ironía es el tropo que activa los géneros de la parodia y la sátira, la definiré primero y a partir de ahí desglosaré su relación con los géneros. Sin embargo, es necesario que se tome en cuenta que los mecanismos con que funcionan la parodia y la sátira, y por lo tanto la ironía, no son estables, sino que hay gradaciones entre uno y otro, de tal forma que podemos encontrar la sátira-paródica (que toma como vehículo un texto para criticar una acción humana) y la parodia-satírica (que utiliza como vehículo acciones humanas para criticar un texto). Es necesario mencionar que el campo de la parodia está gradado por el pastiche y la imitación satírica (que buscan imitar el estilo del hipotexto) o el travestimiento y la trasposición (que sólo toma algunos motivos: tema o personajes del hipotexto, para colocarlos en el hipertexto), gradaciones que explicaré más adelante.

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, la ironía es una “figura retórica que consiste en dar a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”.⁴⁷ Por su parte, en el *Diccionario de Retórica y poética* de Helena Beristáin encontramos, primero, que la ironía responde a dos tipos de usos: el primero, como figura de pensamiento, “porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Es decir, consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en las oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender la idea contraria”.⁴⁸ Segundo, observamos que, “cuando se invierte el sentido de las palabras, la ironía es un tropo de dicción, es decir, es una antífrasis”.⁴⁹

⁴⁷Diccionario de la Lengua Española, 2015. Disponible en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=ironia> [25/04/2015].

⁴⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1995, p. 271. Disponible en línea: <http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Helena-Beristain.pdf> [25/04/2015]. (Subrayado mío)

⁴⁹ Ídem. (Subrayado mío)

Ambos tipos de ironía permiten los géneros de la parodia y la sátira, sin embargo, la figura de pensamiento busca una imitación del estilo y en el tropo de dicción se retoman algunas características de lo que se quiere ironizar, se hace una transformación.

Linda Hutcheon también distingue dos formas fundamentales de la ironía: a) ironía verbal: no situacional sino semántica, y b) pragmática: situacional. Hay que subrayar estos dos aspectos de la ironía ya que son esenciales para el funcionamiento de la parodia y la sátira, aunque de manera distinta.⁵⁰ La ironía verbal, que atiende al contexto en que es dicha, es intertextual o extratextual (se lleva a cabo *in presentia* del contexto), y tiene como resultado un significado y un significante,⁵¹ es decir, se entiende la oración y el efecto producido. Por otro lado, la ironía antifrástica, que es intratextual (se lleva a cabo *in absentia* del contexto), tiene como resultado un significado y dos significantes,⁵² es decir, se entiende la oración, el sentido textual de la oración y el sentido irónico de la oración.

La diferencia entre la parodia y la sátira radica en el blanco de cada género. Mientras que el blanco de la parodia es otro texto, un hipotexto, resultando una trasgresión de la *doxa* literaria o un homenaje a ella. El blanco de la sátira son las acciones humanas, con la intención de corregir el comportamiento humano a través de la ridiculización. De tal forma que tanto el tropo (ironía) como ambos géneros (parodia y sátira) llevan a cabo una reacción diferente frente a lo que contradicen. Mientras la ironía tiene un *ethos* burlón, la parodia pasa por una reacción neutra (frente), respetuosa

⁵⁰ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 174.

⁵¹ Por ejemplo: Una chica está hablando con su amiga sobre lo guapo que le parece su nuevo novio, pero cuando entra el novio la amiga exclama: De verdad que está guapo, ¡cómo para morirse!, para señalar que a ella no le parece nada guapo.

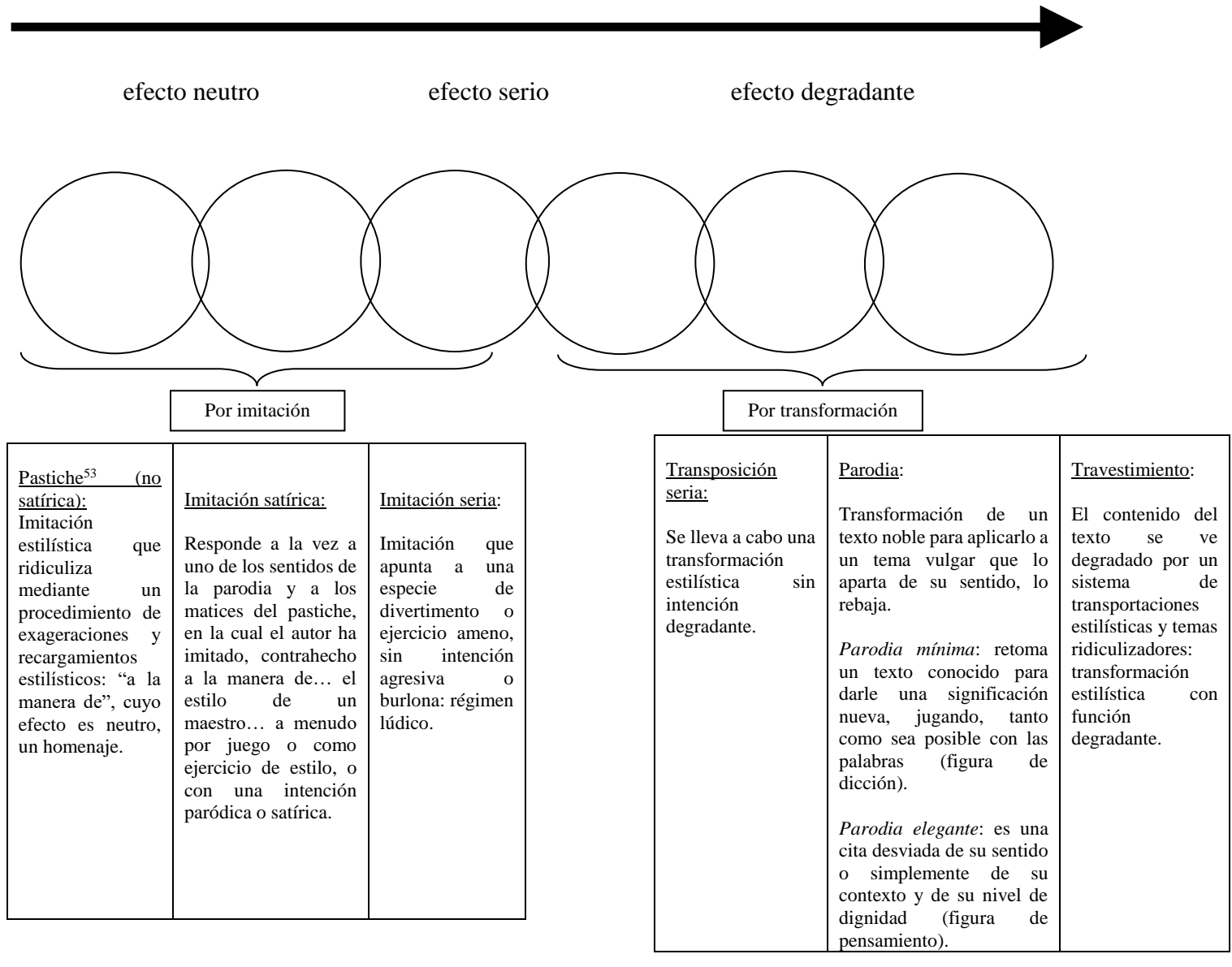
⁵² Seguimos con el mismo ejemplo: La chica le dice a su amiga lo guapo que le parece su nuevo novio, pero cuando entra el novio la amiga exclama: ¡Peor es nada!, para señalar que a ella no le parece guapo y que, literalmente, es mejor uno feo que ninguno.

(para) y contestataria (contra); finalmente, la sátira está cargada de un *ethos* peyorativo, cuyo principal objetivo es corregir ridiculizando. La ironía, la parodia y la sátira no son estáticos, sino que hay un constante intercambio entre el hipertexto resultante y el o los hipotextos, ya sea por tema, estilo, estructura, que generan gradaciones entre las relaciones intertextuales resultantes. Una división más general para estas gradaciones podría ser la que ofrece Linda Hutcheon: ironía, parodia, parodia-satírica, sátira-paródica y sátira.

En la parodia-satírica el blanco es un texto, aunque su procedimiento se da por medio de referencias extratextuales: acciones humanas o comportamientos morales, por lo tanto tiene un *ethos* contestatario. Por su parte, en la sátira-paródica el blanco son acciones humanas o comportamientos morales, utilizando un vehículo literario, por lo que tiene un *ethos* peyorativo. (Véase cuadro 2)

Para acercarnos a la obra de Crosthwaite es necesario entender el tipo de relaciones intertextuales y extratextuales que lleva a cabo el autor, así como de sus diferenciaciones semántica y pragmática, ya que por medio de estas estrategias es posible que el lector recupere los pre-discursos existentes en el imaginario social y los entreteja con el discurso ficcional que está construyendo. De esta forma se pueden reconocer elementos de la realidad y ligarlos con la obra ficcional escrita, para concretar el efecto.

GRADACIÓN DE INTERTEXTOS PARÓDICOS SEGÚN GENETTE:



Cuadro 2. Genette, Gérard, *Op. Cit.*, pp. 9-44.

⁵³Linda Hutcheon también inscribe al pastiche dentro de los géneros intertextuales, el cual opera a nivel de estructura: interestilo, y la distingue de la parodia debido a que señala más bien la semejanza de texto B con el texto A, más que la diferencia. Véase: Linda Hutcheon, *Op. Cit.*, p. 182.

II.4. Alta y baja cultura

De acuerdo con Mijaíl Bajtín uno de los principales elementos que distingue la baja cultura es lo cómico o la risa popular proveniente de la plaza pública. En su estudio dedicado a Rabeláis, Bajtín apunta que la alta y baja cultura, conviven no sólo en diferentes tiempos, sino en diferentes espacios. La alta cultura “es la cultura oficial, la del tono serio, religioso y feudal de la época”,⁵⁴ que se daba en la Iglesia o que ofrecían los gobernantes. En oposición, la baja cultura encontraba su expresión cúlmine en los ritos y espectáculos presenciados por el pueblo en el carnaval.

El teórico ruso apunta que el momento clave en que la risa pasa a ser un elemento distintivo y definitorio de los rituales populares es cuando se establece “el régimen de clases y de Estado”, en el que la forma cómica adquiere un carácter no oficial, sino que “su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y de las cultura populares”,⁵⁵ es decir, el lenguaje “serio” pasó a ser el lenguaje oficial, el que usaban las personas con cargos distintivos en las estructuras altas de la sociedad para ser proclamaciones, y el pueblo se apropió de este lenguaje, al que ellos no tenían acceso por no poseer dicho estatus, a través de formas cómicas.

De esta forma, el autor enmarca tres categorías fundamentales en donde se expresa la cultura popular: 1) En formas rituales y del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc. 2) En obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar. 3) En diversas formas y tipos de

⁵⁴ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003, p 7. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/16632942/Bajtin-La-Cultura-Popular-en-La-Edad-Media-y-en-El-Renacimiento#scribd> [29/04/2013].

⁵⁵ *Ibidem*, p. 9.

vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.). Con estos procedimientos, hacían suyas formas de lenguaje al que ellos “oficialmente” no tenían acceso, y que les servía para burlarse o criticar las palabras o acciones de otros.

En la novela *Idos de la mente*, podemos ver cómo el autor utiliza los territorios de la baja y alta cultura (de la tradición que conforma el canon literario como lo oficial y lo depositado en la cultura de masas como no oficial) para generar contrastes en su obra y poner en duda la autoridad de la enunciación o de lo enunciado; por ejemplo, cuando Carmela Rafael, al encontrarse por primera vez con Cornelio, le lee un poema japonés del siglo XV:

La primera en hablar es Carmela Rafael. Lee en voz alta, muy alta: «Árbol que es sombra/de mi alegría rota/crecen los bosques».

Cornelio no entiende. Ella explica, menciona algunos nombres de poetas japoneses del siglo XV.

Sintiéndose un tanto ignorante, para no quedarse atrás, responde recitando unos versos de una de sus canciones más recientes: «Chaparrita linda/pienso regalarte/unos jaboncitos de colores para ti».⁵⁶

En el anterior ejemplo podemos observar dos cosas: primero, que el autor recrea el género del haikú ubicado en su tradición, es decir, como alta cultura. Aquí hay una referencia intertextual, sí, pero el ejercicio está llevando a cabo no como palimpsesto sino como simulacro,⁵⁷ ya que el pequeño poema, además de obedecer a cierta estructura tradicional (diecisiete sílabas divididas en

⁵⁶ Crosthwaite, *Idos de la mente*, p.88.

⁵⁷ Utilizo el término *simulacro* de acuerdo con lo que propone Jean Baudrillard en su texto *Cultura y Simulacro*: La simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, de signo como reversión y eliminación de toda referencia [...] La simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.

Es decir, la simulación parte de asumir características que originalmente no se tienen y negar esas que se tienen, cuestionando la diferencia entre lo verdadero y lo falso, de realidad e imaginario, pues la simulación “intenta,” a partir de todas las características posibles, fingir algo que no le es natural. Baudrillard Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978. Disponible en línea: http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_147_1.html [2/10/2015].

tres versos) es ubicado como original de una tradición sin serlo; segundo, aunque los versos dichos por Cornelio no constituyen una parodia del poema leído por Carmela, es decir, no hay una burla, imitación u homenaje al estilo; sí lo hay al género poético ya que, al imitar la estructura formal (tres versos breves con un acento igual al leído por Carmela), coloca un texto perteneciente a una canción popular norteña a la misma altura de un haikú.

Otro ejemplo es cuando el autor coloca el nombre de un poema canónico de la literatura mexicana como *Piedra de sol* de Octavio Paz junto al título de la canción *Los pescadores de ensenada* de Chalino Sánchez, o *Muerte sin fin* de José Gorostiza junto a *Sonora y sus ojos negros* de Miguel y Miguel.⁵⁸ A través de estos contrastes, el autor obvia las diferencias y las similitudes, criticando a los personajes de la farándula mexicana u homenajeando las canciones norteñas, o parodiando las obras del canon mexicano.

II.5. Efecto

De acuerdo con Hans Robert Jauss, el efecto “es el elemento de concretización condicionado por el texto; es decir, en una obra literaria se esbozan indicaciones y sugerencias acerca de lo no dicho y sin embargo intencionado en el texto”.⁵⁹ De esta forma, al leer una obra literaria que nos ha llamado la atención o que nos ha hecho reflexionar sobre algún asunto, podemos darnos cuenta de que lo entendido no está dicho de manera explícita por el autor, sino que nos va dando “señales”

⁵⁸ *Ibíd.*, p.41.

⁵⁹ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Rainer Warning,(ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 59-66. Disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/97439249/Jauss-ElLectorcomoInstancia> [16/07/2013].

de ello, lo va construyendo poco a poco. La concreción⁶⁰ e interpretación de todas esas “señales” en el lector es lo que produce el efecto.

La escritura es un acto comunicativo que finaliza en el lector; este último, por su parte, no va a saber qué lee, ni cómo se lee, si el escritor no decanta sus intenciones a través de la escritura, de tal modo que, si pretende ofrecer una novela policiaca, deberá colocar los elementos o “señales” necesarias para que el lector sepa, por medio de la lectura, que no está leyendo una novela de aventura, ciencia ficción o fantástica, sino una novela policiaca. Si el lector logra desentrañar esos elementos, es decir, las intenciones del autor, se está llevando a cabo el efecto.

En la obra de Luis Humberto Crosthwaite el efecto se da por la concreción de los discursos provenientes tanto de la historia ficcional que el autor nos está contando, así como de las provenientes de la realidad, circunscritas a los personajes o a un hecho o acción particular: que el personaje se llame José Alfredo como el compositor mexicano José Alfredo Jiménez o que Ramón y Cornelio se llamen como Ramón Ayala y Cornelio Reyna, que escriban canciones que se titulan “Piedra de sol” como el poema de Octavio Paz o “Muerte sin fin” como el de José Gorostiza y que además toquen su último concierto en la azotea de su estudio como los Beatles. Al desentrañar las referencias hipotextuales y transtextuales que el escritor hace en la novela (lo que no es dicho, pero de alguna forma es señalado a través de los intertextos), junto con la ficción que crea el autor, se logra concretar el círculo comunicativo transmisor-mensaje-receptor de forma efectiva.

Tomando como base este señalamiento sobre las formas de concreción en *Idos de la mente...* se propone que en la novela pueden darse cuatro niveles de lectura elementales que nos

⁶⁰ Ver nota núm. 8.

llevan a cuatro tipos de efectos diferentes, de acuerdo con los niveles de concreción básicos que se pueden extraer por los elementos que utiliza el autor en su obra y por los límites que la obra marca.

Sin embargo, antes de continuar, es necesario aclarar que estos cuatro niveles básicos de lectura a los que me referiré en el siguiente capítulo, así como sus formas de concreción, son resultado estricto del uso de los elementos textuales e intertextuales de la obra y son el eje que da paso a la interpretación de la novela (Véase Cuadro 3. Niveles de Lectura).⁶¹

1. El primer nivel de lectura corresponde únicamente a la historia que cuenta la novela, sin tomar en cuenta las referencias hipotextuales ni transtextuales. Por lo tanto, el nivel de concreción está depositado estrictamente en el discurso ficcional dado por el autor.

2. El segundo nivel de lectura corresponde al reconocimiento de los elementos que en este análisis hemos señalado como alta cultura en conjunción con el discurso ficcional. Es así que se da paso a un tipo de concreción que toma en cuenta todas las referencias intertextuales, tanto hipotextuales como extratextuales, de la alta cultura con las que está construido el mundo diegético de la novela. Este nivel de concreción está fuertemente ligado al efecto que provoca el uso de la ironía como tropo discursivo y al género de la parodia en todas sus gradaciones, principalmente la cita y el homenaje, a través de la parodia-satírica. A diferencia del juego intertextual que el autor establece con los elementos de la baja cultura, lo que reluce en este segundo nivel de lectura son principalmente los nombres propios o títulos de obras literarias; sin embargo, dentro de este

⁶¹ Cuadro 3. Niveles de lectura, p. 88. Cabe aclarar que, si bien se hará hincapié en estas cuatro formas de leer la novela, no quiere decir que sean el único camino de su interpretación, pues, como señala Ingarden, toda obra ofrece una variante de concreciones.

segundo nivel de lectura también se puede identificar el uso de la sátira-paródica, aunque con mucho menos frecuencia.

3. El tercer nivel de lectura corresponde al reconocimiento de los elementos que en este análisis hemos señalado como provenientes de la baja cultura o cultura de masas en conjunción con el discurso ficcional dado por el autor. Es así que se da paso a un tipo de concreción que toma en cuenta todas las referencias intertextuales, tanto hipotextuales como extratextuales, de la cultura de masas con las que está construido el mundo diegético de la novela. En este sentido, se puede señalar que el tercer nivel de concreción está fuertemente ligado al efecto que provoca el uso de la ironía como tropo y al género de la sátira, así como de los subgéneros, parodia-satírica y sátira-paródica, que están relacionados con elementos como los nombres propios o las acciones propias de algunos personajes.

4. El cuarto nivel de lectura corresponde al nivel de concreción más completo y, en consecuencia, el que muestra el mayor número de elementos condicionados por el texto. En este nivel hay un pleno reconocimiento de los elementos de la baja y alta cultura en conjunción con el discurso ficcional dado por el autor. Éste da paso a una concreción plena que toma en cuenta todas las referencias intertextuales, tanto hipotextuales como transtextuales de la alta y la baja dentro de la realidad diegética de la novela. En este sentido, el cuarto nivel de concreción está ligado tanto al tropo de la ironía, así como a los géneros de la parodia y la sátira en todas sus gradaciones. Sin embargo, en una óptica completa de la obra, se puede identificar que es su totalidad la obra conlleva un efecto más relacionado con la sátira (crítica) y con la ironía (ridiculizante, que causa risa), que con la parodia.

Capítulo III. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio, un paseo por la alta y la baja cultura. ¡De México para el mundo, señores!*

III.1. Introducción al análisis: Estos eran dos amigos, estos eran dos norteños. Primer nivel de lectura

La novela *Idos de la mente* narra las aventuras del dueto norteño “Los relámpagos de agosto”, conformado por los amigos Ramón y Cornelio. La obra está contada, en su mayor parte, con una voz narrativa en tercera persona: un narrador omnisciente; sin embargo, también hay diálogo, donde el autor ubica a sus protagonistas en diferentes situaciones, como las entrevistas hipotéticas que lleva a cabo el poeta sonorese Abigael Bohórquez a Los relámpagos o las continuas conversaciones sobre “mujeres y pies” que tienen Ramón y Cornelio durante sus giras; en estas, el tiempo verbal predominante es el presente.

En estos fragmentos, que abarcan desde una línea hasta dos páginas, encontramos breves anécdotas de la vida de los protagonistas: sus inicios en la música durante la juventud, en la que hacían *covers* de las canciones que les pedían en las cantinas; pasando por el momento en que un productor de música los descubre; la grabación de su primer disco; sus primeros días de gloria y fama, los primeros *grammys*, sus romances y, finalmente, su ruptura. La novela también cuenta algunos fragmentos de sus tránsitos como solistas, el intento de reconciliación del dueto, hasta la muerte de Cornelio.

En el camino, también aparecen los otros personajes, coadyuvantes, de quienes no se cuentan historias sino se detallan algunos momentos que tienen trascendencia a la hora de construir el mundo diegético: José Alfredo, quien muere cuatro veces; el señor Velasco, presentador de un programa musical y quien ayuda a los protagonistas a llegar a la cima del estrellato; la Selene, una de las actrices más guapas y exitosas de la época que coquetea con Cornelio, y Dios, a quien le

gusta la música y ofrece dotes excepcionales a sus elegidos, en este caso Cornelio y José Alfredo. En esta lista también están Carmela Rafael, la novia de Cornelio, y Yéssica Gadalupe, pero también están la ciudad de Tijuana y, por supuesto, la música, las cuales se vuelven personajes. Sobre la ciudad dice:

El radio es buen cómplice para Ramón y Cornelio. Derrama música y ésta sigue su cauce por las calles de Tijuana, de casa en casa, tocando puertas como un imprudente vendedor ambulante. Los niños, las amas de casa, los hombres desempleados abren las puertas de sus hogares en la mañana y dejan que entre la música para comenzar el día.

La ciudad se vitaliza. Desde el obrero que tiene poco tiempo de haber llegado, pero que ya tiene trabajo, gracias a Dios; hasta el dueño de empresas y fraccionamientos que empieza sólo en números y estadísticas; desde el agente de tránsito que sale caminando rumbo a la avenida que le fue asignada; hasta el asalta-bancos que ha preparado cuidadosamente su siguiente hurto.

La ciudad despierta envuelta en un torrente de música.

Sin saberlo, Ramón y Cornelio adivinan el futuro. Ramón sostiene un instrumento imaginario mientras Cornelio utiliza una botella como micrófono. Interpretan una canción que les gusta, que han escuchado en el radio, reciente éxito de su ídolo José Alfredo.⁶²

La música se vuelve un personaje mutable al gusto de quien la escucha, casi como una caricatura:

A poco de haber nacido, la canción se siente presionada en la pequeña habitación de su creador. Sueña con espacios amplios donde pueda correr y divertirse. Al primer descuido de Cornelio, la canción escapa de la casa a través de la ventana. Disfruta el calor de la calle, camina por primera vez entre la población fronteriza, se desliza entre automóviles y transeúntes, aborda camiones y taxis.

Cada momento es una nueva experiencia.

La canción no tarda en aprender a coquetear y a contonearse con un ritmo sensual y cautivador.

Los hombres la miran pasar como si fuera una mujer hermosa a quien impudicamente le observan el trasero.

Las mujeres la miran pasar como si fuera un hombre hermoso al que impudicamente le observan el trasero.

⁶² Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente*, p. 18.

Los niños saben que sólo es una canción, y sonrían.⁶³

Desde el primer capítulo: “Estos eran dos amigos” (primer verso de la canción “Los dos amigos” de Lupe Tijerina), el autor comienza a desarrollar la relación que los protagonistas mantendrán a lo largo de la historia contextualizada en Tijuana: “Ramón y Cornelio siempre juntos. Se les ve por la calle, caminando; en la escuela, casi nunca. En el cine, disfrutaban las mismas películas, tienen los mismos gustos. ¿Dónde está Ramón? Con Cornelio. ¿Dónde está Cornelio? Con Ramón. ¿Buscan a los dos? Andan juntos.”⁶⁴

III.2. La historia de Cornelio y Ramón: dos héroes de canción

Como lo señalé en el apartado titulado “Efecto”, si seguimos puramente la historia, nos encontramos frente las andanzas de dos personajes: Cornelio y Ramón, quienes desde su infancia sueñan con formar un dúo norteño. Sus esfuerzos inician en las cantinas de su ciudad natal, como cualquier otro dúo norteño o tocando en fiestas familiares sin mucho éxito (“Primeros relampagazos”). Finalmente, ayudados por la inspiración de un Dios al que le encanta la música norteña, atraen la atención del productor Jimmy Vaquera quien decide darlos a conocer y sacar a la luz su primer disco, *Con la ayuda de Dios*. El éxito llega, conocen a su ídolo José Alfredo y el público los aplaude y los llama al escenario (“Fama y fortuna”).

En el incesante éxito, se presentan en el programa musical más prestigiado del país dirigido por el señor Velasco; cada uno encuentra su pareja femenina “ideal”. Dios continúa respaldándolos, hasta que finalmente, abrumados por la fama, ambos “relámpagos” tienen discordias sobre las canciones que tocan y se separan (“Todo por servir se acaba”).

⁶³ *Ibíd.*, p. 30-31.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 17.

Cornelio inicia una carrera como solista y Ramón “decide tomarse unas vacaciones en su rancho.” Mientras el primero filma películas y continúa su camino de éxito musical, el segundo (el *segundón*) se deprime en su casa y se consuela con Marilú, su acordeón. Sin embargo, ya separados, ambos añoran la amistad de antes y el dúo de antes (“Cornelio superstar”). El deprimido Ramón se separa de su Yéssica Guadalupe y se sume en el alcoholismo, pero después conoce Susanita quien lo anima a continuar en la música con su nuevo grupo Los Bravos de Agosto. Por su parte, Cornelio es acosado por un señor que dice ser su padre y descubre que su esposa Carmela Rafael lo engaña. Ahora es Ramón quien inicia su camino de éxito y Cornelio quien sigue el camino de la depresión (“Si tarda mucho mi ausencia”).

Finalmente, hacia el último apartado, “Ya con esta me despido”, Ramón se aparta del camino de la música y vuelve a Tijuana; Cornelio, con el éxito otra vez en las manos, intenta animar a su antiguo amigo, pero finalmente Cornelio muere. Ramón le dedica el disco *Recordando a Cornelio*.

De forma escueta, esta es la historia que nos entrega Luis Humberto Crosthwaite en su novela, salpicada además con un poco de fantasía (o realismo mágico) pues en ella un acordeón se vuelve mujer (Marilú), Dios es un ser omnipotente que escribe música nortea y el ídolo José Alfredo muere cuatro veces y revive otras cuatro.

Conclusiones

Mi intención en este primer apartado ha sido comprobar los límites de interpretación de una lectura sin tomar en cuenta las referencias intertextuales que existen en la obra para delimitar un nivel básico de concreción al que es posible llegar a través del análisis, lo cual corresponde a un primer nivel de lectura. Es importante hacer notar que el nivel de concreciones es variable; sin embargo, es posible establecer un límite a partir de lo que leemos en la obra.

Efectivamente, *Idos de la mente* es una novela fragmentada, lo cual la hace una lectura liviana y rápida. La voz narrativa de la mayoría de los fragmentos corresponde a la primera persona. Hay diálogo, aunque también hay un narrador omnisciente, reforzado con el personaje de Dios, que nos permite saber los pensamientos y sentimientos de los personajes principales e incidentales. La anécdota que se concreta es la historia de dos amigos tijuanaenses, Cornelio y Ramón, que formaron un grupo norteño: Los Relámpagos de Agosto, triunfaron y, finalmente, se separaron.

Por estas características podríamos decir que, en este primer nivel de lectura, la obra se acerca a la tragedia, debido a que sus dos protagonistas aparecen como héroes, cuyo objetivo máximo es “llegar a ser como su ídolo José Alfredo”, pero cuyas andanzas los llevan a la separación y culmina en la muerte de Cornelio. Asimismo, hay una pretendida revisión biográfica que se refleja en las entrevistas que llevan a cabo con el poeta Abigael Bohórquez, las cuales aparecen en el inicio de cada capítulo. Sin embargo, los elementos fantásticos que contiene también la acercan al realismo mágico. Este acercamiento a la tragedia, al realismo mágico y a la entrevista, no desde los temas o estilos, sino desde las estrategias textuales, son importantes para construir el efecto dentro del fenómeno comunicativo (transmisor-mensaje-receptor). De esta manera, la primera concreción de la novela se instala en lo que Umberto Eco define como “retórica consolatoria”, siendo la novela “depositaria de cosas conocidas y adquiridas, que finge informar, innovar,

simplemente para excitar las expectativas del destinatario y, confirmando sus sistemas de esperanzas: hacer consentir en lo que –consciente o inconscientemente– ya estaba de acuerdo,⁶⁵ pues leemos en este nivel una historia de superación de dos amigos, quienes se lanzan a la aventura por llegar a la cima musical con su talento; es decir, se constituye como una historia de formato tradicional que incluye héroes que viven aventuras, vencen obstáculos y alcanzan sus objetivos, modelo que conocemos desde los griegos hasta la actualidad.

⁶⁵ Umberto Eco, “El mensaje persuasivo: la retórica” en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Lumen, 1986. Disponible en línea: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?330.831> [17/10/2015].

III.3. Alta cultura en *Idos de la mente*: Alguna semejanza teníamos que encontrar. Segundo nivel de lectura

La baja cultura se distingue por su intención cómica, generada en los espacios públicos. La alta cultura es reinada por lo oficial, “del tono serio, religioso, expresado por la iglesia y los sujetos en el poder o que ostentan algún título o función en el aparato de gobierno. En un contexto más actual el teórico brasileño Theotonio Dos Santos explica que alta cultura o los objetos de la alta cultura se produjeron cuando:

[...] pintores, escultores, cantores y músicos, autores de teatro, poetas, escritores se tornaron grandes individualidades, reconocidas y divinizadas por sus mecenas o clientes (el Estado monárquico, las iglesias y conventos, las casas burguesas, etc.). Como producto de esta actividad cada vez más profesional surge la obra de arte única e irreplicable, como parte de un mundo cultural bien definido [...] todo esto (sus producciones) criaba en occidente un acervo cultural que se separaba y autonomizaba de toda la producción cultural anterior y se presentaba como la “alta cultura”.⁶⁶

A estas obras puestas a juicio y valoradas (entiéndase examinadas y reconocidas o rechazadas) por los “críticos”, o las personas encargadas de asignar el valor a esas obras, se les asignaba el lugar que debían ocupar ya sea dentro o fuera del circuito cultural del país, estado o ciudad en el que nacían las obras y, por tanto, el lugar que ocupaban los autores dentro de la tradición. Asimismo, el teórico italiano, Umberto Eco, señala que esos productos, valorados de

⁶⁶ Theotonio Dos Santos, *Nociones de la Alta Cultura y la Cultura popular y su interacción durante el Siglo XX*. Disponible en línea: <http://www.reggen.org.br/midia/documentos/lasnocionesdealtaculturayculturapopular.pdf> [30/06/2013].

“alto nivel”, eran consumidos por la élite intelectual y económica, por sus valores y la complejidad de sus referencias culturales: ciertas novelas, obras plásticas o música.⁶⁷

Así, como la crítica literaria asegura, en *Idos de la mente* el tono serio u oficial, “el signo de lo culto”, está depositado en los personajes y las obras canónicas de la literatura, tanto de la tradición literaria mexicana, como de la tradición literaria universal, con los que Crosthwaite se regodea, ya sea para burlarse (a través de la parodia) o hacer homenaje (a través de la cita).

III.4. A cantar se ha dicho: la lírica en la novela

A lo largo de la novela aparecen múltiples nombres de poemas pertenecientes al canon de la poesía mexicana cuya autoría se atribuye Ramón y Cornelio en forma de canción: “Nocturno a Rosario”, “Suave patria”, “Muerte sin fin” y “Piedra de sol”, cuya relación respecto a los poemas es neutra, de cita, pues sólo aparecen en forma de lista, como parte de las canciones que Cornelio y Ramón escriben o interpretan:

Días y noches ensayando hasta que los dedos dolían y los ojos se cerraban por el cansancio. Poco a poco los ruidos se convertían en música, se transfiguraban. Allá, en la lejanía, se asomaba una canción; primero tímidamente, después con seguridad y bravura: Las tres tumbas, La cárcel de Cananea, Nocturno a Rosario.⁶⁸

Sin embargo, el autor tijuanaense lleva a cabo un homenaje que sobresale en el relato, la que realiza al poeta sonoreense Abigael Bohórquez:

A lo largo de varios años, el poeta sonoreense Abigael Bohórquez se interesó en las vivencias de este dueto norteño y sostuvo con ellos amenas entrevistas que abarcan desde sus humildes inicios hasta sus días de gloria. Aquí se incluyen algunos fragmentos de las entrevistas, mismas que Tusquets Editores próximamente

⁶⁷ Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, p. 66. Disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/114679545/Eco-Umberto-Apocalipticos-e-Integrados> [4/02/2017].

⁶⁸ Crosthwaite, *Idos de la mente*, p. 21.

publicará en forma de libro, titulado Truenos y relámpagos: conversaciones con Ramón y Cornelio.⁶⁹

Debido a que Crosthwaite no hace referencia a la obra de Bohórquez ni de alguna acción particular, la relación entre su obra y la figura del sonoreense sólo se desarrolla a manera de homenaje y recordatorio de su figura; sin embargo, es importante cómo el autor de la novela trae a la actualidad la figura del poeta y dramaturgo sonoreense, ya que, siendo considerado por Carlos Pellicer como una de las figuras claves para explicar la poesía contemporánea mexicana, continúa relegado. Bohórquez fue un autor en cuya obra también se mezclan las referencias a la baja y la alta cultura, sin temor a mostrar sus preferencias sexuales.

III.5. Fuera de lugar: la parodia en *Idos de la mente*

Hay cuatro elementos a los que Crosthwaite hace referencia en tono evidente de parodia, que provienen de dos recursos de la alta cultura: en primera instancia me referiré a los hipotextos concernientes a textos literarios; en segunda instancia, a los que provienen del estamento oficial.

1) Hipotextos de obras literarias

La primera relación paródica tiene como base un poema de Ramón López Velarde. En *Idos de la mente* se recuerda a “Fuensanta”,⁷⁰ personaje del poeta zacatecano en el fragmento titulado “Cuestión de pies”:

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 16.

⁷⁰ El poema que López Velarde le dedica a Fuensanta se titula *Para tus pies*:

Hoy te contemplo en el piano, señora mía, Fuensanta,
las manos sobre las teclas, en los pedales la planta,
y ambiciona santamente la dicha de los pedales
mi corazón, por estar bajo tus pies ideales.

Porque yo sé de tu planta ser de todas la más pura,
tu planta sabe las rutas sangrientas de la Pasión,

- No hay mujeres con pies bonitos.
 –Cómo.
 –...
 –¿Ves?
 –La Fuensanta, güey.
 –¿Fuensanta?
 –La Fuensanta tiene bonitos pies.
 –¿Cuál Fuensanta?
 –La novia del otro Ramón, el que escribe poesías.
 –¿Esa Fuensanta?
 –Esa mera.
 –No tiene bonitos pies.
 –Sí que los tiene, bonitos y morenos, como me gustan.
 –¿Tú qué sabes de pies?
 –Sé lo que se tiene que saber, güey: generalmente son dos por persona, suman diez dedos con diez uñas.
 –No entiendes.
 –Ah, ahora no entiendo.
 –Si entendieras no dirías que los pies de la Fuensanta están bonitos.
 –Cómo que no.
 –Los pies de la Fuensanta NO están bonitos.
 –...⁷¹

La relación paródica entre los textos queda asentada en la forma en que cada autor se relaciona con Fuensanta, donde el protagonista se regodea con el poema del zacatecano. Mientras

que por ir tras Jesucristo por calles de la Amargura
 dejó el sendero de lirios de Belkis y Salomón.

Y así te imploro, Fuensanta, que en mi corazón camines
 para que tus pies aromen la pecaminosa entraña,
 cuyos senderos polvosos y desolados jardines
 te han de devolver en rosas la más estéril cizaña.

En las tertulias de noches de prolongada vigilia,
 en el piano me pareces moderna Santa Cecilia
 que cual solícita novia, con sus armónicos pies,
 con la magia de los ojos y el milagro del sonido,
 venciendo horas y distancia me lleva siempre a través
 de los valles lacrimosos, al Paraíso Perdido.

López Velarde, Ramón, “Para tus pies”, en *Obra poética*, España, ALLCA XX Universidad de Paris, 1998, p. 74

⁷¹ Crosthwaite, *Op. Cit.* pp. 45-46.

en el poema Velarde canta la belleza de los pies de “Fuensanta”, en la narración los protagonistas niegan dicha belleza.

La segunda relación parodiante, la establece con el microrrelato de Augusto Monterroso, *El dinosaurio*, que dice: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí”.⁷² Por su parte, la versión de Crosthwaite dice: “CORNELIO: Nos conocemos de toda la vida. Cuando desperté, el Ramón ya estaba por ahí”,⁷³ con este juego intertextual, a través del cual hace entender que los protagonistas se conocen de hace mucho tiempo, el autor tijuanense da inicio a la novela, al doble sentido y al juego de referencias.

2) Hipotextos de estamento oficial

La nota de advertencia que el autor coloca en la página legal del libro: “Los personajes de este libro, así como el narrador, el autor, los amigos del autor, incluso la presente nota, son ficticios. Sólo la música es real”,⁷⁴ tiene una intención parodiante, ya que comúnmente, una nota de advertencia diría: “Los hechos y personajes de esta historia son ficticios, cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia”. Sin embargo, el blanco está depositado en una condición: el contrato de lectura que las personas establecen al decidir leer el libro. Es entonces, una parodia-satírica, ya que subvierte la relación ficción-realidad que implica la acción de leer una novela. De esta manera, el autor establece el tipo de obra que desarrolla y el tipo de relación que quiere entablar con su lector.

⁷² Monterroso, Augusto, *El dinosaurio*, en Biblioteca digital Ciudad Seva. Disponible en línea: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/el_dinosaurio.htm [01/07/2013].

⁷³ Crosthwaite, Luis Humberto, *Op. Cit.* p 15.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 6.

Finalmente, la última parodia es el “comunicado” con el que Jimmy’s Records anuncia el lanzamiento del primer disco de Los relámpagos, el cual intenta ser una sobria copia de los comunicados de las disqueras, que, sin embargo, por las exageraciones y el autoelogio, produce un efecto de burla:

Tenemos el gran gusto de presentar a las más recientes estrellas de Jimmy’s Records, Los Relámpagos de Agosto. Con juventud, talento y energía, nace este nuevo dueto de músicos, oriundos del puritito norte; hoy por hoy, el más emocionante descubrimiento del señor Jimmy Vaquera, director general de esta disquera.

Con el apoyo empresarial de Jimmy’s Records y del propio Jimmy Vaquera, como representante plenipotenciario del dueto, Los Relámpagos de Agosto pronto comenzarán giras por importantes localidades de la República Mexicana, logrando, con seguridad, grandes éxitos en ciudades como San Luis Potosí, Chihuahua, Guadalajara, Caborca y Saltillo, sin omitir por supuesto la capital de la música nortea: Monterrey, Nuevo León.

El álbum *Con la ayuda de Dios* contiene seis temas conocidos y favoritos del público, interpretados con el estilo muy particular de Los Relámpagos de Agosto. Asimismo, se introducen seis nuevos temas que se espera encabecen pronto las listas de popularidad tanto en México como en el sur de Estados Unidos, ya que se cuenta con la producción única y los arreglos excepcionales del Jimmy Vaquera.

Se anexa al presente una copia para uso promocional exclusivamente, prohibida su venta al público. Y recuerde, donde el Jimmy pone la mano, sólo las estrellas salen.⁷⁵

III.6. Tres novelas en una: jugando con el canon literario

Desde el título de la obra, el autor travesea con las referencias de la alta cultura: *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, intertexto del título que Gabriel García Márquez publicó en 1978: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*. La relación intertextual que se genera es referencial, ya que funciona como pastiche o imitación estilística.

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 59-60.

Primero, recordemos que Gabriel García Márquez es uno de los representantes más importantes del realismo mágico latinoamericano, y que este género se distingue principalmente por mostrar sucesos fantásticos o maravillosos como algo cotidiano. Sin embargo, hay que señalar que el texto de Crosthwaite es un pastiche o imitación interestilística⁷⁶ no de la obra de Gabriel García Márquez, sino del género en sí mismo, ya que el estilo que Crosthwaite ejerce en su obra no apunta hacia una imitación del estilo de García Márquez, sino de los estándares estilísticos del realismo mágico latinoamericano. Es así que este guiño con intenciones hipotextuales sirve para hacer una referencia al género del realismo mágico.

El realismo mágico aparece en la obra de Crosthwaite en diversos momentos; sin embargo, de forma evidente se da cuando el personaje de José Alfredo muere cuatro veces. Cada fragmento que se refiere a este hecho se titula “Cuatro muertes hay en la vida”, y en los siguientes fragmentos el personaje aparece como si nada hubiese sucedido, como si fuera normal que esté vivo:

José Alfredo sabe que a Cornelio no le gustan las altas velocidades; pero no puede resistirlo [...] Así que Cornelio guarda silencio, incluso cuando mira venir una curva muy pronunciada en la carretera y el auto sigue su paso firme a ciento ochenta kilómetros por hora.

De pronto el pequeño auto deportivo hace su mejor esfuerzo para librar la curva.

De pronto el auto ya no está en la carretera sino dando volteretas barranco abajo.

De pronto Cornelio sale volando y azota junto a una roca.

El auto y su chofer continúan un descenso que parece interminable.

Cornelio, extrañamente ileso, baja la barranca, arriesgando su vida, intentando rescatar a su amigo. El auto hecho trizas descansa en paz. No muy lejos, José Alfredo tirado sobre unas ramas, un hilo de sangre saliendo de una de sus orejas y de su boca.

Cornelio abraza a José Alfredo. Alcanza a escuchar sus últimas palabras: –Yo también hablaba con Él.⁷⁷

⁷⁶ Recordemos que pastiche es una imitación interestilística sin intención ridiculizante, ya que opera a nivel de estructura: interestilo, con intención neutra o a manera de homenaje, de esta forma señala más bien la semejanza del texto B con el texto A, que la diferencia.

⁷⁷ Crosthwaite, *Idos de la mente*, pp. 118-119.

Y en el siguiente fragmento, “Desde el fondo del cora”, José Alfredo ya se está echando unas copitas junto a Cornelio:

Cornelio y José Alfredo en el rincón de una cantina.

–Lo importante son tus canciones. Lo demás vale verga.

–La imagen también es importante –opina Cornelio.

–Concéntrate en la música.

–Uno debe verse estupendo frente a las cámaras –opina Cornelio.

–Si no te falla el mariachi, ya la hiciste. Si cantas desde el fondo del cora, qué importa si traes los pantalones rotos. El público te quiere escuchar; mirarte es lo de menos.

–El señor Velasco me ha dicho que cuide mi apariencia, que piense en el teleauditorio, que no olvide que Latinoamérica me está mirando –opina Cornelio.

–Velasco es un pendejo, muchacho. Te lo digo yo que conozco a muchos como él. José Alfredo ya está viejo, piensa Cornelio.⁷⁸

El realismo mágico también toma presencia cuando se presenta a Dios como un personaje humano, como cualquier otro, a quien le gusta la música:

A Dios le molestan los productores metiches. Un productor debería producir y nada más. Recuerda con añoranza aquella época en que no existían, cuando escribir una canción sólo era escribir una canción, un placer, un deleite impostergable. Nadie se preocupaba por los discos, por la producción, por la mercadotecnia.

–Maldito Edison, sabía que ese aparato no iba a servir para nada. Debí detenerlo a tiempo. Yo recuerdo cuando Mozar... –y empieza Dios a divagar.

Molesto por ese tipo de discusiones que ponen en tela de juicio su sentido común y creatividad, Dios se levanta repentinamente, se acomoda el sombrero tejano y abandona la casa de Cornelio.

Varios días después, en sueños, le llega a Cornelio la respuesta:

–Tú dile a ese productor que Cornelio sólo escribe éxitos; si quiere otra cosa, que vaya a chingar a su madre.⁷⁹

De forma menos protagónica, pero no por ello menos importante, aparece el intertexto sobre la novela *The Catcher in the Rye* (*El guardián entre el centeno*) de J. D. Salinger, que al nombrarla

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 126.

⁷⁹ *Ibíd.*, pp.122-123.

el autor tijuanaense no convoca necesariamente a la obra del escritor estadounidense, sino a las relaciones que la novela ha entablado con la cultura popular, pues su protagonista, Holden Caulfield ha sido citado por asesinos como Mark David Chapman, quien disparó contra John Lenon y además fue arrestado con una copia del libro. Asimismo, se conoce la preferencia por el libro de Salinger de John Hinckley, quien intentó asesinar a Ronald Reagan, y la de Robert John Bardo, quien asesinó a Rebecca Schaeffer. Así, Crosthwaite, al hablar de la novela de Salinger, remite a estas referencias:

Cornelio se conforma con pensar que José Alfredo está mejor entre la muchedumbre y que ambos reciben algo bueno con la presencia del otro.

Nadie nota a la asesina solitaria acercándose con una pistola Beretta, calibre .38, y un ejemplar de la novela *The Catcher in the Rye* en su bolso de piel marrón. Cornelio es su ídolo, lo admira, lo ama, tiene todos sus discos, pero lo tiene que matar.

Una bala zumba en el aire.

José Alfredo no tiene ganas de morir, sólo que se acerca a Cornelio en el momento equivocado. Dos pasos a la izquierda y hubiera sido otro el desenlace; dos pasos a la derecha y la bala penetra en uno de sus pulmones.

La bala destruye tejidos importantes y la ambulancia tarda en llegar.

En medio de la conmoción y de la gente que corre despavorida, Cornelio se agacha, todavía sin comprender, y se acerca a su amigo, agonizante, en el suelo.

Alcanza a escuchar sus últimas palabras: —Yo también hablaba con Él.⁸⁰

La relación intertextual entre la novela de Crosthwaite y la de Salinger no es directa, sino que está mediada por los acontecimientos “reales” que giran alrededor de la novela de Salinger, por lo que podemos especificar que la relación entre ambas obras literarias es de homenaje, a través de los mecanismos de la sátira-paródica. En cambio, la relación que la novela de Crosthwaite entabla con los sucesos reales, con los homicidios, es de reconocimiento.

Uno de los homenajes excepcionales que lleva a cabo el tijuanaense es a *Los Relámpagos de Agosto* de Jorge Ibarguengoitia. Esta última es una alegre sátira a los hombres que creó la

⁸⁰ Ibídem, p. 145.

Revolución Mexicana, a través de la figura del general de división, José Guadalupe Arroyo, de quien leemos sus memorias. Al final, el protagonista, con aires de héroe, es sentenciado a ser fusilado; sin embargo, debido a “tropiezos y jugarretas del destino”, que lo acompañarán toda su vida, es salvado por una serie de coincidencias ridículas, mismas que dan pie para develar la relación ficción-realidad y someter a crítica las acciones de los personajes ficcionales y reales; por ejemplo, José Guadalupe Arroyo se salva por un robo:

—¿Sabes que tengo órdenes de pasarte por las armas? —me preguntó. Se sentía muy triunfador. A mí ya nada me importaba—. Nomás que no lo voy a hacer. Porque cuando estaba yo tan... —aquí dio una palabra que no puedo repetir—, tú me invitaste a comer y me regalaste tu pistola para que yo la empeñara. —Esto último, huelga decir, es una gran mentira. Él se robó mi pistola de cache de nácar y yo hice lo posible para que lo capturaran y lo pasaran por las armas. Así que le agradezco mucho a Macedonio Gálvez que no me haya fusilado esa noche como era su deber; pero yo no le regalé mi pistola, él se la robó.⁸¹

La relación intertextual entre ambas obras es de cita, de reconocimiento, ya que a lo largo de *Idos de la mente* no se perciben las intenciones de hacer una copia estilística ni utiliza temas o personajes ibargüengoitianos para entablar una relación de tipo hipotextual que derive en el ejercicio de la parodia o sus gradaciones.

⁸¹ Ibargüengoitia, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, España, Editorial Planeta-Conaculta, p. 127.

Conclusiones

Mi intención en este segundo apartado fue mostrar los límites de interpretación tomando en cuenta las referencias intertextuales que apuntan a la alta cultura y que están relacionadas mayormente con el canon literario; asimismo, busqué delimitar (tomando en cuenta estas referencias) un nivel básico de concreción al que es posible llegar.

Es así que las interpretaciones se pueden gradar de acuerdo con la cantidad de concreciones que se obtienen relacionando el primer nivel de lectura (la historia ficcional que nos entrega el autor) y los elementos intertextuales relacionados con la alta cultura: ya sea de tipo hipotextual o extratextual.

Para lo anterior, fue necesario tener en cuenta los referentes a los cuales recurre el autor, primero los provenientes de la poesía mexicana, que se expresan más bien en los títulos de obras importantes como “Piedra de sol”, “Muerte sin fin”, “Nocturno a Rosario” o “Para tus pies”, cuya relación intertextual es de cita o parodia. En este sentido, también ejerce una relación similar con las novelas *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, *El guardián en el centeno* o *Los relámpagos de agosto*, cuya relación intertextual va del pastiche a la sátira-paródica y la cita en forma de homenaje. Menciono este conjunto de referencias de forma continua porque a partir de ellas podemos decir que estamos ante una novela kitsch.⁸²

De acuerdo con Umberto Eco, estructuralmente el *kitsch* se presenta como un “estilema extraído de su propio contexto, insertado en otro, cuya estructura general no posee los mismos

⁸² Sin meterme en mayor análisis sobre cómo la modernidad ha producido y reproducido el arte para las masas, delinearé que lo *kitsch*, de acuerdo con lo que desarrolla Umberto Eco en su obra *Apocalípticos e integrados*, son aquellos elementos de la alta cultura, entendidas como bellas artes, están depositados en objetos cotidianos que permiten al ciudadano común tener acceso a esos valores o productos, tales como las litografías y otros elementos u objetos en los que prevalezcan rasgos de la alta cultura como valor de estima. Véase: Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets, 1995. Disponible en línea: <https://es.scribd.com/doc/114679545/Eco-Umberto-Apocalipticos-e-Integrados> [17/2/2017].

caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas”.⁸³

En *Idos de la mente*, el efecto del *kitsch* no se lleva a cabo desde una “intención” de reproducción caída en el mal gusto, sino desde la intención de provocar el extrañamiento. Ahora bien, al hablar sobre los tres niveles culturales (*high, middle* y *low*), Eco plantea la existencia de obras que echan mano de una mixtura cultural, en las que se amalgaman “estilemas” pertenecientes al *highcult* en obras consideradas del *middlecult*: En este caso, los pasos y las transfusiones entre los varios niveles parecen legítimos y productivos, permitiendo a los lectores ser conducidos hacia la fruición de productos más complejos. Finalmente, aún el más culto y sofisticado puede acudir a semejantes formas de entretenimiento sin experimentar sensación alguna de “encanallarse”.⁸⁴

Desde esta perspectiva, la obra de Crosthwaite se presenta, más bien, como un ejercicio que pretende descanonizar las obras de la alta cultura (*highcult*) y poner en valía las obras de la cultura de masas (*middlecult*) al no intentar homogeneizar en su obra los intertextos que él convoca, sino que, al obviarlos, los pone en balance.

Finalmente, hay que fijarse en las parodias que hace sobre los elementos paratextuales del libro: desde la fehaciente nota de advertencia, pasando por el fragmento del “comunicado de prensa”, con el que se anuncia el debut de *Los relámpagos*, y la supuesta entrevista de Abigael Bohórquez a los protagonistas. Estos elementos que funcionan como un aparente rasgo de verosimilitud y veracidad son también recursos que potencializan el ejercicio ficcional del autor.

⁸³ Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 129.

⁸⁴ *Ibíd.*, p.79.

III.7. La baja cultura en *Idos de la mente*: El mundo del entretenimiento lo pone y Crosthwaite dispone. Tercer nivel de Lectura

Las manifestaciones de baja cultura de las que echa mano el tijuánense son aquellas que provienen del entretenimiento y funcionan como distracción del público general: la música norteña y los personajes que escuchamos a través de la radio y vemos en la televisión, de aquellos cuyas vidas conocemos por medio de las notas de espectáculos o de la prensa amarillista y amorosa.

III.8. El mundo del entretenimiento los pone y Crosthwaite dispone

Ramón Ayala y Cornelio Reyna, José Alfredo Jiménez, Raúl Velasco y Gloria Estefan son algunos nombres propios a los que hace referencia explícita el escritor tijuánense, todos ellos provenientes de la cultura musical popular. Sin embargo, en esta lista, aunque no están mencionados de manera explícita sino velada, nos imaginamos entre líneas a los Beatles, Yoko Ono, Pedro Infante, Silvia Pinal y María Félix. Estos nombres no necesitan explicación; sabemos, al nombrarlos, quiénes son, qué hicieron, cómo lucían. En este sentido, es gracias al referente extratextual —el que el autor no incluye, sino del que sabemos y nos enteramos por medio de la cultura popular, la cultura de masas— que los personajes ya están prefijados en el imaginario colectivo y no necesitan más descripción que la que su nombre convoca. Ramón ya tiene el Ayala; Cornelio ya tiene el Reyna; José Alfredo ya tiene el Jiménez y el señor Velasco ya tiene el Raúl. En este sentido, el extratexto funciona como el hilo que entrelaza la realidad y la ficción, entre el lector y la obra. Al respecto, la teórica mexicana Luz Aurora Pimentel señala que “el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial” de

todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad,⁸⁵ es decir, el nombre propio remite al lector, sin ninguna otra mediación, a ese personaje y no a otros, por lo que al leer el nombre “Cornelio” en la novela, el lector sabe que de alguna manera el autor se está refiriendo a Cornelio Reyna y no a otro Cornelio. Asimismo, el autor ofrece una configuración prefijada de los personajes, ya que son personajes populares, que manifiestan la idiosincrasia de una región y de un país que en “automático” entra al imaginario del lector. En este sentido, por ejemplo, cada vez que nombramos a Ramón y a Cornelio, se convoca a los personajes reales y, por lo tanto, se sentencia la cultura de donde provienen: el norte de México, la frontera, la música norteña, la cultura popular, el bajo sexto, el acordeón, el tequila, la fama, ya que, como señala Pimentel, “el nombre de un personaje es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados.”⁸⁶

Singularmente, este efecto de la novela no sólo ocurre con los protagonistas, sino también con el personaje de José Alfredo, que al enunciarlo además de apellidarlo “Jiménez”, convoca todo lo que el nombre significa: canción ranchera, huapango, corrido, cultura popular, etcétera. Y lo mismo sucede con el señor Velasco, al que le colocamos el “Raúl”, lo relacionamos con el programa musical “Siempre en domingo”. En este sentido Crosthwaite señala:

[...] me interesó que el lector llegara con cierto bagaje al libro. Cuando hago aparecer a un personaje, absolutamente ficticio, que se llama José Alfredo, busco que el lector le coloque el apellido Jiménez. Claro, el libro no es biográfico, así que ninguno de los personajes tiene bases concretas en la realidad. Quise tomar algunos aspectos básicos de cierta persona y a partir de ahí construir la ficción.⁸⁷

⁸⁵ Luz Aurora Pimentel, “La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción” en *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI-UNAM, 2010, p. 29.

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Luis Humberto Crosthwaite citado en “Idos de la mente marca el reencuentro de Crosthwaite con la música norteña” de Cesar Güemes, en *La Jornada*, 26 enero 2002. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/26/07an1cul.php?origen=cultura.html>. [9/10/2013].

Cada nombre que es mencionado porta tras de sí su propia historia. Este fenómeno lo explica Pimentel más adelante al señalar que los nombres propios:

[...] son descripciones definidas que exhiben una doble referencia, intra y extratextual: por su constitución sintáctico-semántica, las descripciones definidas sólo pueden referirse a una ocurrencia textual anterior; es decir, sólo pueden significar *anafóricamente*, con mucha frecuencia, empero, presupone la existencia del objeto en el mundo del extratexto. Por ello, entre otros recursos lingüístico-discursivos, las descripciones definidas (los nombres propios) constituyen una importante charnela que articula el universo del discurso imaginario con el universo cultural “real”, presuponiéndolo. De ahí también que sea posible crear un “mundo ficcional” plenamente “humano”, “cargado de sentido”, que “el lector espera poder reconocer”, ya sea para aceptar, rechazar o denunciarlo. Consecuencia de todo ello es la posibilidad de que un texto narrativo establezca, por medios puramente verbales, un “contrato de inteligibilidad” entre el lector y el universo de discurso imaginario, contrato que implica la creación de un mundo concordante o discordante con respecto al de la realidad.⁸⁸

Gracias al efecto anafórico (la enunciación consecutiva de algunas características o elementos distintivos de algún personaje dentro de la diégesis) sólo por el nombre (Cornelio, Ramón, José Alfredo) o por aspectos de su conducta que resulta significativa (que los Beatles se separan y llevaran a cabo un concierto en la azotea de su estudio) se describe al personaje entero y, por lo tanto, se convoca al personaje “real”. Es a partir de que se enuncia el “nombre propio” repetidamente o las “acciones propias” de ciertos personajes, cuando se activan los valores semánticos e ideológicos que les han sido atribuidos a los personajes desde el mundo extratextual, pues “nombrar es ya la forma más simple de describir”.⁸⁹ Sin embargo, al mismo tiempo que el “nombre propio” configura la diégesis de un personaje, a través de la adecuación de los elementos

⁸⁸ Luz Aurora Pimentel, “La dimensión icónica en los elementos de una descripción” en *El espacio en la ficción*, p. 57. (Subrayado es mío)

⁸⁹ *Ibidem*, p 37.

(nombres, personajes y acciones) reales a la ficción, esta adecuación establece nuevos valores al “nombre propio” dirigidos de la ficción a la realidad, dejando de lado los valores extratextuales y sobreponiendo los nuevos valores semántico-lingüísticos que el autor les asigna; de esta forma, la referencia extratextual no sólo queda en segundo plano sino que queda impregnada de nuevos valores para el imaginario social.

Así, no sólo se reiteran los valores e ideologías con los que está impregnado un “nombre propio” o lo que identificamos como las “acciones propias” de los personajes, sino que se obtienen nuevos referentes, llevando a cabo una dialéctica de la adecuación entre ficción y realidad: la realidad construye la ficción pero también la ficción construye la realidad. Así, para Pimentel “los nombres propios y comunes son, pues, los bloques de sentido más elemental en la construcción de un mundo ficcional que semeje o que subvierta al mundo real”.⁹⁰ O como bien menciona Lauro Zavala al referirse a la construcción de las verdades ficcionales en las narraciones contemporáneas:

Una novela, un cuento, una minificción, una película o cualquier otra forma de narración (como una conversación casual con un amigo) construyen su propio contexto de verdad. Desde esta perspectiva, la literatura y el cine no sólo son una forma de antropología especulativa, sino que construyen su propio sistema de verdad, que tiene efectos muy reales en sus lectores y espectadores.⁹¹

Es así que en la realidad ya hay una serie de pre-discursos, como los nombres propios, a los que recurre el autor para conformar su propio discurso a través de una adecuación dentro del mundo diegético de la obra y dentro del contexto del lector.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 57.

⁹¹ Jezreel Salazar, “Perspectivas sobre teoría, historia y crítica literaria en América Latina. Entrevista a Lauro Zavala”, en *Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, vol. 1, núm. 1, junio de 2011, p. 108. (Subrayado mío)

Otro aspecto esencial es el lenguaje coloquial que utilizan los protagonistas, enmarcado por el uso de la ironía. Este “coloquialismo” que se manifiesta de forma aparentemente natural, como en una conversación diaria, tiene como objetivo dar una sensación realista a la novela; es decir, su función es ofrecer una “ilusión de verdad o la verosimilitud que el autor quiere poner en su personaje por medio de las palabras”.⁹² En este sentido, Samuel Seco escribe en su ensayo “Lengua coloquial y literatura” que la elección de un registro culto o popular y de un lenguaje popular en una obra literaria tiene que ver con el medio de expresión (si es oral o escrita), con el tema y con si se piensa dirigir la obra a un público popular o cultivado, pues el registro está determinado por las características socioculturales del usuario, así como las características circunstanciales o situacionales en que se produce la comunicación, “ya que están cargados de motivos errantes y tópicos, citas, refranes, modismos, muletillas y ripios”,⁹³ en los que, como en el caso de la novela, se propende al doble sentido a través de referencias intertextuales para generar la ironía. Este fenómeno del lenguaje coloquial y del doble sentido a través de intertextos se presenta desde las primeras líneas de la novela, en la entrevista introductoria del primer capítulo, donde escuchamos el lenguaje de los dos protagonistas y nos transmiten su singular idiosincrasia combinada con referencias culturales:

CORNELIO: Nos conocemos de toda la vida. Cuando desperté, Ramón ya estaba ahí.

RAMÓN: Qué te pasa. Ni que durmiéramos juntos

CORNELIO: Yo no dije eso, güey.

RAMÓN: Luego por qué dice la gente...

CORNELIO: Lo que yo trataba de expresar, güey, antes de que me interrumpieras, es que nos conocemos prácticamente desde que nacimos.

RAMÓN: ¿Qué no te acuerdas de la escuela?

CORNELIO: ¿Cuál escuela?

⁹² Samuel Seco, “Lengua coloquial y literatura” en *Colección Ensayo*, Madrid, Fundación Juan March, 1983, p. 9. Disponible en línea: <http://digital.march.es/ensayos/es/fedora/repository/ensayos:128/OBJ/preview.pdf> [9/10/2013].

⁹³ Ídem.

RAMÓN: La escuela, la escuela.

CORNELIO: ¿Qué tiene?

RAMÓN: Íbamos juntos, güey, ahí nos conocimos. Estábamos en el mismo salón, hacíamos la tarea, odiábamos a los profesores, comíamos tortas de atún a la hora del recreo.

CORNELIO: ¿Seguro que era conmigo? ¿No sería con otro Cornelio? (*Se ríe.*)

RAMÓN: (*sarcástico*): Ah, pos a lo mejor. Porque yo soy testigo de que hubo varios Cornelios.

CORNELIO: No empieces con eso otra vez.⁹⁴

Este mismo aspecto puede resaltarse en los otros personajes. Por ejemplo, cuando habla el señor Velasco y su ayudante Mónico, cuyos registros lingüísticos también nos dan señas de su personalidad e idiosincrasia:

El señor Velasco realiza uno de sus pasatiempos favoritos: mirar al pueblo a través de las ventanas de su limusina. Ama a su país y a su gente. Le gustaría tenerlos en su regazo para poder tocarlos, acariciarlos. Las palabras brotan de su conciencia con naturalidad.

—La televisión sólo es una herramienta en mis manos. La utilizo cuando lo requiero. Si quisiera, me alejaría de las cámaras; son ellas las que me necesitan y no al revés. Yo podría estar parado en una plaza y la gente se congregaría y me escucharía. Es un talento divino. Se nace y se vive con él. Tengo en mis manos este poder, sería egoísta ocultarlo, ¿no crees?

Mónico ha descubierto la importancia de sintetizar. Apunta:

«Televisión al revés / un talento egoísta.»

Pero finge seguir escribiendo para que su patrón no lo tome a mal.⁹⁵

La voz del narrador es esencial para construir la ironía dentro de la semántica de todo el fragmento, pues, en las primeras líneas, el narrador trata objetivamente de describir al señor Velasco; sin embargo, más adelante es quien introduce el discurso contrario de Mónico, dando paso a la ironía y por ende al efecto satírico, es decir, mientras el señor Velasco se apunta con un

⁹⁴ Luis Humberto Crosthwaite, *Op. Cit.*, p. 15.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 156.

“talento divino”, Mónico niega esta afirmación y la señala como “un talento egoísta”. Todo esto mediado por el narrador.

En este sentido, el mismo Zavala apunta que la ironía, el pastiche, la intertextualidad y el humor “son estrategias distintivas de la estética moderna y posmoderna. Se trata de estrategias lúdicas, imaginativas, dialógicas, que nos permiten recrear nuestra identidad a través de las palabras y su poder de invocación”.⁹⁶ De esta manera, Crosthwaite, a través de una adecuación de elementos tomados de la realidad, como también es el habla, lleva a cabo una reinterpretación de ellos a través de su escritura y las estrategias que aplica para expresar la manera y la forma de lo que quiere decir, afectando simétricamente la percepción que tenemos de la realidad.

El mismo autor de la novela señala que todas las referencias le sirven para corroborar, a través del discurso literario, que la zona norte de México y, en particular, la frontera no son sólo violencia, narcotráfico, feminicidios, droga o migración, sino que existen otras características locales que permean la realidad completa del país:

Hace poco trataba de que mi trabajo literario se apegara a la frontera y en el caso de libros recientes, el norte del país, que lo mismo representa a grandes ciudades que al desierto o al mar. En *Idos de la mente* quise abordar mi descubrimiento: el norte es mucho más que la frontera.⁹⁷

Así, las referencias textuales que utiliza el autor le sirven para subvertir la realidad. Al respecto, Zavala menciona que:

[...] lo que nos dan las narraciones son marcos de referencia (framings) que nos ofrecen la posibilidad de adoptar perspectivas diversas, cambiar subjuntivamente de perspectiva, adoptar hipotéticamente una perspectiva distinta de la que hemos

⁹⁶ Salazar, Jezreel., *Op. Cit.*, p. 121.

⁹⁷ Cesar Güemes, “Idos de la mente marca el rencuentro de Crosthwaite con la música norteña” en *La Jornada*, 26 enero 2002. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/26/07an1cul.php?origen=cultura.html>. [03/07/2013].

adoptado a partir de (lo limitado que necesariamente es) nuestra experiencia personal. En la literatura (y en las ciencias sociales y naturales) la perspectiva está controlada por la voz narrativa y sus estrategias de deixis, es decir, las estrategias textuales que permiten ubicarse en un tiempo, un espacio y una persona gramatical, y dirigirse a otro tiempo, espacio y persona gramatical.⁹⁸

Así, la novela de Crosthwaite es un vehículo para verificar que en el norte de México hay una realidad más compleja de la que nos imaginamos, compuesta por un tejido social más sensible, en continua construcción, que produce su propia cultura, verificable en la música, las artes y, por supuesto, la literatura.

III.9. Contar para reír

Antes que nada, hay que tomar en cuenta que la composición de *Idos de la mente* proviene y responde a una educación visual programada por la cultura de masas en que vivimos y en la que el mismo autor se ubica, a eso se debe que su novela muestre una construcción basada en lo visual que emula el formato de las escenas:

En algún momento trabajé la frase corta incluso llevada al laconismo. Hoy ha cambiado y forma parte de mi planteamiento literario. Llegué a la conclusión, después de varios textos, de que esta es la forma en que quiero escribir: el libro se divide en una especie de postales o escenas. Eso me da una gran oportunidad de manejar la historia a modo de un mazo de naipes que puedo cambiar de puesto.⁹⁹

Lo anterior es reiterado en el apéndice de la novela:

Como muchas otras cosas que he escrito, era un texto para ser leído en voz alta [...] Cuando Tusquets Editores me presentó la oportunidad de una nueva edición de *Idos de la mente*, busqué mis apuntes del tiempo en que escribí la novela y me encontré con una serie de escenas que originalmente había descartado de la primera edición. Consideré restituir algunas de ellas; pero finalmente opté por dejar la novela tal y como se publicó en 2001 (salvo algunas palabras y comas que tuve que cambiar,

⁹⁸ Jezreel Salazar, "Perspectivas sobre teoría, historia y crítica literaria en América Latina. Entrevista a Lauro Zavala", *Op. Cit.*, p. 108.

⁹⁹Cesar Güemes, *Loc. Cit.* (Subrayado mío)

más por obsesivo que por otra cosa). Sin embargo, no quise dejar a un lado estos fragmentos y pensé que sería muy buena idea incluirlos como apéndice, o más bien como escenas omitidas de las películas que muchas veces se incluyen en los DVD.¹⁰⁰

A partir de esta determinación, es el mismo autor quien confirma la novela como una obra enmarcada dentro de la cultura de masas. En esta trinchera, se delinea otro tema de estudio: la descanonización de los “discursos oficiales” a través de la activación de la ironía en la novela. Es decir, la novela se vuelve un espacio para la risa, anclado en la baja cultura o la cultura de masas, y la cultura visual. Y la risa se da a través de recursos como la parodia, la parodia-satírica, el homenaje, la cita, la sátira-paródica y la sátira. Dicho de otra manera, la novela es un espacio de carnaval. Es necesario subrayar que el elemento cómico, de humor, lo que causa la risa, se configura precisamente en la confrontación baja cultura vs alta cultura; de lo serio vs lo informal; de la realidad vs la ficción, lo que da pie a la “paradoja irónica”, primer paso del humor que, de acuerdo con Robert Escarpit “[...] se obtiene al poner súbitamente en contacto el mundo cotidiano con un mundo deliberadamente reducido al absurdo. La reducción al absurdo se obtiene por medio de la suspensión voluntaria de algo evidente acompañado de un comportamiento mental perfectamente normal y específicamente lógico.”¹⁰¹

En *Idos de la mente* este efecto se materializa, por ejemplo, cuando el autor enlista en una sola oración el título de un poema de culto literario junto a los títulos de canciones populares o cuando Abigael Bohórquez entrevista a Cornelio y a Ramón.

¹⁰⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente* (2010), p 190.

¹⁰¹ Robert Escarpit, “El Humor” citado por Georges Desmuelles en Antón Risco, Ignacio Soldevila, Arcadio López-Casanova (eds), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998, p. 49.

Sin embargo, este efecto se presenta con más fuerza en los personajes o, más bien, en cómo están contruidos, ya que sus características y acciones abren un espacio para la risa, a partir de su caricaturización, por ejemplo, al establecer una relación satírica-paródica del personaje Cornelio y la figura de Pedro Infante. El autor toma como intertexto la película *Ustedes los ricos*, para burlarse del actor norteño y la forma en que la época de los cincuenta configuró a sus grandes estrellas:

¡Corte!

Se detiene la escena. Los actores y el personal técnico están molestos. El director intenta explicar otra vez:

—Ya sé que no eres actor, ya sé que te cuesta trabajo. Concéntrate. No es difícil. Se trata de una escena dramática. Un incendio en la vecindad. Llegas. ¿Dónde está tu hijo, dónde está tu querido Becerrito? Entras a tu casa en llamas, lo buscas. Los vecinos suspiran, los vecinos lloran. El momento más dramático de la película es cuando sales con la cara manchada de ceniza. No puedes decir simplemente «mi hijo, mi hijo» como si fuera algo intrascendental. Tienes que hacer un esfuerzo, meterle filin. ¿Has oído hablar de Stanislavski? No importa. Busca dentro de ti, Cornelio. Recuerda algo triste, ¿nunca has tenido una vivencia impactante? Invoca ese recuerdo. Métele ganas.¹⁰²

Por su parte, el personaje José Alfredo (Jiménez) busca ser un homenaje del compositor guanajuatense, a través de la sátira-paródica:

Difícil ser José Alfredo en este mundo de incomprensión y abandono. Por eso suele estar solo en su estudio, contemplando una hoja de papel o una botella de cerveza. No tiene teléfono, no lee periódicos, no le interesa la política ni el fútbol.

Apunta frases en pequeños cuadros de papel, nunca una canción completa [...]

A altas horas de la noche se puede ver a José Alfredo en el sexto piso del edificio donde vive, tratando de darle lógica a todas esas frases sueltas.

Toda la vida

Último brindis

Me cansé de decirte

Llorar de angustia

Un día entró una ráfaga de aire a través de la ventana y volcó su caja de apuntes. Las frases, curiosamente, cayeron en el piso formadas en versos y estrofas. José Alfredo levantó los papeles y los metió a la caja. La cerró y guardó debajo de la cama.

¹⁰² Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente*, p. 116.

—Gracias —dijo—. Pero puedo hacerlo solo, ya no necesito ayuda.¹⁰³

En contraste, el personaje del señor (Raúl) Velasco hace una fuerte crítica, a través de la sátira, a la manera en que los grandes productores del medio del espectáculo manipulan el circuito de la música. Raúl Velasco fue bien conocido por producir y conducir el programa “Siempre en domingo” en la cadena de televisión Televisa durante veintiocho años, a través de los cuales proyectó a la fama a más de cincuenta artistas latinoamericanos, pero en cuyo tiempo también fue conocido por los escándalos de acoso sexual y manipulación que ejerció en el medio artístico:

El señor Velasco está siempre rodeado de hermosos donceles.

Le preparan su desayuno, lo peinan, lo bañan, se ríen de sus chistes. Cada uno de ellos recibe un pago quincenal por sus servicios.

El señor Velasco valora su existencia, le parece grandiosa. Entiende que nada de esto ha sido gratuito. La devoción del pueblo es una retribución divina a la que él debe corresponder con creces. Es por eso que ha decidido escribir su biografía y ha escogido a uno de sus donceles para ayudarlo a esta misión. Su nombre es Mónico. El primer día, el señor Velasco intentó hablar de su infancia. «Mi cuna fue muy humilde, igual a la de muchos hombres.»

Y eso fue lo más que logró dictarle a Mónico. Decidió que su infancia no era lo suficientemente interesante para ser recordada. Además esa narración le trajo recuerdos desagradables.

Si el mejor momento de su vida era éste, consideró, no tenía por qué evocar el pasado. Desde entonces decidió que Mónico debería apuntar cada una de sus frases, desde su primer buenos días hasta su último buenas noches.

—Esta es una labor relevante —le dijo—. Quizá la más importante de tu vida. De ahora en adelante, en tus manos estará mi legado a la posteridad.

La palabra «posteridad» se inscribió con letras doradas en el techo de los pensamientos de Mónico.

—La fama no es para todos —dijo el señor Velasco—. Hay unos que no soportan su peso, que no se saben manipularla. Cuando la fama llega, tienes que ser un malabarista, tener los pies firmemente apoyados en el suelo; tienes que sujetarla del cuello y apretar.

Mónico anota una de esas palabras.¹⁰⁴

Pero también la novela rinde homenaje a nombres famosos:

¹⁰³ *Ibíd.*, pp. 79-80.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 90.

Hace frío en la cumbre.
Mi público parece muy pequeño desde aquí.
Quisiera alcanzarlos.
Decirles que todavía estoy con ellos, que están en mi corazón.
Mucha soledad acá arriba.
Sé que algún día tendré que bajar.
O no.
Tal vez permanezca durante el resto de la eternidad.
Como Infante, como Solís, como Negrete.
Ellos murieron solos e incomprensidos.
También estuvieron aquí, ocupando un lugar en la cumbre.
Ahora sólo poseo mi soledad y mis canciones.
Nada más puedo ofrecerle al mundo.¹⁰⁵

De esta forma el autor no sólo configura a los personajes, sino el carácter de la novela a través de la caricatura, por medio de la sátira-paródica que hace a nuestras figuras nacionales de la cultura de masas: cine, música y televisión:

Ramón graba Recordando a Cornelio, que incluye varios temas de Los Relámpagos de Agosto. Es un éxito de ventas en Estados Unidos. El disco llega a doble platino. Gloria Estefan le entrega un Grammy.¹⁰⁶

Podemos decir, entonces, que la historia de *Idos de la mente* se encuentra ya pre-escrita en el imaginario social mexicano; sin embargo, la novela de Crosthwaite, por supuesto, tiene que ir más allá de la cultura local para hallar en la cultura de masas latinoamericana y universal un nuevo valor de lo que en México se sabe sobre los protagonistas de su novela:

[...] el libro no es biográfico, así que ninguno de los personajes tiene bases concretas en la realidad. Quise tomar algunos aspectos básicos de cierta persona y a partir de ahí construir la ficción. Debo decir que no me documenté sobre la vida de Cornelio Reyna ni Ramón Ayala para hacer el libro. Decidí partir de la nada, que todo fuera invención. Si acaso, y esto fue para mí un momento importante de la novela, es que también busqué relacionar el texto con el rock. Leí una biografía de los Beatles que anduvo en boga el año pasado y advertí que mucho de lo que vivieron Lennon y

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 128.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 184.

McCartney también podían vivirlo mis personajes: la búsqueda de fama, las separaciones, los reencuentros, la relación con las mujeres y la capacidad musical.¹⁰⁷

La relación con el grupo inglés se evidencia cuando Los relámpagos deciden hacer su último concierto a la manera en que los Beatles realizaron su presentación final en 1969, sobre el edificio de Apple Corps y que terminó con la intervención de la policía:

Deciden hacer su última tocada en la azotea de los estudios de grabación. Ramón y Cornelio interpretan sus mejores canciones. Los dedos de Ramón se deslizan sobre los botones de su acordeón rojo y blanco. El bajo sexto y la voz de Cornelio están impecables. Como al principio. El sonido se esparce por la ciudad y la gente que pasa por las banquetas quiere saber si en realidad son ellos. ¡Los Relámpagos, Los Relámpagos! Unos tratan de subir al techo, otros se asoman desde las azoteas cercanas, en otros edificios. Una multitud se junta en la calle. La policía interviene. Buscan la manera de callar a los músicos, el escándalo, el desorden. El techo, ¡qué ocurrencia! Demasiado alboroto.¹⁰⁸

El efecto de sátira que permea a los personajes funciona como una adecuación de los hechos reales en la ficción, ofreciendo una distintiva carga semántico-lingüística que sirve para reconfigurar la zona norte del país, diciéndonos que la cultura norteña es tan valiosa como la de aquella Inglaterra que pudo ver nacer a unos Beatles en sus calles.

III.10. Apoteosis. En esta novela sólo la música es real

Pero también las canciones norteñas a las que remite el autor, a través de la cita, son elementos de la baja cultura. La que más destaca es la ubicada en el título del libro *Idos de la mente*, título también de una canción de Cornelio Reyna. Asimismo, están los epígrafes con que inicia cada capítulo, los cuales son fragmentos de canciones, y las citas a diversas piezas musicales: “Las tres

¹⁰⁷ César Güemes, *Loc. Cit.*

¹⁰⁸ Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente*, p.103.

tumbas”, “La cárcel de Cananea”, “Dos amigos”, “La puerta negra”, “Eslabón por eslabón”, “Sonora y sus ojos negros”, “Libro abierto”, “Los pescadores de Ensenada”, “Bala perdida”, “Besos de papel”, “Albur de amor”, “Con la tinta de mi sangre”, “Ya supe Lupe”, “Con la ayuda de Dios”, “Golondrina que te vas”, “El muchacho enamorado”, “Todo lo que hicimos juntos” y el corrido popular “Corrido del Gume Vidal”, que pasan por éxitos del dúo norteño.

Estos intertextos le dan carácter a la novela, porque todo el tiempo nos recuerdan que de lo que hablamos es de la cultura del norte del país. A este respecto, Pimentel señala que:

[...] nombrar un lugar, incluso describirlo en rigor, no es suficiente para proyectarlo en la conciencia del lector; sólo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado.¹⁰⁹

Es decir, a pesar de que sólo al inicio de la novela Crosthwaite nos dice que la historia se desarrolla en Tijuana, lo podemos saber, sentir, imaginar y escuchar, gracias a las canciones que nos está susurrando todo el tiempo, una y otra vez, mientras leemos la historia de Los relámpagos de agosto. Así entendemos que, en el fondo, de lo que realmente se está hablando, más allá de las referencias pre-frontera y pos-frontera, es, sin duda alguna, de la cultura norteña mexicana y de Tijuana en específico.

¹⁰⁹ Pimentel, *Op Cit*, p. 58.

Conclusiones

Mi intención en este tercer apartado fue comprobar los límites de interpretación tomando en cuenta las referencias intertextuales que existen en la novela *Idos de la mente*, correspondientes a la baja cultura o cultura popular, y delimitar (tomando en cuenta estas referencias) un nivel básico de concreción al que es posible llegar a través del análisis.

Las interpretaciones se pueden gradar de acuerdo con la cantidad de concreciones que se obtienen relacionando el primer nivel de lectura (la historia ficcional que nos entrega el autor) y los elementos intertextuales relacionados con la baja cultura: ya sea hipotextuales o extratextuales, de las cuales hace uso el autor y puede identificar el lector.

Me pareció trascendente, para su mejor análisis, detenerme a examinar cómo funciona el “nombre propio” y lo que identifiqué como “acciones propias”, ambos intertextos de personajes famosos, a la hora de nombrar y configurar los personajes en la novela. Con respecto a las canciones, por el hecho de que la mayoría de ellas hacen referencia a situaciones amorosas o sentimentales y son una expresión cultural que identifica a cierto grupo localizado en una parte específica del país (el norte), podemos comprobar que estamos frente a una novela “camp”,¹¹⁰ como en su momento lo señaló Raquel Mosqueda, pues la música también es una forma de construir, entender y expresar esquemas de emociones como el amor, la amistad, la añoranza.¹¹¹ Asimismo,

¹¹⁰ Susan Sontag señala en su texto *Notes on Camp* que lo Camp es la manera en que la modernidad expresa la “sensibilidad”: “The sensibility unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it that goes by the cult name of Camp [...] It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric, something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques.” Es decir, lo Camp es la sensibilidad como gusto exagerado o artificiosos por algo antinatural (el arte y sus formas de expresar la sensibilidad), que al mismo tiempo construyen, constituyen y muestra los códigos y los signos identitarios de los grupos sociales que componen a las sociedades modernas, y que se reflejan a través de diversas manifestaciones culturales. Susan Sontag, *Notes on Camp*. Disponible en línea: http://monoskop.org/File:Sontag_Notes_on_camp_1964.pdf [16/01/2015].

¹¹¹ Con estas características, se refuerza la retórica consolatoria del primer nivel, pues las canciones constituyen esos depósitos de cosas, en este caso sería de sentimientos, conocidos y adquiridos que excitan las perspectivas del destinatario para hacerle consentir aquello en los que consciente o inconscientemente ya estaba de acuerdo.

podemos sentir el efecto de lo *camp* en la forma exagerada, teatral y artificiosa en que los personajes se desenvuelven en la historia, por ejemplo, cuando Cornelio actúa a la Pedro Infante, cuando Los relámpagos realizan su último concierto como los Beatles, cuando ganan premios grammys, por eso el escritor nombra los fragmentos como “escenas”. Sin embargo, el efecto *camp* no se presenta como una reproducción banal de los intertextos sustraídos de la cultura de masas para generar un simple disfrute, sino que, al ser sometidos a las funciones irónicas, paródicas y satíricas, resulta una mirada oblicua sobre la realidad. Esa forma de ver, que tiene como resultado la “dialéctica de la adecuación entre ficción y realidad”, resulta en una intervención de la ficción sobre la realidad.

Finalmente, estas referencias en su conjunto, que se hacen presentes principalmente a través del nombramiento, le dan un contexto descriptivo a la obra y destacan la relación entre la diégesis de la novela y la realidad del lector, no desde una posición de recepción y entretenimiento, sino desde una participación plenamente activa de recreación de la obra.

Capítulo IV. Conclusiones generales. *Idos de la mente*: el mix posmoderno

IV.1. Sobre el Cuarto Nivel de Lectura

Como ya se dijo, para lograr una concreción total de la obra es necesario tomar en cuenta tanto el discurso ficcional del autor (primer nivel de lectura), así como los intertextos provenientes de la alta y baja cultura (segundo y tercer nivel de lectura); sin embargo, cada lectura de la obra ofrece un nivel de concreción distinto de acuerdo con los objetos representados y los lugares de indeterminación que se concretan al momento específico de esa lectura. Por lo anterior, arrojarme a establecer un cuarto nivel de lectura sería presuntuoso, limitado y arriesgado de mi parte, pues, primero, tendría que estudiar cada enunciado de la obra, lo cual nos llevaría a un desglose cansado y sin sentido; segundo, sin importar mi esfuerzo por tratar de delinear el mundo de significaciones y concreciones que ofrece *Idos de la mente*, mi nivel de análisis quedaría limitado al mismo fragmento de tiempo y espacio en que estoy haciendo el análisis mismo, y, finalmente, porque restringiría el panorama de concreciones a la que es posible y natural llegar a través de la lectura. Por ello, sólo opté por poner sobre la mesa algunos elementos básicos de cada nivel de lectura que se puede (no que se debe) tomar en cuenta para llegar a una concreción más completa de la novela. Más bien, en este apartado me gustaría establecer algunos límites de interpretación que derivaron de este análisis, y a partir de ahí señalar su valor artístico, destacando por qué la intertextualidad es la base de la construcción narrativa en *Idos de la mente*.

IV.2. Sobre lo que habla la obra, no sobre lo que trata

Es necesario ubicar la obra en su discurso de acuerdo con algunas características básicas que los lectores de un cuarto nivel deben identificar: Sí, *Idos de la mente* relata la historia de dos amigos nortños, quienes formaron un dúo musical. La obra es una novela fragmentada, algunos

fragmentos se construyeron a modo de escenas. La fragmentación¹¹² forma parte de la apuesta estética con que el autor se lanza a la escritura de la novela. Así, juega con la cronología de la historia de *Los relámpagos* dándole un aparente desarrollo progresivo, ordenado, pero vemos que el mismo autor subvierte este orden al proponer otra disposición de algunos fragmentos del capítulo cinco: “Cornelio superstar” en la reimpresión de *Idos de la mente*, publicada por Tusquets en 2010, sin que cambie de forma considerable la apreciación y el efecto total de la obra ante el lector. De esta forma, el autor subvierte la “supuesta” verosimilitud de la historia y nos recuerda que estamos frente a un hecho ficcional a pesar de su “parecido” con la realidad, además de subrayar el estilo de escritura con que quiere ser identificado.

Lo anterior se acentúa cuando tomamos en cuenta que su lenguaje, como lo describe el autor, “telegráfico”, responde al modelo del guion: corto y conciso, modelando así la representación visual de la historia. Además, esta serie de fragmentos, los cuales se pueden leer de manera independiente o en la totalidad del discurso artístico, nos dan una visión fractal de la realidad diegética que están viviendo los personajes, dejándonos ver otras vistas, otros personajes, otras historias que se llevan a cabo en el norte del país y que quizá se ven desleídos ante la avalancha noticiosa de narcotráfico, violencia y muerte que llegan de forma cotidiana a través de los medios de comunicación.

La historia de *Los relámpagos*, además de estar cargada “de referencias culturales, también acarrea las obsesiones personales del autor, “desde la música rock hasta la podofilia”¹¹³ –señala él

¹¹² Parto de lo que Lauro Zavala identifica como “Novela fragmentaria: serie narrativa no secuencial.” En términos estrictos se podría afirmar que toda novela es necesariamente fragmentaria. Sin embargo, la fragmentariedad que está en juego cuando se habla de novela fragmentaria consiste en la presencia simultánea de un rompimiento de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo. Lauro Zavala, *Minificción contemporánea. La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna*, p. 37. Disponible en línea: <http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf> [10/07/2015].

¹¹³ Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente*, p. 189-190.

mismo en el apéndice de su obra–, y abre con una “escena” a manera de prólogo en la que Ramón, tras recibir una noticia, se siente triste y pide estar solo en su habitación con Marilú, su acordeón rojo. En seguida, inicia la novela con la infancia de los protagonistas quienes planean formar un dueto norteño, para tocar de cantina en cantina, tal vez grabar un disco y llegar a ser famosos como su ídolo José Alfredo.¹¹⁴

Cada uno de los siete capítulos inicia con fragmentos de una entrevista ficticia que: “A lo largo de varios años, el poeta sonorese Abigael Bohórquez [...] sostuvo con ellos (Los relámpagos de agosto) [...], que abarcan desde sus humildes inicios hasta sus días de gloria”,¹¹⁵ y están acompañados por epígrafes pertenecientes a versos de canciones norteñas que aluden al tema central de cada apartado: el primero pertenece a “Una página más”, escrita por Raúl Ramírez; “Los dos amigos” de Lupe Tijerina; “Idos de la mente” de Cornelio Reyna; “El disgusto” de Cornelio Reyna; “El chubasco” de Pascual Barraza; “Amor vaquero” de Óscar Martínez, y “Un puño de tierra” de Carlos Corral.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos asegurar que el juego entre lo ficcional y lo referencial sirve para describir y hacer resaltar ciertas características de los personajes y de la zona norte del país. Es decir, la historia de Ramón y Cornelio puede ser leída como un pretexto para hablar de las ciudades ubicadas cerca de la frontera México-Estados Unidos, para hablar de Tijuana. Sin embargo, la intención no es mostrar una crónica exacta, sino ofrecernos una mirada abierta y lúdica. Las referencias facilitan así una relación directa con las variedades de lectores posibles, desde los que pueden relacionarse con las referencias a la baja cultura, hasta los “doctos” lectores que leen entre líneas lo proveniente de la alta cultura, dejando que cada uno, a su manera,

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 19-20.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 16.

mire lo que más le plazca, le convenga e incluso le divierta. De esa manera, el autor nos deja ver un fractal de realidades que se desprenden de la construcción de sus personajes, de su trama y de sus recursos artísticos, que engarzan la ficción y la realidad, dando como resultado una crónica oblicua de lo que se vive cerca de la frontera más cruzada del mundo:

No puedo ver a la frontera más allá de lo que tengo delante, además soy miope. Soy un cronista de mi propia realidad, lo que está más allá es simplemente una interpretación a través de mi miopía. No puedo ser cronista porque no puedo ser objetivo; yo escribo cuentos, la invención es lo mío; me gusta más ser un intérprete de la realidad, un intérprete medio desquiciado de la realidad.¹¹⁶

Es así que el mismo autor crea una mirada paralela de la que recibimos comúnmente en los medios de comunicación, con situaciones y personajes excepcionales que funcionan como tamiz de lo que se vive en las ciudades del norte, y esto se puede comprobar en el fragmento “La verdad nunca se supo, nadie los fue a reclamar”:

Un hombre se acerca a Cornelio. Es muy claro con él: –Debes escribir una canción. Si decides no escribir esa canción, te mueres. Vas a recibir mucho dinero por esa canción. Si no aceptas el dinero, te mueres. Esa canción debe contener las siguientes palabras:

Amigo,	gallo,	valiente,	AK-47,
Perico,	Tijuana,	pacas de a kilo,	cherokee del año
Chivo,	amapola,	mujeres,	jefe de jefes.

Si excluyes una de estas palabras, te mueres. La canción es para festejar el cumpleaños de mi patrón. Es posible que recibas una invitación para tocar en su fiesta. Si rechazas la invitación, te mueres.

Cornelio, sinceramente consternado, le da la lista de palabras a Dios para que escriba la canción lo más pronto posible. Dios lo medita durante un par de días.

–Sabes qué, yo no escribo chingaderas –responde–. Aquí sólo hay un Jefe de Jefes.

–Pero si regresa...

¹¹⁶ Yanet Aguilar, “A los 40 supo de su nostalgia” en *El Universal*, 20 febrero 2009. Disponible en línea: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/58586.html> [23/01/2015].

–Tú deja en mis manos ese asunto –dice Dios–. No te preocupes, hay asuntos que yo puedo solucionar. A mi manera.¹¹⁷

La problemática del narcotráfico sí se toca pero de forma decantada, a manera de escarnio a través de la ficción, ni siquiera dejando que su personaje tome acción sobre el asunto, pues de eso se encargará Dios “a su manera”.

Y para poder fundar esas otras miradas sobre la frontera y el norte, el autor recurre a la intertextualidad como elemento que no sólo llena su novela de significaciones, sino que acerca el abanico de realidades que es aquella zona, a la particular realidad de cada lector. Así, al mismo tiempo nos muestra una mirada romántica y teatralizada de la frontera (la aventura de dos amigos, llena de música y personajes del espectáculo: una novela *camp*), pero crítica en lo que dice o cómo lo dice, puesto que su discurso no es una diatriba de la forma en que se proyecta el norte. Su novela es entonces un cuestionamiento sobre cómo consumimos y construimos la situación del norte en el imaginario social. Nos está invitando a ver más de cerca, para lo cual nos ofrece su mirada, permitiéndonos sentir, ver y escuchar de cerca esa región. Nos invita a mirar desde lo humano. En este sentido, es necesario destacar que la obra se favorece por la fragmentación, ya que este recurso le permite mostrar y amalgamar de forma simultánea diversas realidades, dentro de la diégesis y fuera de ella –desde el contexto de los lectores–, afectando ambos planos.

Asimismo, y en segunda instancia, la novela del tijuaneño es una reflexión en torno al consumo cultural. Al descanonizar ciertos elementos de la alta cultura y colocarlos al mismo nivel de lo que consideramos baja cultura, los torna cercanos (novela *kitsch*), pero no los avulgara sino los confronta, poniéndonos a sopesar su valor. De esta forma, propone revalorar esos elementos de

¹¹⁷ Crosthwaite, *Op. Cit.*, p. 136.

la cultura de masas o de la baja cultura, de lo que es cercano a la gente que conforma el grueso de la población.

Por lo anterior, y en contra de lo que en su momento mencionó Rafael Lemus en su texto sobre la narrativa del norte, no todo lo que producen los autores del norte es sobre el narcotráfico, ni tratan de registrar el habla popular. Novelas como *Idos de la mente* explican su propia realidad y sobreponen la cultura y la tradición que los engendra; nos hacen preguntarnos si sólo la literatura es la forma más humana e inherentemente que tiene el hombre de explicar su realidad. En este sentido, Lauro Zavala explica en su texto “Humor e Ironía en el cuento”, (donde se detiene en la obra de Crosthwaite y otros escritores norteros) al hablar sobre las ciudades de provincia como centros cosmopolitas de las narraciones ficcionales, que en ellas se conserva “una particular unidad de lenguaje, acompañada de costumbres, ritmos y paisajes urbanos que no sólo son distintivos, sino que han llegado a generar una tradición literaria propia” en la que, por medio de recursos literarios como el humor, la ironía y la parodia, “ofrecen una visión crítica, familiar y verosímil de la vida urbana en la que es posible reconocer las dimensiones más conflictivas de una cotidianidad contradictoria.¹¹⁸ Y más adelante, el teórico mexicano ejemplifica con algunos fragmentos la manera en que estas producciones son prueba de que “no todo lo urbano es necesariamente problemático y de la capacidad de algunos escritores para reconocer la dimensión específica de su lugar de origen”.

La periodista Yanet Aguilar registró un juicio similar al de Zavala en su examen sobre las producciones literarias de escritores norteros:

Aunque no se ha escrito la gran novela sobre el narcotráfico, en México abundan las novedades literarias que tienen como escenario ciudades de la frontera norte y como

¹¹⁸ Lauro Zavala, “Humor e ironía en el cuento urbano,” en *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y la literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, pp. 97-100.

ingredientes el narcotráfico, la violencia, las ejecuciones y el crimen. Élmer Mendoza asegura que “el norte es un estupendo laboratorio donde la vida se da de muchas maneras, incluyendo la violencia pública”.

Muchos de los escritores que recrean sus historias en ciudades fronterizas saben que el fenómeno del narcotráfico en los estados principalmente del Norte se había vivido desde hace muchos años; ellos han sido testigos de cómo ahora se ha extendido a todo el país. Ese tema que está en los noticieros y en los periódicos por la violencia que acarrea, toca a los escritores nortños porque no pueden sustraerse al contexto en el que viven.

“Somos muchos y de muchos orígenes los que estamos trabajando una estética de la violencia; de momento es una literatura muy fuerte y propositiva” señala Mendoza, autor de *Balas de Plata* y lo confirman otras voces como las de Eduardo Antonio Parra, Luis Humberto Crosthwaite, Alejandro Almazán, Heriberto Yépez, Hilario Peña, Alejandro Páez Varela y Rafael Saavedra.

[...]Luis Humberto Crosthwaite afirma que no habrá una sola novela que deslumbré, sino un conjunto de obras que nos darán una visión general de esta época. El mismo narrador señala que el narcotráfico es llevado a la literatura porque forma parte de la realidad cotidiana, como la miseria y la corrupción. “La noticia sobre el narco es irresistible porque brinda material esencial para una novela; el escritor inventa lo que los periodistas no dicen porque no es su trabajo hablar de los detalles mínimos, las personalidades, el dolor humano”.

En eso coinciden todos los escritores: las novelas no cuentan la realidad, la reinventan y aun así denuncia, como afirma Alejandro Páez: “Los románticos pusieron sobre la mesa de Europa del Siglo XIX la vida miserable de las ciudades. Los nortños hemos denunciado desde hace mucho tiempo al narco, los excesos y el abandono de la Federación; lo seguimos haciendo ahora” [...].¹¹⁹

La literatura es una forma de interpretar la realidad, pero también de construirla, de sentirla, proyectarla y asimilarla. De esta manera, con *Idos de la mente* el autor logra intervenir la realidad mediatizada –llena de violencia, asesinatos, droga y capos–, y a través de la intertextualidad logra acercarla de un modo singular a los lectores, es decir, interviene la realidad a través de la ficción con un mix de recursos tanto artísticos como intertextuales.

¹¹⁹ Yanet Agilar, “El Norte, nuevo laboratorio de la literatura mexicana”, *Loc. Cit.*

De la misma manera, tampoco podemos decir, como algunos críticos han apuntado, que *Idos de la mente* sólo se trata de la música o del culto al músico, pues si bien, el autor utiliza estas referencias como depósito para construir su ficción, es una herramienta para proyectar, sentir e “interpretar su propia realidad.”

IV.3. ¿Ironía, parodia o sátira?

Si bien la intertextualidad es el elemento que une la realidad y la ficción en un sólo discurso, la herramienta que amalgama ambos planos es la ironía. A lo largo de este análisis tuve la oportunidad de analizar el uso que hace el autor de esta herramienta discursiva, lo que derivó en el desglose de los géneros de la parodia y la sátira, así como sus distintas gradaciones, que van de la cita, al pastiche y homenaje, pasando por la sátira-paródica y la parodia-satírica. Asimismo, al destacar lo que ha dicho la crítica especializada con respecto a la novela, quien acentúa el tono parodiante, el análisis hace evidente que no es la estrategia ni el fin central de la obra, pues sólo encontramos cuatro fragmentos cuya finalidad es efectivamente este efecto. En este sentido, quizá para los ojos doctos que apuntan su atención en el ejercicio estilístico de estos recursos sea de esa manera, y es correcto. Independientemente de que a lo largo de toda la obra también la carga de sátira esté presente, propongo más bien que por sus efectos es una novela satírico-paródica.

Como se dijo páginas arriba, la sátira-paródica es un subgénero cuyo blanco son las acciones humanas, con la intención de corregir el comportamiento humano a través de un vehículo literario. En este sentido, la novela *Idos de la mente* permite transformar la visión que se tiene de la zona norte del país y tener una visión más humana de ella. Al mismo tiempo, cuestiona la forma en que estimamos aquellos elementos de la alta cultura, al ponerlos a la par de aquellos provenientes de la baja cultura, revalorando estos últimos. Es decir, ambos blancos de la obra son acciones

humanas, apreciaciones humanas, cuya intención si bien no es corregir, si es transformar a través de un discurso.

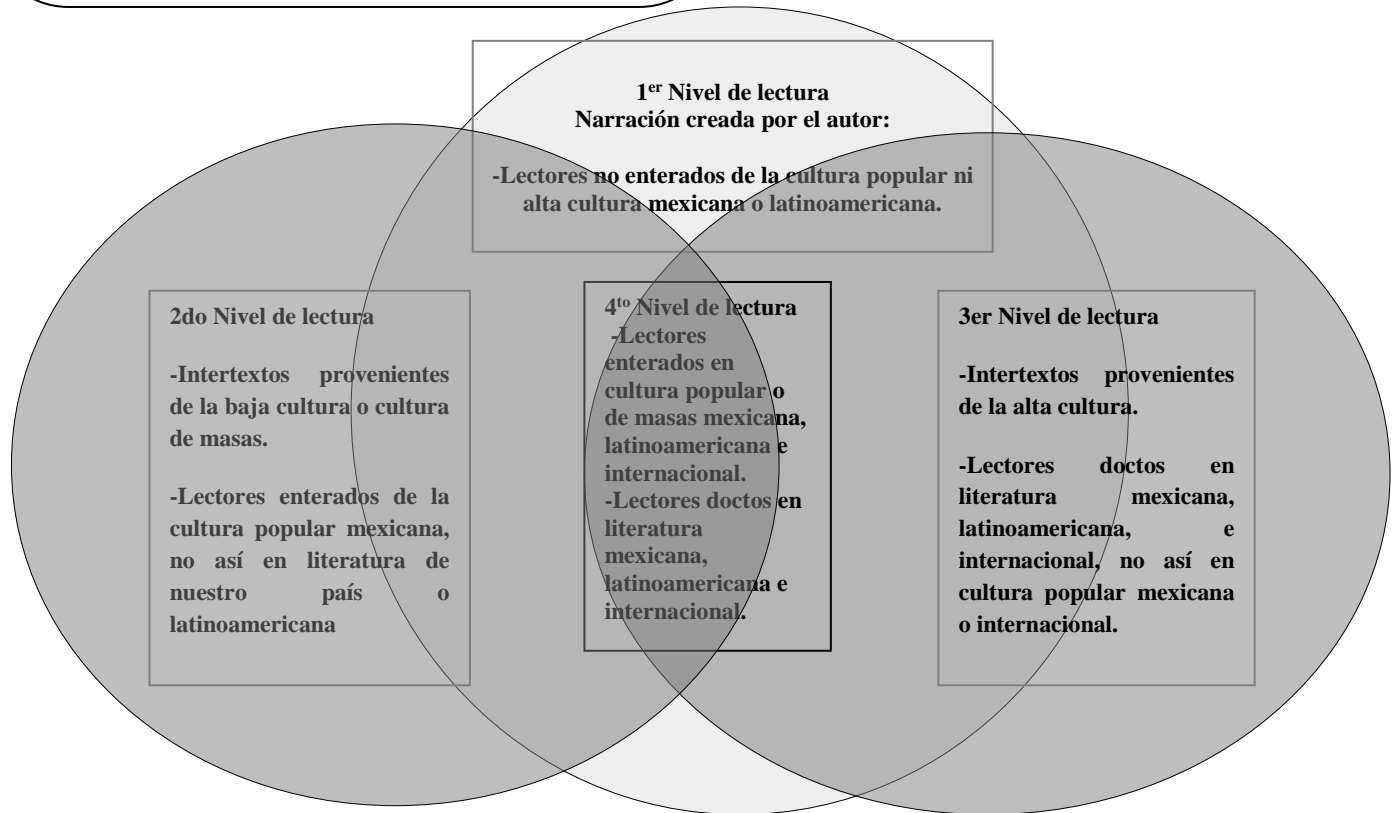
Finalmente, me gustaría observar que, debido al uso de recursos intertextuales, tanto los lectores no profesionales, que están cercanos a la cultura popular, como los lectores profesionales, con conocimiento de la literatura y otros aspectos de la alta cultura, pueden apropiarse y disfrutar la obra de diversas maneras. Cada lector lo hará desde su trinchera, ampliando significativamente el rango de lectores y de interpretaciones, dentro de los límites referenciales y de concreciones que establece el mismo escritor al referirse a su historia y al norte de México. Así, esta obra permite a doctos y no tan doctos disfrutar del *highcult* y del *middlecult*, como Umberto Eco señala, permitiéndoles transitar y regodearse entre los niveles de la cultura.

4to nivel de lectura:

- En este nivel se lee la historia de dos amigos a la manera de los Relámpagos del Norte y con un destino como el de los Beatles, cuyo genio es comparable al de cualquier poeta mexicano o compositor como José Alfredo Jiménez (iluminado por Dios) y con dotes actorales como las de Pedro Infante.
- Experimentan eventos que podrían ser comparables con los de la realidad, pero con personajes tan extraordinarios como los de Dios o hechos fuera de lo común como las cuatro muertes de José Alfredo, entre otras.
- Se encuentra estrategias textuales como la fragmentación, el simulacro, la referencia a otras disciplinas artísticas como el cine al estar contada en escenas o la música.
- El efecto está dado por la ironía, la parodia y la sátira, así como sus correspondientes gradaciones.

1er Nivel de Lectura

- La historia que se lee en este nivel es la de dos amigos: Cornelio y Ramón, quienes deciden convertirse en un dúo norteño. Empiezan su carrera musical, pero en su momento cumbre como dúo, ambos se enamoran y disuelven su grupo para hacer su propia vida y carrera.
- Los personajes son: Cornelio, Ramón, el Sr. Velasco, Mónico, Carmela Rafael, Marilú, José Alfredo, Jimmy Vaquera y Dios.



2do Nivel de lectura:

- En este nivel se concreta el relato de dos amigos norteños, a la manera de los músicos Ramón Ayala y Cornelio Reina, con una carrera musical a la manera de los Beatles, Los Relámpagos del Norte, combinada con la de Pedro Infante. Se codean con importantes personajes como la Doña o Gloria Stefan. Además, participan en películas, en programas televisivos como “Siempre en Domingo” de Raúl Velasco y ganan Grammys.
- El efecto predominante es el de la ironía y la sátira y sus correspondientes gradaciones.

3er Nivel de lectura

- En esta historia se lee la vida de dos músicos norteños, tan talentosos que pueden escribir canciones tan buenas como la poesía de Octavio Paz, José Gorostiza o Xavier Villaurrutia. Su historia es tan impresionante como la de la Cándida Eréndira de Gabriel García Márquez, cargada de estilo satírico como la novela *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia y a su alrededor giran eventos como los asesinatos alrededor de la novela de *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger.
- El efecto predominante es la parodia y sus gradaciones como la cita o el homenaje.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 2003.

Disponible en línea: http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_bajtin_introduccion.pdf [23/04/2015].

Baudrillard Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978. Disponible en línea:

http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_147_1.html [2/10/2015].

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 1995. Disponible en línea:

<http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Helena-Beristain.pdf> [25/04/2015].

Biblia en línea. Disponible en línea: <https://www.iglesia.net/biblia/libros/mateo.html#cap26> [26/02/2017].

Crosthwaite, Luis Humberto, *Aparta de mí este cáliz*, México, Tusquets, 2009.

-----, *Idos de la mente. La increíble y (a veces triste) historia de Ramón y Cornelio*, México, Editorial Joaquín Mortíz, 2001.

-----, *Idos de la mente. La increíble y (a veces triste) historia de Ramón y Cornelio*, México, Tusquets, 2010.

-----, *Instrucciones para cruzar la frontera*, México, Tusquets, 2011.

Diccionario de la lengua española, 2015. Disponible en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=ironia> [25/04/2015].

Dos Santos, Theotonio, *Nociones de la Alta Cultura y la Cultura Popular y su interacción durante el Siglo XX*. Disponible en línea: <http://www.reggen.org.br/midia/documentos/lasnocionesdealtaculturayculturopopular.pdf> [30/06/2013].

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995. Disponible en línea:

<https://es.scribd.com/doc/114679545/Eco-Umberto-Apocalipticos-e-Integrados> [17/10/2015].

-----, “El mensaje persuasivo: la retórica” en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Lumen, 1986. Disponible en línea: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?330,831> [17/10/2015].

Escarpit, Robert, “El Humor” citado por Georges Desmuelles en Antón Risco, Ignacio Soldevila, Arcadio López-Casanova (eds), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira y parodia” en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Iberoamericana, 1992.

Ibargüengoitia, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, España, Editorial Planeta-Conaculta, 2003.

Ingarden, Roman, “Concreción y reconstrucción” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/53833240/Concrecionyreconstruccion-1-Roman-Ingarden#scribd> [28/12/2014].

Jauss, Hans Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989. Disponible en línea: <https://ddv.ull.es/users/larozena/public/Textos/Jauss:ElLectorcomoInstancia.pdf> [16/07/2013].

López Velarde, Ramón, *Obra poética*, España, ALLCA XX Universidad de Paris, 1998.

Marcos González, Ana, “Idos de la Mente de Luis Humberto Crosthwaite: un viaje alucinante por el patrimonio literario y musical del Norte de México” en *Literatura Popular e Identidad Cultural. Estudios sobre Folclore Literatura y Culturas Populares en el Mundo Occidental* (Eds. Jesús Cañas, Fco. Javier Grande y José Roso), España, Universidad de Extremadura-Grupo Barrantes Moñino, 2010. Disponible en línea: <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actascaceres/literatura.pdf> [02/07/2013].

Monterroso, Augusto, *El dinosaurio*, en Biblioteca digital Ciudad Seva. Disponible en línea: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/el_dinosaurio.htm [01/07/2013].

- Mosqueda, Raquel, "Luis Humberto Crosthwaite. Idos de la mente. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio. El norte posmoderno pues" en *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009* (edit. Miguel G. Rodríguez), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Muñoz Vargas, Jaime, "Idos de la mente: novela con acordeón y bajo sexto" en *Revista de estudios literarios*, n° 23. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/crosthwa.html> [02/07/2013].
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI-UNAM, 2010.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Modernidad, vanguardia y posmodernidad" en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Disponible en línea: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAffDAAC/modernidad-vanguardia-y-postmodernidad-adolfo-sanchez-vazquez> [16/07/2013].
- Seco, Samuel, "Lengua coloquial y literatura" en *Colección Ensayo*. Madrid, Fundación Juan March, 1983. Disponible en línea: <http://digital.march.es/ensayos/es/fedora/repository/ensayos:128/OBJ/preview.pdf> [09/10/2013].
- Sontag, Susan, *Notes on Camp*. Disponible en línea: http://monoskop.org/File:Sontag_Notes_on_camp_1964.pdf [16/01/2015].
- Vattimo, Gianni, "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?" en *Entorno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2000.
- Zavala, Lauro, *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y la literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- , *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- , *Minificción contemporánea. La Ficción Ultracorta y la Literatura Posmoderna*. Disponible en línea: <http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf> [10/07/2015]

-----, “Qué es el análisis intertextual” en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

Hemerografía

Agencia EFE, “La frontera con Estados Unidos quedó reducida a lo trágico, afirma Crosthwaite” en *La Crónica*, 2014. Disponible en línea: <http://www.cronica.com.mx/notas/2011/591819.html> [09/02/2014].

-----, “La violencia en Tijuana hace historia” en *El Informador*, 2014. Disponible en línea: <http://www.informador.com.mx/mexico/2010/168840/6/la-violencia-en-tijuana-hace-historia.htm> [16/02/2014].

Aguilar, Yanet, “A los 40 supo de su nostalgia” en *El Universal*, 2009. Disponible en línea: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/58586.html> [23/01/2015].

-----, “El Norte, nuevo laboratorio de la literatura mexicana” en *El Universal*, septiembre, 2009. Disponible en línea: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/60521.html> [23/01/2015].

Bruña, María José, “Trayectoria y perfiles de la literatura y crítica hispanoamericana: Del Modernismo a la Postmodernidad” en *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, núm. 5, 2008.

Güemes, Cesar, “Idos de la mente marca el rencuentro de Crosthwaite con la música nortea” en *La Jornada*, 2002. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/26/07an1cul.php?origen=cultura.html> [03/07/2013].

Hernández, Azucena, “Idos de la Mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio” en *Revista Consenso*, Northeastern Illinois University, Estados Unidos, núm. 3. Disponible en línea: <http://www.neiu.edu/~consenso/2.3/resenas> [02/07/2013].

- Lemus Rafael, “Balas de Salva Parra. Notas sobre el narco y la literatura mexicana” en *Letras libres*, septiembre, 2005. Disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva> [28/12/2014].
- Méndez, Alfredo, “Documentan 136 mil muertos por la lucha al narco; más que en un país en guerra” en *La Jornada*, 2012. Disponible en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/11/politica/015n1pol> [28/12/2014].
- Parra, Eduardo Antonio, “Norte, narcotráfico y literatura” en *Letras libres*, octubre, 2005. Disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura> [28/12/2014].
- Price, Brian L., “Dos piedras rodando: José Agustín y Luis Humberto Crosthwaite” en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Universidad de Texas en El Paso. Disponible en línea: http://academia.edu/1876491/Dos_piedras_rodando_Jose_Agustin_y_Luis_Humberto_Crosthwaite [02/07/2013].
- Salazar, Jezreel. “Perspectivas sobre teoría, historia y crítica literaria en América Latina. Entrevista a Lauro Zavala” en *Textos híbridos. Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, vol. 1, núm. 1, junio de 2011.

Bibliografía de apoyo

- Aristóteles, *Poética*, España, Colofón, 2006.
- Escarpit, Robert, “La paradoja humorística” en *Estudios discursivos sobre el humor*, M. Elsa Bettendorff, Raquel Prestigiacomo, Alejandro Safi (com). Disponible en línea: <http://es.scribd.com/doc/112209879/ESTUDIOS-DISCURSIVOS-SOBRE-EL-HUMOR#scribd> [17/10/2015].
- Crosthwaite, Luis Humberto, *Estrella de la calle sexta*, México, Tusquets Editores, 2006.

-----, *Tijuana: crimen y olvido*, Tusquets Editores, 2010.

Rodríguez, Azucena, *Teoría Literaria*, México, Universidad Autónoma de Chiapas, 2010.

Rodríguez Lozano, Miguel G., *Sin límites imaginarios*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2006.

Silva, Hernán (comp.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, UI, 1992.