Venko Kanev

Las formas breves de Lazlo Moussong *(en Castillos en la letra)*

La experiencia enseña que al comentar un libro de cuentos o un poemario la dificultad estriba en encontrar el hilo conductor del análisis. El investigador suele privilegiar las características generales para estudiar luego las particulares. Al efectuar la lectura lineal trata de clasificar a la vez los cuentos o los poemas con base en la unidad temática —que es la vía más transitada— con base en los recursos literarios más frecuentes. Pero antes de decidir la forma de abordar el libro o el método de análisis, el crítico lector da un paso casi inconsciente a partir del paratexto o subtítulo “cuentos” o “poemas”, que le hace contraer el contrato de lectura en función de la tradición literaria. La indicación precisa del género que sella el contrato de lectura predetermina una actitud del lector y toda violación del contrato produce un juicio en términos negativos. El lector marcará todas las diferencias que alejan la obra de sus expectativas. Tras este proceso de negación se necesita un esfuerzo para llegar a un enjuiciamiento positivo y establecer otro contrato. En el caso de Lazlo Moussong las dificultades comienzan al tratar de dar el primer paso. Falta la palabra lapidaria que sellaría el contrato. Los mensajes lingüísticos de la portada sólo indican que estamos en el campo literario. El título *Castillos en la letra*, sugestivo e indefinido a la vez, remite ante todo a la poesía. Una simple ojeada al libro desmiente, sin embargo, esta sugerencia. La palabra “ficción”, lejos de precisar, abre de par en par la puerta a toda clase de conjeturas. El nombre de la editorial en mayúsculas *Universidad Veracruzana* restringe, sin embargo, las posibilidades de una divagación libre. En el naípe reproducido en la portada aparece en francés “La maison de Dieu” que introduce una mayor incertidumbre.

El mensaje icónico no contribuye a crear certezas. El castillo que puede ser una iglesia está derrumbándose fulminado por un rayo solar en forma de relámpago. Las dos personas defenestradas rematan el último vestigio

de solidez o seguridad que podría sugerir el castillo o la iglesia. De esta manera se anula la posibilidad de aceptar el contrato de lectura en términos tradicionales, pero queda abierta la vía para nuevos acercamientos. El naipe sugiere el juego; el castillo en ruinas, la destrucción y la consiguiente construcción. Una construcción que se llevará al cabo a lo largo de la lectura. Al quedar eliminada la posibilidad de un contrato previo, el crítico lector dispone de una libertad total para adentrarse en la obra. El mensaje lingüístico de la contraportada refuerza esta convicción al afirmar que el libro "sugiere un juego de cartas [...] cartas y textos muy diferentes unos de otros, cuyo estilo no está en la forma, sino en el hilo secreto que une las diferentes formas". Este hilo sería "el humor (cuando no los humores)" que el comentario descompone en "humor filosófico, negro (o rojo cuando el castillo es social), ácido o áspero, inocente o acusatorio". Pero el humor no es un género y se asocia de inmediato a la ironía y a la sátira. En definitiva todo el comentario desmiente la corta frase añadida, casi a regañadientes, al final: "Es su primer libro de cuentos".

El libro representa, en realidad, 32 textos agrupados en siete capítulos, en un evidente esfuerzo de clasificación. Resulta, sin embargo, que algunos capítulos contienen textos de ciclos temáticos diferentes mientras que otros están compuestos por un solo texto de una sola página. Prosa con poesía intercalada, dibujos y fotos, discurso diegético y mimético que no respetan el decálogo del perfecto cuentista. Ahí donde el discurso diegético debe contar historias, conducir la acción, crear eventos, encontramos reflexiones y moralejas, sentido y significación y todo entrecomillado.

Con los primeros cinco cuentos, el autor vuelve a sus raíces húngaras de la lejana Transilvania. La denominación de cuento se justifica porque existe uno de sus signos distintivos: la narración. Se trata de cuentos de vampiros. Están presentes todos los accesorios de rigor: castillos, luna llena, sótanos, balas de plata, cruces, etc., diversificados por los accesorios de la vida moderna. Estamos en el reino de lo sobrenatural maravilloso, en que nada se explica racionalmente. Impera la ley que rige la fábula o el cuento de hadas. Pero es sabido que las fábulas terminan con una moraleja que casi invalida la importancia de la narración y se convierte en la significación final. Es la fórmula escogida, pero no a través de la moraleja, sino abandonando lo serio para adoptar lo lúdico. El final sorprendente anula el desarrollo anterior del cuento por medio del humor desmitificador. De este modo se aleja de la estructura típica del cuento para acercarse a la anécdota y el chiste. Breves frases humorísticas preparan a veces el final inesperado. Los colmillos de una vampiresa suscitan la exclamación "no soy dentista, pero [...]"; el joven vampiro es "naturalmente impulsivo e irreflexivo"; el tío vampiro de vacaciones en México se extasia ante las momias mexicanas el día de los

mueren. Así se llega a los vampiros que se suicidan cortándose las venas a causa de la soledad, al vampiro narcisista que se autoalimenta con su propia sangre por lo cual su aliento apesta, a las vampiresas que sufren por sus desilusiones amorosas o mueren porque chupan sangre de mexicanos que toman agua sin hervir, o a vampiros que cometen el pecado capital por "haber enredado la rama húngara de los Moussong con una vampirezuela sin nombre ni apellido".

Es evidente la relación con el subgénero de los cuentos de vampiros. No se imita un texto concreto, sino un modelo, un idiolecto creado con base en el subgénero. En los cuentos de Moussong, sin embargo, el desarrollo del tema presenta varias diferencias: se delinearán actitudes puramente humanas y el escalofrío se convierte en sonrisa. La relación con los cuentos de vampiros de la literatura europea es lúdica, o sea, humorística, lo que es propio del pastiche.

El capítulo siguiente, "Iluminados", comienza con un ciclo de cuatro textos sobre el mulá Nasrudin. En su versión original estos cuentos orientales (de gran difusión en Europa Oriental) provocan la admiración por la sabiduría o la picardía de Nasrudin. En ambos casos terminan con una moraleja por inhabitual que sea. Lazlo Moussong vuelve a sustituir la moraleja de Nasrudin —siempre muy original— por un final inesperado. Al imitar el estilo de los cuentos de Nasrudin, que a menudo son anécdotas, podríamos calificar los cuentos de Moussong de pastiches como los anteriores. Sin embargo, los textos de Moussong utilizan un lenguaje propio del ensayo y su significación final se modifica en función de éste. El autor en primera persona comenta los cuentos del jeque Nasrudin. Así se entretienen dos variedades lingüísticas: una imitativa, con el léxico propio de los cuentos de Nasrudin de registro popular, y otra, ensayística, de registro elevado. La segunda, a su vez, se vuelve imitativa en ciertos pasajes con una función satírica cuyo objetivo es caricaturizar el pensamiento occidental. Así, al referirse a la moral la tilda de "temible valor que tanto ha devaluado a Occidente" cuyas reverentes blasfemias "nada le dice(n) a Nasrudin", porque "la moral no es sino intelectualización que hace creer que se cambia o se quiere cambiar y, en cambio, es muy útil para evadir el cambio" (31). Los juegos de palabras, las impertinencias como "reverente blasfemia", las inconsecuencias como el valor que devalúa, "los chistes filosóficos filosos" o "las bromas místicas, de misteriosos efectos" se insertan en el sociolecto ensayístico utilizado por el autor. Propios del mismo son también las "sabidurías" del tipo: "Lo más probable es que Nasrudin no haya existido jamás, y como vivir es requisito previo para morir" (una máxima parodiada por su vacuidad) "la misma razón de su inexistencia sostiene la de su inmortalidad". Se inicia en este ciclo una parodia breve que el autor practicará

hasta el final del libro. Se trata de la parodia de máximas, sentencias, consignas, locuciones, proverbios y frases célebres, por ejemplo, "Un buen humor recorre el mundo: es el fantasma del jeque Nasrudin".

Los diferentes sociolectos utilizados hasta aquí por el autor están en constante tensión. Estilísticamente discrepan, resaltando su diferencia; desde el punto de vista del sentido se complementan o se desmitifican en los puntos de contacto.

Tras dos ciclos homogéneos en cuanto tema, el lector tropieza con un texto que desbarata la idea (o el contrato de lectura) que se habrá formado del libro. Un asterisco al lado del título "El perpetuo instante del quebranto" señala una nota al pie de página que explica que es una cita de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Sigue un texto de media página en cursiva que según el autor es del apócrifo *Ambrosio* L.58. *Mors Pilati qui Iesum condemnavit*. El tema común sería la muerte. La "cita" del apócrifo cumple la función de moto. Las dieciséis páginas siguientes representan una transposición de régimen serio (en la terminología de Genette), porque al parecer transforman otros textos. Dicho de manera diferente, a medida que avanza, el texto adquiere alternadamente las características de un poema en prosa, de poesía de versos libres con la tipografía correspondiente, de poesía mística, de prosa romántica con exclamaciones y preguntas retóricas sobre el sentido de la vida, del amor, de la fe, de la muerte, etc. El discurso es altisonante y el léxico pertenece al lenguaje poético. A veces aparecen centellas de lenguaje popular "¡Híjole!", "tarugo", etc. Se adivinan reminiscencias de otros textos como en "mi cuerpo de luciérnaga no era todo materia de insecto" (57) o en "pero casi nada más podía pensar puras preguntas/ ¿y si salta la liebre y no la reconozco?/ ¿y si no la veo?/ ¿Y si la veo y se me escapa?/ ¿Y si la tengo y no sé agarrarla?/ ¿y si la veo y no lo creo?/ ¿y si lo creo y no la veo?" (Kafka o Hamlet? ¿Parodia de la locución "lo veo y no lo creo" o polisíndeton parodiado? Parecería un centón o un pastiche múltiple.

El libro ofrece a continuación un ciclo breve sobre Lila o Lilananda o Vilasananda quien "enarbolaba la risa" en las montañas de Armenia. El primer texto tiene la estructura de un ensayo biográfico o de una semblanza. Al aplicar el rigor científico de los "hurgadores occidentales" que "han emprendido investigaciones para escribir la biografía y la exégesis de este personaje" a un asunto no serio: la risa, el discurso ensayístico, con sus términos flamantes en inglés, queda ridiculizado y de paso los que lo practican. Interviene la sátira directa como en la frase: "explicar a Vilasananda es como redactar un ensayo sobre la risa (no es de sorprender que muchos occidentales lo hayan hecho), como someter al análisis estructural un buen chiste, como dictar la fórmula química de un delicioso perfume [...]" El discurso ensayístico, salpicado de citas falsas de las enseñanzas del maestro,

introduce en el segundo texto, "Lila y el octavo pecado capital", otra modalidad lingüística en forma de sentencias. El octavo pecado capital es la burla. La burla, por supuesto, es obra de los occidentales: "si la burla campea en los pueblos de América, no es porque ellos la hayan incubado, sino porque los europeos la transmitieron junto con sus viruelas y sífilis". El humor, además de la sátira, define la mayor parte del texto. El humor surge de la exageración que usa el autor al imitar tanto el lenguaje del ensayo como el de las enseñanzas en forma de sentencias. Cuatro de los pecados capitales son "hijos agrios y amargos de la solemnidad, del sentimiento de importancia, de la inferioridad enmascarada", y los cuatro restantes son "hijos sobrecondimentados de la irresponsabilidad, afanes alegres desvirtuados". Una serie de adjetivos no pertinentes hacen brotar el humor. Así la burla resulta "diarreica" o "estreñida", puede "apestar" o "heder", lo que crea otra figura estilística: la inconsecuencia. No faltan las máximas parodiadas como "prefiere al diablo si te hace progresar y no al ángel si te culpa".

El ciclo de los maestros evoluciona con siete textos más, pero es abruptamente interrumpido por el título rimbombante de "Orugananda" que por su sonoridad recuerda una jitanjáfora. El parentesco con el nombre del maestro Vilasananda es evidente, pero se trata aquí de una oruga-gusano cuya sabiduría se expone en siete líneas. Las meditaciones filosóficas del gusano convierten lo serio en no serio y se produce el humor. El autor comienza a imitar su propio estilo imitativo.

En los siete textos restantes del ciclo, el maestro es ya occidental, lo que implica un cambio radical de la estructura. El narrador adopta la posición de un testigo indirecto que refiere historias contadas por otro o historias leídas en apócrifos, cuadernos secretos o papeles encontrados al azar, compilados y ordenados por alguien que no es el narrador. Cambia el sociolecto o la variedad lingüística, aparece el vocabulario propio de la doctrina cristiana más el léxico del ensayo moderno. Si las fábulas y las anécdotas de Nasrudin constituyen la "verdad" y la "sabiduría" y ridiculizaban a su contexto ensayístico, las palabras de los maestros occidentales constituyen la necesidad, ironizada o satirizada por el contexto.

El primer maestro es el Divino, el Inmarcesible Humildísimo, el Nítido Humildísimo, el Inmerecido Humildísimo, etc., Claude-Guillaume Vanderbilt Gay-Lussac de la Rochelle. Ya el nombre y sus calificativos anuncian la transformación y la imitación de un estilo, pero no de una obra concreta, sino de un género, el del cuento medieval, explícito en la estructura y, sobre todo, en los diálogos entre maestro y discípulos. En el primer cuento, "El soberbio discípulo", el maestro enseña la "Verdad absoluta" por medio de un libro viejo que explica cómo combatir la caspa, arrojándolo a la cabeza del discípulo quien, a su vez, ya muerto, extermina a los demás

discípulos entregándoles la verdad, o sea, el libro en la cabeza. La entrega de la verdad, un asunto noble en la Edad Media, se efectúa por medio del libro de la caspa. De tal modo interviene la sátira que transforma el cuento en un travestimiento. Se "traviste" la lengua también en palabras como "fantasmas verdaderizos". Los demás textos del ciclo pierden del todo la forma tradicional del cuento. En "Los cuadernos de lo inmundano" las enseñanzas del maestro son citas en cursiva, en forma de reflexión filosófica solemne que adquiere en el comentario del autor el aspecto siguiente: "[...] su pensamiento fue una paradójica refrescante agua salada, solución de lo mundano y lo sagrado, de la inmundicia emocional y depurada espiritualidad" (82) que resulta una parodia. La parodia surge de los adjetivos no pertinentes y la mezcla de conceptos. Esta charada verbal, próxima al galimatías, inicia un tema que encontraremos en otros textos: la mujer y el feminismo frente al machismo. Los recursos utilizados son el humor, la sátira y la burla. Un fragmento del "Discurso del cátodo" (el título es significativo) ilustra el elevado pensamiento del sabio: "¡Ay de mí! ¡Cuánto me afané por convencerme de que hombres y mujeres somos lo mismo en los territorios de lo superior, de que tenemos las mismas capacidades y merecemos el mismo mutuo respeto! ¡De que ninguno es inferior! Cada vez que intenté vivirlo así, mi pareja me abandonó y fue a enamorarse de quien se sentía superior a ella. Entonces me esforcé por comprender en qué y por qué la mujer es realmente inferior al hombre, y recorrí caminos con el alma hecha pedazos al encontrarme a cada paso con tantos hombres inferiores bajo los cuales había por lo menos una mujer enamorada..." (83). La respuesta que ofrece Lazlo en la parte ensayística a través de una cita del maestro es la siguiente: "[...] cualquier mujer actual [...] con frenético placer le habría recordado, pistola en mano, una frase suya: Las cárceles están repletas de inocentes que han matado a sujetos que lo merecían" (85). Algunos anacronismos deliberados ejemplifican la discrepancia entre estilo y argumento. Así la burla y la sátira crean textos travestidos al transformar el argumento desplazándolo en el tiempo, o dibujan caricaturas distorsionando el estilo imitado por medio de la exageración.

Los cinco cuentos restantes ilustran la "sabiduría" del eminente filósofo August Th. Heiss-Herrera, pensador transcendental quien afirma ufano: "un temblor es un temblor y no puede ser otra cosa que un temblor" y nos conduce a la conclusión lógica penetrando en la esencia misma de "el-ser-en-el-temblor" al aseverar de que "un temblor no es una naranja ni una silla ni un árbol, sino precisamente *es el eso* que se enuncia en su propia condición estructural expresiva [...]", etc., que explicita, según Lazlo Moussong, el "pensamiento occidental estructurocríticosimbótico" (87). Al imitar caricaturizando el estilo supuesto de un género, el texto parodia el propio pen-

samiento creando un texto travestido. Todo contribuye a lograr este objetivo, aun la parodia de frases célebres, como la de Galileo, que aparece cuando el maestro instruye "a la mejor de sus discípulas" diciéndole: "Sin embargo, muévete" (89). La burla recurre también al recurso propio del ensayo moderno que consiste en crear palabras compuestas inhabituales, uniéndolas con o sin guión, como lo ejemplifican las palabras citadas, lo que implica relacionar varios significantes para crear un nuevo significado. En los ejemplos dados se desemboca a la nada, o sea, a la burla.

La sátira del pensamiento occidental y de sus formas continúa en "El exterminador furtivo" y en "Una teoría del universo". En el primero, un célebre sabio europeo, que la Academia de Suecia se obstina en no reconocer, formula en la mesa de *bridge* la teoría de la amenaza que representa la publicación de libros. El autor satiriza la esterilidad del implacable pensamiento burocrático que vuelve pernicioso la frase de Martí acerca del hijo, el árbol y el libro, y la parodia breve "el libro o la vida" cierra el texto. El discurso pseudocientífico-burocrático, altisonante, pomposo y ampuloso, rebuscado y vacío presente en el segundo texto, también es satirizado empleando sus propios recursos, exagerándolos. Baste citar la obra del maestro intitulada "Dialéctica de las verdades paralelas" del "nunca bastante llorado sismólogo, filosoficista, esoteriterapeuta, ecologitaminante, neogalileico e inadvertido fumador August Th. Heiss-Herrera" (95). Burlándose del pensamiento occidental, el autor satiriza también el estilo que usa. El estilo es una caricatura, el pensamiento un travestimiento burlesco. Tras la estructura tergiversada del cuento medieval trasluce la época actual.

Apenas el lector empieza a asimilar las extrañas enseñanzas del augusto maestro, éste "entregó el cuerpo a Dios y el alma a la naturaleza" en el cuento siguiente titulado "Paramales". Muere "en la más rabiosa soledad, pues lo rodeaban todos sus familiares y una multitud de discípulos, admiradores [...]" (99). A continuación el lector encuentra un diccionario, introducido por Moussong de la manera siguiente: "Mis parabienes a quien inspiró con sus *Paramales* mis posteriores *Parapeores*" (100). El lector se puede deleitar con la lectura de varios artículos del tipo: "LIBRO. *Preposición pasiva*. Objeto inútil, ya que sólo se puede utilizar cuando queda tiempo". "HOMBRE convencional. *Acción subordinada del verbo en tiempo simple del indicativo*. Persona del sexo masculino que vive al día de los nuevos anticonvencionalismos." "ZAIRE. *Expresión analógica*. País africano del que se ha dicho que, bajo el régimen de Mobutu, se ha convertido en el país más corrompido del mundo. Para distinguir y evitar susceptibilidades competitivas, es conveniente precisar que su diferencia con México radica en que, mientras en Zaire parece que no queda gente honrada, en México hasta los honrados son corruptos."

Al imitar el estilo del diccionario e inventando argumentos que pretenden ser verosímiles, el autor crea pastiches que son la fuente de un humor desbordante o de caricaturas de sátira acerba. En "Parapeores" el lector no encuentra una continuación con sentido inverso como sería su expectativa, sino la imitación del estilo aforístico. Algunos textos son más extensos, otros son más cortos y se asemejan a veces al axioma o a la máxima. Los primeros son como el ejemplo siguiente: "Si toda la humanidad se uniera para lanzar idéntico grito en el mismo instante, de cualquier manera sólo escucharíamos a quienes nos quedan cerca" (103). Los segundos: "Siempre debes decir la verdad. Así nadie sospechará tus mentiras" (104). A veces se practica la parodia mínima en frases comunes: "Fue una buena persona; tan buena, que era incapaz de hacerle bien a nadie" (105). Lazlo Moussong usa la forma, el estilo del aforismo, pero sus aforismos no parodian aforismos conocidos.

En el capítulo siguiente, titulado "Pétalos de una rosa", las técnicas empleadas se diversifican aún más. En el cuento-poema "Tres mujeres en mi vida" el lenguaje poético, amoroso, metafórico designa, en realidad, a tres ciudades: Nueva York, Montreal y la ciudad de México. Esta última recibe un trato especial: "gorda desparramada, holgazana barroca, fumadora compulsiva, borracha adolorida, convencional pero ya no mojigata" (112). El lenguaje propio de un poema en prosa se aplica a un argumento que en general queda fuera de la poesía. Si aceptamos que se imita el estilo del poema en prosa resulta una transformación seria (*forgerie* en los términos de Genette) sin olvidar los chispazos de humor.

El texto siguiente plantea su complejidad con el título mismo: "Femalignidad". Una frase parodiada, atribuida a Jehová, inicia la serie de exposiciones: "[...] porque machismo y feminismo son opuestos creados del mismo barro, os declaro marido y mujer por los siglos de los siglos, amén", completada por el autor: "Así quedaron casados y nunca se vio matrimonio más incompatiblemente unido e imperecedero" (113). Sigue la definición de los dos conceptos como en un diccionario temático o como una proliferación de metáforas. Aumenta la tensión en el juego constante de la no correspondencia de argumento y lenguaje, lo que contradice lo requerido por la tradición. Se alternan un lenguaje político desplazado aplicado al feminismo o un lenguaje científico cuya finalidad es la sátira, o un lenguaje de ensayo psicoanalítico distorsionado y vacío. No faltan sentencias y máximas parodiadas como "Mostradme una feminista apasionada por un hombre y en él os revelaré al macho entre los machos", o dichos como "Dime con qué feminista andas y te diré cuán macho eres", o máximas como "Mujer de verdad libre busca amores, no rencores". Aparecen algunos sofismas o retruécanos como "Hay dos clases de esas feministas: las que detes-

tan el hecho de que su sexo sea diferente del masculino, y las que detestan el hecho de que el sexo masculino sea diferente del suyo" (115). Algunas reflexiones trascendentales en forma de máximas dan el toque final: "El feminismo escogió como enemigo al hombre y como causa la aniquilación del machismo: así aseguró su perpetuidad" (116).

"Si culpas mi desacato" y "Una carta muy íntima" inauguran a continuación el género epistolar, o sea, la imitación del estilo epistolar en el primer texto y la transformación del argumento en el segundo. En el primero se alternan prosa y poesía. La mención de sor Juana no implica la relación directa con otro texto. Se inicia como una carta de amor (el subtítulo indica que es "Una canción de amor"), pero termina en lo opuesto. El humor surge de las oposiciones: Si la "carta" le dice a la mujer que es tierra fértil se precipita luego a aclarar que ensucia las manos, que es tierra enterradora, juntacadáveres cuyas entrañas abriga alimañas, ratas, víboras, alacranes y gusanos. La carta "muy íntima" que sigue es una sátira del estilo administrativo, del lenguaje burocrático que el autor emplea por primera vez. Al distorsionarlo al máximo por medio de la exageración crea una caricatura. Además, este estilo se aplica a un asunto amoroso, lo que desemboca en una carta de amor parodiada. Las relaciones de la pareja se explican a través de puntos, porcentajes, factores, acápites, etc. La modalidad lingüística administrativa aplicada al amor produce el resultado siguiente: "En consecuencia, y habiendo considerado como la más factible, actualizada y eficiente la alternativa 3.3.1., hago de tu tierno y oportuno conocimiento su pronta aplicación, simultánea con la cancelación y liquidación definitiva y a corto plazo de este Programa de Estructuración e Instrumentación amorosa.

Tuyo, hasta la implementación y ejecución conducente de la conclusión indicada, te expreso las seguridades de mi más tierna consideración: Lazlo" (125). El cuarto capítulo "Pie de foto" consta de una página. Debajo del título una frase de juego infantil en forma de pie infringe la tipografía a la manera vanguardista. En la página siguiente una foto de personajes europeos entre los cuales figura don Ramón Menéndez Pidal. Un texto explicativo, un comentario de antropólogo africano y una cita al pie de página. El comentario del antropólogo, introducido por un corto texto del autor, comienza así: "*Nativos blancos del oeste europeo con atuendos rituales*". La cita proporciona el final del texto: "[...] sucede que cuando un colonizado oye un discurso sobre la cultura occidental, saca su machete o al menos se asegura de que está al alcance de su mano [...]" (129). Los cinco estilos diferentes del mensaje lingüístico, más el mensaje icónico de la foto y de la tipografía alterada, subrayan el carácter lúdico de la escritura de Lazlo Moussong.

El quinto capítulo comprende un cuento: "Crónica de San". El título indica ya el cambio de estilo. El lenguaje escrito y el lenguaje icónico son portadores del mensaje. Cinco planos ilustran la evolución del pueblo de San. Dibujados a mano con algunas tachaduras que pretenden dar la ilusión de una crónica antigua. Los nombres del pueblo y del protagonista son genéricos o abarcan varios tipos. El personaje, el primer ladrón del pueblo Jacir Martín se convierte sucesivamente en licenciado, doctor, banquero, revolucionario, concesionario, ingeniero, ex ministro, arzobispo, etc. El estilo imitado es el de la crónica. El lenguaje histórico alterna y entra en discrepancia estilística con el político-filosófico moderno; aparecen, además, el lenguaje conversacional popular y el lenguaje de los medios de comunicación, ornado de grandes titulares y la tipografía respectiva. Desde otro punto de vista alternan el lenguaje diegético y el mimético. El autor recurre a la creación de palabras como "cladóbates", "civetas", "clamidóforos", "podocnena expansa", etc., tomando prestada la estructura de los latinismos con el objetivo de crear verosimilitud, por supuesto, falsa. Se entiende que estas palabras deben designar toda clase de aves de rapiña, reptiles y cualquier animal con fama de ladrón. Según la crónica oficial, estos animales son enviados por los comunistas para empobrecer al pueblo. Aunque el cuento aborda problemas sociales candentes, no es la sátira la que caracteriza la "crónica", sino el humor y la ironía que ayudan a parodiar un argumento serio, lo que se logra a través de la confrontación de estilos.

El sexto capítulo "Usos de la lengua" incluye dos historias "bucólicas": una "carta". El primer texto se autodefine como prólogo y tiene la forma de una reseña o comentario. Un hipotexto lejano es *Alicia en el país de las maravillas*. El comentario del autor versa sobre las palabras difíciles, inexactas, creadas o sobre los verbos "regüirregulares". Todo se convierte en un juego. Lo lúdico llega a su apogeo en la segunda historia "bucólica", que relata cosas hermosas como "Era hermoso ver cómo durante el tardín, los raspes del zelarta astariban rotomodamente entre los murdineos trasquesinembargo, un fliptante grupo de flexes terpines se fresacaban con roldineos y jirqueos por la garta" (147). Después de recorrer tantas variedades lingüísticas el autor inventa una más.

El cuento "El caló como acto de justicia" ejemplifica el concepto de los sociolectos que hemos utilizado en varias ocasiones. Los sociolectos son utilizados por los "Elegidos de lo que sea" como "la chaviza, los economistas, hampa, los estructuralistas [...]", etc. Para que la gama de sociolectos sea completa un policía "puso verbos a la obra" e inventó el caló, el argot, el *slang*, la jerga de los policías ejemplificada por cualquier frase como "—Por al tambor a ver si toca la corneta y si los mariachis callan fíjalo en radiomí la que en su traducción resulta ser: "pégale en el estómago a ver si así hab

y si no lo hace, aplícale la picana eléctrica" (150). De esta manera el texto se convierte en original y su traducción en que se confrontan dos lenguas o sociolectos, más el del autor. De la confrontación del caló, el lenguaje policia-co y el ensayístico falso del autor surgen el humor y la ironía.

En el último texto del capítulo, "carta dodecográfica" se vuelve al estilo epistolar llevado a los extremos de la caricatura que lo convierte en "apocalipsis epistolar". El vocativo "Apreciado amigo" despierta la expectativa de una carta normal; sin embargo, sigue una complicadísima explicación de la carta dodecográfica que termina con lo que ha de ser la carta en sí, o sea, seis párrafos de seis líneas cada uno que se leen de diferentes maneras. La caricatura del género epistolar satiriza las costumbres escriturales de uso burocrático, debidas a la computadora.

"El comienzo del final" es el título del último capítulo. El primer texto intitulado "Todo", pretende decirlo todo en la forma de un ensayo filosófico global y definitivo. El resultado previsible es la nada. El texto, pretendidamente publicado en el *Excelsior*, provoca un "no-gusto y hasta disgusto activo", se abisma en una filosofía sin sentido, parodiando frases y sentencias célebres, parodiando todo argumento que aborda, caricaturizando el estilo del ensayo filosófico. Como en otras ocasiones se llega a la verdad a través de la parodia. Parodiando una frase de Marx explica: "No; el conocimiento religioso no es opio por sí mismo: fueron los sacerdotes y gobernantes quienes, a través de las iglesias, cortaron y maceraron el fruto de ese árbol para sacarle jugo y producir con él opio para los pueblos" (160). Arremete en otro pasaje contra los políticos, los militares y los financieros que son "pobres diablos de baja evolución" parodiando frases de Yahvé, Shivasutra, etcétera.

Tras la grandilocuente reflexión de "Todo", las muñecas rusas son las que explican el mundo. Éste es una cajota en la que caben todas las demás cajas: la ciudad, la casa, los cuartos, los muebles. El texto usa la estructura del juego infantil y su lenguaje, en que el ordenamiento de las cajas se puede hacer en las dos direcciones.

El último texto del volumen, titulado "Manifiesto final", se destaca por su extensión: más de catorce páginas. Se imita el estilo del género manifiesto, en general, y se parodia el *Manifiesto comunista*, en particular. Los accesorios paratextuales: asteriscos, notas al pie de página, etc., abundan. Su objetivo es crear verosimilitud fingida, lo que se revela en la falsedad de algunas notas. La estructura del manifiesto está presente: introducción, división en capítulos, subtítulos, consignas, aclaraciones entre paréntesis, citas.

Todo en el argumento se invierte: los fines humanos tratan de liberarse de los seres humanos. Perseguidos y utilizados por los hombres a su antojo, los fines aspiran a la liberación. "Los fines estamos, pese a las tranquilas

El quinto capítulo comprende un cuento: "Crónica de San". El título indica ya el cambio de estilo. El lenguaje escrito y el lenguaje icónico son portadores del mensaje. Cinco planos ilustran la evolución del pueblo de San. Dibujados a mano con algunas tachaduras que pretenden dar la ilusión de una crónica antigua. Los nombres del pueblo y del protagonista son genéricos o abarcan varios tipos. El personaje, el primer ladrón del pueblo Jacinto Martín se convierte sucesivamente en licenciado, doctor, banquero, revolucionario, concesionario, ingeniero, ex ministro, arzobispo, etc. El estilo imitado es el de la crónica. El lenguaje histórico alterna y entra en discrepancia estilística con el político-filosófico moderno; aparecen, además, el lenguaje conversacional popular y el lenguaje de los medios de comunicación, ornado de grandes titulares y la tipografía respectiva. Desde otro punto de vista se alternan el lenguaje diegético y el mimético. El autor recurre a la creación de palabras como "cladóbates", "civetas", "clamidóforos", "podocnemis expansa", etc., tomando prestada la estructura de los latinismos con el objetivo de crear verosimilitud, por supuesto, falsa. Se entiende que estas palabras deben designar toda clase de aves de rapiña, reptiles y cualquier animal con fama de ladrón. Según la crónica oficial, estos animales son enviados por los comunistas para empobrecer al pueblo. Aunque el cuento aborda problemas sociales candentes, no es la sátira la que caracteriza la "crónica", sino el humor y la ironía que ayudan a parodiar un argumento serio, lo que se logra a través de la confrontación de estilos.

El sexto capítulo "Usos de la lengua" incluye dos historias "bucólicas" y una "carta". El primer texto se autodefine como prólogo y tiene la forma de una reseña o comentario. Un hipotexto lejano es *Alicia en el país de las maravillas*. El comentario del autor versa sobre las palabras difíciles, inexistentes, creadas o sobre los verbos "regüirregulares". Todo se convierte en un juego. Lo lúdico llega a su apogeo en la segunda historia "bucólica", que relata cosas hermosas como "Era hermoso ver cómo durante el tardín, los raspes del zelarta astariban rotomodamente entre los murdines, trasquesinembargo, un fliptante grupo de flexes terpinos se fresacaba en roldineos y jirqueos por la garta" (147). Después de recorrer tantas variedades lingüísticas el autor inventa una más.

El cuento "El caló como acto de justicia" ejemplifica el concepto de los sociolectos que hemos utilizado en varias ocasiones. Los sociolectos son utilizados por los "Elegidos de lo que sea" como "la chaviza, los economistas, el hampa, los estructuralistas [...]", etc. Para que la gama de sociolectos sea completa un policía "puso verbos a la obra" e inventó el caló, el argot, el *slang*, la jerga de los policías ejemplificada por cualquier frase como "—Ponle al tambor a ver si toca la corneta y si los mariachis callan fíjalo en radiomil", la que en su traducción resulta ser: "pégale en el estómago a ver si así habla,

apariencias de la sociedad humana, cada día más distantes de las auténticas aspiraciones del hombre, y éste ya se enajena por caminos demasiado tortuosos en la persecución de sus mejores fines, pero nosotros ya no permitimos tan dócilmente que se nos capture y explote" (178). Los hombres, según el manifiesto, "se han tomado el trabajo de cavar su tumba" (parodiando la famosa frase del manifiesto) y por eso los fines anhelan "dejar de ser fines-de-algo y realizar(se) como fines-en-sí".

La sátira abarca toda la sociedad humana, sin pasar por alto la mexicana. El autor se burla de la filosofía del filósofo decadente cuyo nombre se escribe con quince consonantes y una sola vocal, hace referencias irónicas y burlescas a autores y obras existentes e inexistentes parodiándolas. Se suceden los pastiches y las caricaturas en el mismo texto que termina con la parodia breve: "¡FINES DE TODOS LOS HUMANOS, SUBJETIVIZAO!"

El libro *Castillos en la letra* de Lazlo Moussong plantea varios problemas al investigador, el obstinado "hurgador occidental". El primero consistiría en la definición del género en función de la tradición literaria. Al recorrer su obra se comprueba la existencia de cuentos, fábulas orientales y occidentales, anécdotas, chistes, ensayos, poemas en prosa, prosa poética, cartas, diccionarios, crónicas, manifiestos, etc., todos modificados a través de los procedimientos del humorista. ¿Se podría afirmar, con base en esta constatación, que se trata de cuentos humorísticos? Sería más adecuada la denominación de formas breves humorísticas, lo que implica una gran variedad. A la variedad de formas corresponde una mayor variedad de temas, lo que dificulta al extremo el análisis basado en la unidad temática. Lo mismo se refiere al sentido. Adoptar este punto de vista implicaría desentrañar una multiplicidad de sentidos. Escoger el estudio de los procedimientos llevaría otra vez a la enumeración y la lista. La lectura lineal, la del lector, resulta en definitiva la más idónea. A medida que avanza la lectura se confirma que lo lúdico es un elemento unificador. Pero lo lúdico se manifiesta de maneras diferentes. Desde este punto de vista se justifica el enfoque basado en el desciframiento del palimpsesto de G. Genette. No faltaría ninguna de las modalidades ofrecidas como se ha tratado de demostrar a lo largo del análisis. La intertextualidad se manifiesta a través de las citas parodiadas, tomando en cuenta de que muchas son falsas, del plagio intencionado, explícito, más algunas reminiscencias al descubierto, señaladas por el propio autor. La paratextualidad se manifiesta en varios textos con la intención evidenciada de enredar las pistas. La metatextualidad se revela en los comentarios casi siempre irónicos. La architextualidad, que es la gran ausente de la portada, aparece con insistencia en los títulos y los subtítulos para ser desmentida de inmediato o para indicar el estilo imitado. La hipertextualidad, presente en todo el libro, ofrece múltiples variantes como, según se ha visto, la parodia,

el travestimiento y hasta la transposición, así como el pastiche, la caricatura y a veces la *forgerie*.^{*} Es evidente que predominan el régimen lúdico y satírico, con escasas manifestaciones del serio. Pero el análisis revela la presencia constante del irónico y del humorístico. Sin embargo, aunque el modelo de Genette resulta funcional, no abarca todas las variantes de Lazlo Moussong, quien ejerce plenamente su libertad de creador. En un solo texto corto se pueden encontrar dos o tres variantes o la mezcla de variantes como la transformación de un texto y la imitación del estilo de otro.

Sin atenerse a un modelo que la obra de Lazlo Moussong reventaría sin miramientos, es más viable seguir la pista de lo lúdico que evoca sin tardanza el humor, la ironía y la sátira de presencia ineludible en este libro curioso. Sin embargo, los tres elementos no constituyen géneros y no convendría hablar de cuentos humorísticos, satíricos, etc. El humor presente en la mayoría de los textos y en partes diferentes de los mismos tiene una libertad mayor —cuando no forma parte de un pastiche—, es el más subjetivo y es la forma más general de lo gracioso que permite la invención libre, el acercamiento a cualquier tema. La ironía y la sátira son más objetivas y guardan una relación estrecha con el objeto de su burla. Los tres elementos implican procedimientos muy diversos que se detectan en su casi totalidad en el libro de Lazlo Moussong. El autor exagera o disminuye, presenta lo pequeño como grande, lo insignificante como importante, lo sagrado como profano, lo serio como risible, lo lógico como ilógico y viceversa. Todo eso se podría reducir a la tesis (el texto imitado) y a la antítesis (el texto imitativo). ¡Cuántas tesis, nociones, creencias, dogmas y verdades "absolutas" refuta y desmiente Lazlo Moussong por medio del humor, la ironía y la sátira, acompañados de la burla, el octavo pecado capital! El uso maestro de estos procedimientos le permiten hacer un corte profundo de la sociedad humana en múltiples aspectos.

Antes de pasar adelante no habría que omitir otro factor que podría modificar algunos de los planteamientos del presente análisis. Los textos de Lazlo Moussong fueron publicados en forma dispersa en el *Excelstor* de México, es decir, insistiendo en la terminología a riesgo de provocar la burla del humorista, tienen ante textos. Su posterior compilación y publicación supone una revisión o una segunda redacción. En este caso, no reviste interés el comprobar los posibles cambios, pero sí el contexto inmediato de cada texto con respecto a la realidad de la fecha de su publicación y de su lugar dentro del periódico. El contexto podría modificar la clasificación de algunos textos. La sátira, por ejemplo, tiene una característica esencial: su

* Ocurrencia, invento, invención, forja, falsificación (Nota de la redacción).

blanco preferido son las circunstancias inmediatas, los acontecimientos de actualidad. Así, lo que parece humor, puede haber sido una sátira.

Una ardua tarea del análisis de *Castillos en la letra* supone el estudio del estilo como se comprueba en el análisis precedente. Lo que salta a la vista es que todos los textos del libro están muy marcados estilísticamente. Es indudable la maestría del autor en el manejo del lenguaje en todos sus matices, lo que se revela claramente en la utilización de diferentes sociolectos a los que imprime su sello personal. Es sorprendente también su capacidad inventiva en la creación de palabras y en la combinación de las mismas. El estilo de Lazlo Moussong se puede concebir como una multiplicidad de estilos o como un estilo fragmentado.

Si el análisis estilístico rastrea todas las infracciones de la norma en el nivel fónico, sintáctico y semántico, resultará un cuadro completo de figuras estilísticas. Abundan las imposibles combinaciones de fonemas como el nombre del sabio que contiene trece consonantes y una vocal o las palabras creadas sin sentido, los adjetivos no pertinentes que no cumplen su función determinativa con respecto al sustantivo para crear una nueva clase de objeto, las redundancias deliberadas que contribuyen a mostrar la vacuidad de las sabidurías de los maestros, las inconsecuencias entre sujeto y verbo, que muchas veces tienen la misma finalidad, las inversiones sintácticas, las desviaciones semánticas del significado aceptado de la palabra, sin olvidar la desviación general, muy practicada por Lazlo Moussong, en que las palabras cambian de rango al ser introducidas en un sociolecto que no es el suyo.

La discrepancia y el contraste son una de las figuras estilísticas de uso muy frecuente en los textos del libro. En cada discurso diferente están diseminadas palabras que discrepan de su contexto inmediato, o sea, palabras cultas dentro de un discurso popular o viceversa, términos científicos dentro del lenguaje poético y viceversa, etc. Pero la mayor discrepancia se establece entre las diversas modalidades lingüísticas empleadas en un texto o entre las modalidades de varios textos. Esta discrepancia se manifiesta también con respecto a los estilos imitados por el autor. Tanto la discrepancia como la desviación en su calidad de figuras estilísticas, están al servicio del humor creando lo inesperado, o de la sátira, respondiendo a las exigencias de la exageración.

Es sorprendente la selección efectuada por Lazlo Moussong, quien recorre con una gran facilidad diferentes sociolectos internándose, incluso, en la jerga de los policías y los truhanes. Dentro de cada sociolecto escogido la selección se enriquece gracias a los recursos del humor, la ironía y la sátira que implican, además, los cambios constantes de registro, de modo que ahí donde conviene la solemnidad se encuentra la vulgaridad, etcétera.

No se podrían pasar por alto las diferencias o los puntos diferenciados, deliberadamente introducidos por el autor dentro de los sociolectos desde un punto de vista histórico. Son frecuentes las incursiones en estilos de otras épocas o los anacronismos en medio de un discurso que reclama su modernidad.

Los diferentes métodos de análisis sugeridos por los textos de Lazlo Moussong revelan la excepcional variedad genérica y discursiva de sus formas breves. No cabe duda de que las formas breves pueden ser homogéneas y pertenecer a un género como poesía, cuento, ensayo, artículo, prefacio, posfacio, semblanza, sin olvidar las más breves como anécdotas, chistes, aforismos o los bestiarios y las tradiciones de la literatura latinoamericana. La literatura actual suele mezclar géneros, discursos y sociolectos, pero en la mayoría de los casos la clasificación es posible. Existen algunas excepciones conocidas, como *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, en que prevalece lo lúdico. La obra de Lazlo Moussong confirma la conclusión de que la intervención del *Homo ludens* implica la libertad casi infinita, porque la risa puede envolverlo todo y de mil maneras. El humorista tiene a su disposición varios recursos para transformar cualquier texto e imitar cualquier estilo, abordar cada tema y de ahí la extrema variedad del libro de Lazlo Moussong. El humor prefiere, en general, la forma breve (sin olvidar por supuesto las grandes obras humorísticas, por cierto, raras de la literatura universal) que a su vez le concede la variedad, lo cual demuestran los textos de Lazlo Moussong que, al romper todo contrato de lectura, ofrecen una lectura deleitosa.

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA