



## La cotidianidad en los cuentos de Mendoza Hernández: experiencia estética e ironía

Rodrigo Pardo-Fernández<sup>1</sup>; Fco. Larios-Medina<sup>2</sup>

Recibido: 11 de octubre de 2019 / Aceptado: 30 de diciembre de 2019

**Resumen.** Este trabajo busca, a partir de la lectura de dos cuentos del escritor Primo Mendoza Hernández recogidos en su libro *Territorios* (2009), reflexionar sobre la experiencia estética y la ironía como elementos que trascienden el texto ficcional y establecen una relación directa con la realidad extratextual. En este caso, el barrio del que proviene Mendoza Hernández y donde se sitúan sus relatos es Tepito, una zona del centro de la ciudad de México que se configura de manera clara como ejemplo cuando se busca describir un espacio conflictivo, con rasgos claramente identitarios. La ironía y la experiencia estética se reconfiguran en las ficciones como elementos que rompen el orden acostumbrado de un lugar consolidado en sus tradiciones, lo que hace posible su lectura y recomposición interpretativa.

**Palabras clave:** Narrativa urbana; experiencia estética; ironía; Tepito; Primo Mendoza.

### [en] Everyday life in the stories of Mendoza Hernández: aesthetic experience and irony

**Abstract.** This work seeks, from reading two stories by the writer Primo Mendoza Hernández collected in his book *Territories* (2009), to reflect on the aesthetic experience and irony as elements that transcend the fictional text and the direct relationship with extratextual reality. In this case, the neighborhood where Mendoza Hernández found and where his stories sit is Tepito, an area in the center of Mexico City that is clearly configured as an example when looking for the description of a conflictive space, with features clearly Identity Irony and aesthetic experience are reconfigured in fictions as elements that break the customary order of a consolidated place in their traditions, which makes their interpretation and interpretative recomposition possible.

**Keywords:** Urban narrative, aesthetic experience, irony, Tepito, Primo Mendoza.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La literatura en y sobre Tepito. 3. La narración como límite. 4. Experiencia estética y experiencia cotidiana. 5. La ironía estética. Referencias.

**Cómo citar:** Pardo-Fernández, R.; Larios-Medina, F. (2020) La cotidianidad en los cuentos de Mendoza Hernández: experiencia estética e ironía. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 519-533.

<sup>1</sup> Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)  
E-mail: rodrigo.pardo@umich.mx

<sup>2</sup> Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México)  
E-mail: f\_ilarios@hotmail.com

## 1. Introducción

La literatura realista mexicana (Navarro, 1955) dio un giro hacia lo urbano a partir de la publicación de un conjunto de novelas de jóvenes escritores (Glantz, 1971) que recogieron, entre otras cosas, el léxico de la calle en distintas variantes: la jerga juvenil (Reid, Lopez & Robinson, 2003), con su ánimo irreverente y de sustrato proletario, y la incorporación de términos de la cultura *pop* estadounidense, el rock y la contracultura (Agustín, 2004; Moreno Fernández, 2005; Gunia, 2004), así como las variedades lingüísticas de los barrios populares de la ciudad de México, habitados por asalariados y pequeños comerciantes.

En este contexto, el movimiento Tepito Arte Acá (Manrique, 1998) constituye un referente ineludible de una iniciativa integradora y de renovación que surge desde este barrio céntrico de la capital mexicana, desde la gente que lo habita y, desde una perspectiva artística, lo configura. Entre otros escritores, han participado en este grupo Primo Mendoza, Estela González Valencia y Everardo Pillado, editando revistas (*Tepito Crónico*, *Desde el zaguán* o *La hija de la palanca*) y libros tan relevantes como *Netamorfosis* (2010).



Figura 1. Portadas de publicaciones culturales del barrio de Tepito. Portadas digitalizadas por los autores.

Tomando como punto de partida dos cuentos del escritor Primo Mendoza Hernández, “Alcoholescencias” y “La historia viaja gratis”, recogidos en su libro *Territorios* (Mendoza Hernández, 2009) haremos una aproximación crítica a la realidad de esa zona del centro de la ciudad de México (Nájar, 2001; Maerk, 2010), en términos del modo en el que la experiencia cotidiana se transfigura, en términos estéticos, en la escritura de textos narrativos con base en el uso de la ironía como elemento de autorreflexión y puesta en discusión de la realidad extratextual que recrea la ficción. Este volumen de cuentos fue merecedor del primer lugar del Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz, convocado por el Estado de México en 2009, señal no sólo de su calidad sino también de los canales a través de los cuales la producción literaria marginal encuentra espacios de difusión y reconocimiento.

## 2. La literatura en y sobre Tepito

La realidad del llamado *barrio bravo*, en referencia al coraje y el arrojo de sus boxeadores, como Raúl *El ratón* Macías y Rubén *El púas* Olivares (Monsiváis, 1970, págs. 276-289) trasciende los límites de lo socioeconómico y se yergue como referente y configuración cultural. La historia de la zona (ver la revista *Desde el zaguán*, 1996) da especial importancia al carácter comercial de sus establecimientos (fijos e itinerantes), a partir del auge del rubro a fines del siglo XIX. Hubo un proceso de decadencia posterior por el cambio de las condiciones y las necesidades de la ciudad, a favor de oficios como la zapatería, hasta un nuevo repunte a fines de los 60 y principio de los 70 con el ambulante y la venta de *fayuca* (mercancías de importación a bajo costo).

Aunado a lo anterior, no se puede desdeñar también su importancia como espacio de desarrollo de una cultura de carácter eminentemente urbano, asociada a las clases bajas de la capital del país y a las elecciones identitarias que solemos vincular a ellas. Las prácticas culturales y artísticas de ese entorno son de una gran riqueza y trascienden sus límites espaciales: música popular, boxeo, lucha libre, fútbol, cine, teatro de revista y artes plásticas.

Y Tepito se va delineando como cementerio de ambiciones, congregación de rateros, encrucijada de la “mota” y de lo “chueco”, de la droga mínima y el robo artesanal. Imágenes convencionales: puestos de fierros viejos, vecindades, un hombre atraviesa la plaza de Fray Bartolomé de las Casas con una botella de cerveza en la mano y la capacidad infinita de santiiguarse ante la iglesia de San Francisco el Chiquito. Aquí todo pasa. Todo cabe en el Tepito de la leyenda queriéndolo acomodar: aquí uno se acuesta pobre y se levanta más pobre; aquí en estas vecindades, donde se paga hasta ocho y diez pesos mensuales, una familia se defiende con plomo derretido del asedio de acreedores. (Monsiváis, 1970, pág. 283)

En el mismo tenor se construyen otros textos de diversa procedencia (tanto producidos por habitantes del barrio como por aquellos visitantes o espectadores que lo miran desde fuera), donde Tepito cobra vida y se reconfigura en términos maniqueos, que simplifican procesos y vivencias y acciones; el barrio se visibiliza como amenazante, pero al tiempo como referencia ineludible de la vida urbana proletaria, *barriobajera*, de la ciudad de México, donde las relaciones interpersonales se establecen a partir de la posesión masculina de objetos, prácticas y sujetos. Es en este sentido que, en un texto escrito por Emilio Carballido a fines de la década de los 50, un hombre cuenta a otros sus hazañas en pro de un posicionamiento como macho, poseedor de poderío sexual:

Aristeo contó la aventura muchas veces. A los amigos de Tepito, a los otros vendedores. Trataba de que se acordaran de ella:

— ¿No se acuerdan? Viene muy seguido.

La describía, detallaba intimidades, exageraba el dinero recibido, el número de asaltos y las excelencias ocultas de Isabel.

— Está re buena —concluía siempre.

(...)

Uno de los amigos corrió a avisar:

— Oye, creo que ahí está la vieja.

— ¿Dónde?

— En el segundo, a ver si esa es.  
 (...)
   
 — Quiubo. ¿Por qué no habías venido?  
 Ella, con la boca reseca, respondió:  
 — No había podido. ¿Cómo te va?  
 ¿Quieres un muégano? Te lo disparo. (Carballido, 1958, pág. 43)

La anécdota podría referirse a una situación más reciente, el lenguaje sigue vigente de muchos modos y, sobre todo, las situaciones descritas son verosímiles, pueden ocurrir cualquier día: la relación con una mujer con baja autoestima, los comentarios despectivos y agresivos sobre ella por parte de los personajes masculinos.

También las calles concurridas y llenas de bullicio tienen cabida en la literatura. *Los hijos de Sánchez* (2012), de Oscar Lewis, referente de la antropología social, se desarrolla en Tepito. De manera similar, el barrio es el escenario de la novela *La esquina de los ojos rojos* (2006) de Rafael Ramírez Heredia. Y es este mismo espacio cultural el que nutre la obra del escritor tepiteño por excelencia, Armando Ramírez (1972, 1973) autor de una abundante obra literaria en la que plasma el habla y la forma de vida de estos habitantes *sui generis* de la capital mexicana, de modo que fortalece el efecto de realidad (Barthes, 1987) a partir de un habla que nos parece auténtica, apegada al uso coloquial:

— ¿y te gusta?  
 — ser zapatero, un poco.  
 — no, tu novia.  
 — claro hombre, si no me gustara no le hubiera hablado para novia.  
 — ¿y la otra ya no te gusta?  
 — ¿con la transa que me hizo?  
 — podría ser, ya ves cuando a uno lo train arrastrando la cobija, las mujeres te hacen como su trapeador.  
 — con andrea me entiendo a todo dar. (Ramírez, 1972, pág. 113)

Asimismo, los cuentos de Gonzalo Peredo Gómez en *Tepito* (1971), hasta una de las más recientes obras de Armando Ramírez (2007) son ejemplo de los esfuerzos sistemáticos de visibilizar al barrio en el panorama de las letras mexicanas. A partir de los años 70 comienza una sólida tradición de revistas afincadas en las tradiciones y los decires de la zona: *La Peña de Tepito* (década de los 70); *El Negro* (periódico editado en los 80 por Tepito Arte Acá); *Desde el Zaguán* (fundada por Fernando César Ramírez); la revista *Tepito Crónico*, resultado del trabajo del grupo cultural multidisciplinario El Sótano de Los Olvidados de Tepito A.C.; *La Hija de la Palanca*, editada por Rafael López, hasta la más reciente *La tranza. Periódico cultural del barrio de Tepito* (vigente en versión impresa y a través de las redes sociales).

De esta tradición viva, formando parte de ella surge el volumen de cuentos *Territorios* (2009) de Primo Mendoza Hernández (sobre su recepción, ver De la Garza, 2011 y Vázquez, 2016). Dos de los cuentos que recoge este volumen destacan por su recreación del mundo extratextual y porque retoman el testimonio del hombre frente a otros en la cantina u otro espacio de intimidad (el interior de un taxi), situaciones que se refirieron más arriba en la cita de Carballido. Sin embargo, las historias de Mendoza Hernández no son protagonizadas por héroes masculinos convencionales,

sino por personajes que ponen en evidencia sus prejuicios, sus expectativas fallidas y un tono irónico no exento de humor negro.

*La historia viaja gratis*, cuento sobre la experiencia amorosa fallida de un taxista, se sitúa en la tradición de “La mujer que no” (1967, págs. 23-32) de Jorge Ibarguengoitia:

Hubiera podido, quizá, regresar al día siguiente a terminar lo empezado, o al siguiente del siguiente o cualquiera de los mil y tantos que han pasado desde entonces. Pero, por una razón u otra nunca lo hice. No he vuelto a verla. Ahora, sólo me queda la foto que tengo en el cajón de mi escritorio, y el pensamiento de que las mujeres que no he tenido (como ocurre a todos los grandes seductores de la historia), son más numerosas que las arenas del mar. (Ibarguengoitia, 1967, pág. 32)

En el mismo sentido, a partir del relato irónico de la relación imposible con una mujer deseada con quien, de manera fortuita, se coincide en la narración, se presenta el texto de Mendoza Hernández,

Callé, calló, para entonces estábamos esperando lo que ella había dicho. Algo. Alguien. No importaba mi jefe, porque me abrí y le confié mis ensueños contenidos en el viaje, en su cabello y aroma y de que quería verla de nuevo. Reía divertida, confiada, paciente, curiosa. Repentinamente, con la vista traspasando el parabrisas, dijo que ya había llegado aquel algo o alguien a quien esperaba, que avanzara. Bajó de la unidad, me dio un beso en la mejilla al tiempo que me recordó: “No te olvides: pasas por mí a las doce”. Y cruzó los macetones rumbo a la puerta de vidrio esmerilado en el que se reflejaba el neón azul y rojo caldeador del cinco letras con la “h” fundida.

¡Sesenta pesos don!, la historia va de a gratis. (Mendoza Hernández, 2009, pág. 52)

La historia que leemos de balde, para entender que la ciudad es espacio de todas las historias, es la del barrio, de Tepito, de sus habitantes que aspiran a que se concrete un sueño que se funde como letra de neón pero no por ello se pierde la sonrisa; la posibilidad, más allá del funcionamiento del mundo como límite. La relación íntima no realizada se propone como metáfora de la vida en la gran metrópoli, sujeta al azar y a la asunción de la inevitabilidad de ciertos sucesos que los personajes no pueden controlar; y que son aceptados sin más, como el devenir de la urbe y la situación socioeconómica siempre por resolverse, siempre aplazada.

### 3. La narración como límite

El flujo continuo de la realidad se ve detenido en la narración. Todo relato se construye como un universo cerrado que comprende sus propios referentes. En el caso de la narrativa considerada realista pretende erigirse como una *experiencia* que trasciende la convención de la lectura y nos aproxima a los sucesos de la vida cotidiana. El límite es la concreción de un espacio, de una práctica de la escritura y de una práctica de la lectura, determinada por el soporte, la distribución, etcétera, además de la valoración externa que se da a la literatura referida a y construida desde el barrio. Y la experiencia es limitada, en términos de una superficie, una configuración espacial concreta que se asienta en nuestra experiencia de la realidad física. En este sentido, en referencia a la ficción:



El momento de realidad es el que queda conservado en la irrealidad. Y, en cambio, lo que es término formal del acto de ficción es precisamente el contenido de esa realidad.

Por eso, no es exacto decir que la ficción me represente una realidad ficticia, sino que representa justamente una realidad en ficción. ¿Qué realidad? No una idea de realidad, sino esta realidad: la realidad física. (Zubiri, 2005, pág. 19)

De esta manera, el texto narrativo *delimita* una parcela particular de esa realidad *física* (en términos de un espacio habitado, concebido e imaginado desde lo humano), en los términos del universo ficcional, a fin de estructurar y dar significado a un medio continuo que, de otro modo, sería ininteligible:

Una experiencia tiene modelo y estructura, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones. Poner una mano en el fuego, que la consume, no es necesariamente tener una experiencia. La acción y su consecuencia deben estar juntas en la percepción. Esta relación es la que da significado; captarla es el objetivo de toda inteligencia. El objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia. (Dewey, 2008, pág. 51)

En la lectura de un cuento, por tanto, somos capaces de percibir una experiencia significativa en tanto se establecen parámetros de operación de la historia, los personajes, su lenguaje y el espacio en el que llevan a cabo sus acciones. El caso de la literatura escrita desde Tepito, con esta premisa, *emerge* de una realidad concreta, con una historia extratextual y una cotidianidad que se expresa de diversos modos, más allá de las distintas expresiones artísticas. A fin de situar el modo en el que lo cotidiano se transfigura en términos estéticos en los cuentos de Mendoza Hernández, desde el barrio, para el barrio, con el lenguaje de sus habitantes, es posible comenzar delimitando el espacio físico (a partir de una aproximación cartográfica) donde se lleva a cabo la acción:

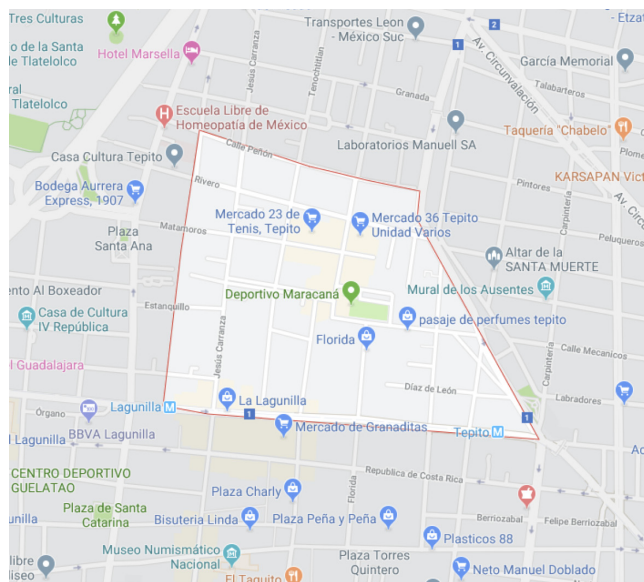


Figura 2. Centro de la ciudad de México, donde se ubica el barrio de Tepito. Imagen tomada de GoogleMaps.

El barrio de Tepito comprende las 57 manzanas ubicadas entre el Eje 1 Norte (Granaditas) al sur, el Eje 2 Norte (Canal del Norte) al norte, Paseo de la Reforma al oeste y Eje 1 Oriente (Avenida del Trabajo) al oriente. La delimitación es arbitraria, pero nos aproxima a una tradición, espacio urbano, grupos sociales, (sub) desarrollo económico, emergencias y prácticas culturales de distinta índole. Es en esta “realidad en ficción”, en términos de Zubiri, donde la escritura de Mendoza Hernández se realiza, en tanto experiencia significativa que es percibida como un conjunto coherente que reconoce, describe y formula una autocrítica de quienes son partícipes de una cotidianidad a partir de una visión no exenta de ironía. Para ello, para hablar de este mundo y no de otro:

El uso de un medio particular, una lengua especial que tiene sus propias características, es la fuente de todo arte. (...) Las artes (...) tienen todos finalmente el mismo *material*; aquel que se constituye por la interacción de la criatura viviente con su circunstancia. Cada uno transforma alguna fase de la materia prima de la experiencia en nuevos objetos, de acuerdo con su propósito (...) Bajo condiciones particulares su materia puede también ser estética. Siendo el propósito del arte estético la exaltación de la experiencia directa misma (...) (Dewey, 2008, pág. 361).

La narrativa escrita que propone la práctica literaria transforma la materia prima de una realidad concreta en una ficción. La cotidianidad se constituye, desde esta perspectiva y tomando como referencia los cuentos de *Territorios* en “la experiencia directa misma” por excelencia, limitada por un espacio y unos parámetros socioculturales, pero abierta a una lectura y una interpretación crítica de los hechos narrados. Con esto en mente, es posible apreciar que el cuento “Alcoholescencias”, relato en primera persona de un hombre en una cantina, pone en evidencia una visión machista de sus acciones en la pretendida confesión de sus penas. De manera complementaria, en el texto aparecen mencionados algunos elementos que es posible situar en un mapa a fin de configurar un territorio de la acción narrativa: la calle Mesones, el hospital materno Inguarán y las pulquerías.

Quando la despidieron de la fábrica, allá por Mesones, dejó el pulmón derecho en el lavadero, completando mis gastos que, dicho sea de paso, no alcanzaban para mis largas noches de pirujo. (...)

La cargamos entre todos, en la cobija que apenas anteayer había comprado en abonitos, en el rumbo de Inguarán. (...)

Y el méndigo tráfico de las tres de la tarde; gente caminando por todos lados como hormigas borrachas y las filas de carros y los semáforos donde quiera en rojo. ¡Qué desesperación, carnal, qué desesperación!

A vuelta de rueda llegamos al hospital (...) (Mendoza Hernández, 2009, págs. 11-14)

Vemos la situación de estos referentes en su ubicación cartográfica en la figura 3.

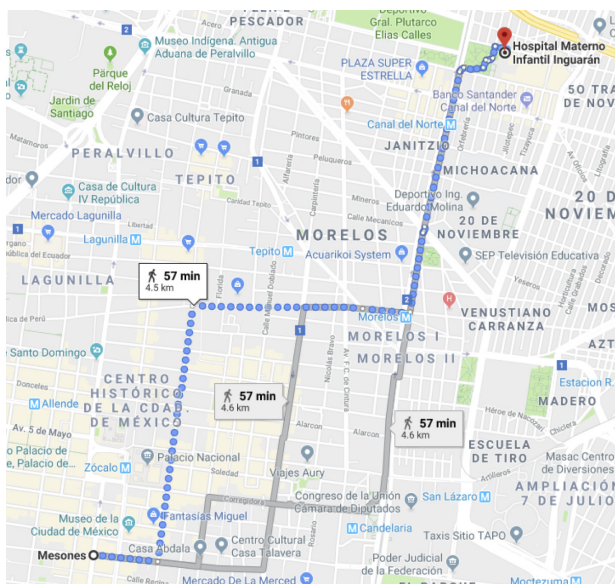


Figura 3. Hospital materno infantil Inguarán de la Secretaría de Salud de la Ciudad de México y calle Mesones en el centro de la Ciudad de México, puntos de referencia para la configuración del espacio ficcional. Capturas de pantalla de GoogleMaps.

La distancia entre los dos puntos más distantes dentro del cuento, si lo consideramos en su concreción urbana, es de 4.5 kilómetros; esto se traduce en una hora de caminata, lo que establece una circunferencia del mundo ficcional en torno a un eje imaginario que es el barrio de Tepito. En sus límites se encuentra la plaza Garibaldi, reconocida por sus mariachis desde 1923. Además, en este territorio subsisten varias de las pulquerías más importantes de la ciudad, lugares donde el protagonista del cuento relata sus penurias, y se expende el pulque, fermentado de una planta conocida como maguey. En su perímetro también se encuentra el tradicional mercado de La Merced, levantado en terrenos del ex convento alrededor de 1860. Una aproximación desde la escritura de Mendoza Hernández describe así uno de los sentidos de la zona:

— Maestrín, voy sin duda alguna a la Villa de Tepito, famosa en todos lares por su vendimia. ...

— Vale carnalín: en una región del DeFeso, cuyo nombre bien recuerdo, mucho tiempo que existe un afamado mercado; preciado regalo de quien, como voz, posee alma de chacharera. Lugar bien ponderado y donde a fe a mía, aú cabe el misterio y la sorpresa. Diariamente exponen en grande romería, trabajos y armatostes cientos de hidalgos comerciantes. (Mendoza Hernández, 2009, pág. 103)

De este modo el cuento nos sitúa en el centro neurálgico de la vida cotidiana de un barrio de la ciudad de México, enmarcado por lugares que en términos históricos y culturales son icónicos en la historia de la capital del país. Se establece así, en un marco extratextual, el espacio delimitado de la experiencia que *no* es la cotidiana:



*Contrario a estas meras experiencias* [las que se desarrollan en la dimensión de la cotidianidad], la *experiencia estética* corresponde a una articulación demarcada por un comienzo que sigue su curso hasta su consumación final, dando el carácter de unidad a lo experimentado. En este sentido, la *experiencia estética* se ancla en un desarrollo básicamente controlado por un orden que el artista (productor) establece a fin de que su obra sea gozada tanto en la percepción propia como en la del espectador. (Pérez-Henao, 2013, pág. 92)

La ficción narrativa de Mendoza Hernández propone un orden que configura una realidad que, anclada en referentes del mundo objetivo, hace posible la escritura hiperbólica a partir de una serie de condiciones de vida marginal, depauperadas y sujetas a condiciones sociales adversas. Más allá de la posibilidad de un compromiso social, la literatura que se escribe en Tepito (y en la que Mendoza Hernández participa desde sus inicios) se desarrolla a partir de la idea de que:

La vida cotidiana, entonces, constituiría el *a priori* de la creación y reflexión literarias. En la creación literaria el autor *captura* –mediante el lenguaje– las dimensiones de la vida que, a su vez, *impregna* de un *modo* estético. En la reflexión (estudio, interpretación, análisis), el lector reconocería ese *modo* estético de las dimensiones de la vida plasmadas por el lenguaje en el texto. De acontecer dicho reconocimiento, podríamos *arriesgarnos a la posibilidad de configurar una teoría sobre la estética cotidiana a partir del estudio de la literatura*. (Pérez-Henao, 2013, pág. 98).

El mundo que se refiere en el barrio, en Tepito (base literaria de una posible y deseable estética de lo cotidiano) como referente y arquetipo, se configura a partir de una visión basada en la ironía. El mundo es territorio delimitado, estructura que se conforma a partir de puntos de referencia específicos, pero al tiempo construcciones de un imaginario social. Las ficciones de Mendoza Hernández no son falsamente universales, sino que se desprenden, en una relación dialógica, de un espacio habitado particular, de modo que lo reconfiguran, lo recrean y lo ponen en cuestión, lo que tiene lugar en la experiencia de lectura (nuestra percepción).

Un territorio no es sólo un espacio geográfico, a veces es tan pequeño como un cuerpo o tan grande como una quimera (...)

Uno encuentra el territorio que merece, a menudo el que necesita, pero hay una búsqueda innata con un mucho de nostalgia, como si algo perdido se buscara sin cesar. (...)

Tepito, Neza, la ciudad toda, el paisito que se nos escapa de la mano; el corazón en condominio, la venta de garage de ilusiones usadas, la perestroika del pueblito. ¿Dónde buscar, dónde encontrar, dónde vamos, cuál es nuestro territorio? (...)

El territorio es entonces cotidiana imaginaria heredada y por heredar (...) (Mendoza Hernández, 2009, pág. 107)

La escritura y la lectura de los cuentos *territorializados*, sujetos al límite del barrio de Tepito, se constituyen en una extrapolación de la idea propuesta por Gayatri Spivak sobre el subalterno (2011), quien puede tener voz, siempre y cuando se den una serie de condiciones no sólo para oír sino para escuchar dicha voz: los subalternos que ubicamos en el barrio no son representados, sino que se representan a sí mismos.

¿Es usted artista o estudia algo así? Sonrió midiendo o pensando la respuesta. (...) El caso es que yo estaba encarrerado y me seguí con la misma pregunta (...) y por el mismo rumbo sin importar lo que contestaba. Estaba de nuevo en el juego, mi juego, pero ahora abierto con rival o pareja; en posibilidades de meterme dentro de sus ojos, robarle sus oídos con mi voz y quedarme grabado en la esquina de nuestro encuentro, esperando que se volviera una feliz rutina. Callé, calló, para entonces estábamos esperando lo que ella había dicho. Algo. Alguien. (Mendoza Hernández, 2009, pág. 52)

En este fragmento, como en el resto de los cuentos de Mendoza Hernández recogidos en *Territorios* la experiencia estética se formula en la lectura. La interlocución sólo se da fuera del texto, porque los personajes del barrio aparentan participar en un diálogo-confesión con otros pero sólo se aprecia una voz, y no hay respuesta. De este modo se subvierte el límite del texto ficcional en la interpelación extratextual que nos conmina a ser cómplices: por tanto, nuestra percepción es más que lectura, es experiencia. La idea sobre la que se basa esta afirmación, que subvierte el orden acostumbrado de referencia (o empoderamiento) y el otro al que se dirige el mensaje, es la de que quienes escriben desde el barrio llevan a cabo una asunción identitaria con una particular fijación espacial, que se ha buscado establecer más arriba y propone unos límites al relato, al lenguaje y a las vivencias en el texto ficcional, y esta escritura nos incluye, nos obliga a participar de este espacio de significación.

#### 4. Experiencia estética y experiencia cotidiana

Entendemos por estetización el proceso mediante el cual una experiencia es llevada al nivel de experiencia estética, en forma de obra artística y alcanzando el objetivo de un receptor. Sin embargo, ¿es posible comprender el arte como un objeto aislado del mundo de la vida? (Pérez-Henao, 2013, pág. 91). Al respecto, el filósofo norteamericano John Dewey en su obra estética de 1934 *El arte como experiencia* (Dewey, 2008), sostiene que es un error de las perspectivas tradicionales considerar al arte por fuera del ambiente histórico, natural y social en el que está inmerso y del que no debe ser separado. Recluir al objeto artístico en salas, galerías y museos, es arrancarlo de su entorno y suelo nutricional para consagrarlo en un espacio distante al sujeto receptor. Lo irónico es que ese desplazamiento sea condición *sine qua non* para que se lleve a cabo el proceso de estetización de la obra.

Para Dewey, la belleza nace de la experiencia, mas no de una experiencia cualquiera. No importa qué experiencia se convierte en estética, con tal de que sea plenamente satisfactoria: un hedonismo puro. Su concepción no es la del arte por el arte; es la del arte para realizar la vida de un pueblo. A la vez que una estética experimental, es una estética sociológica y cultural. Según él, no hay estética si no hay influencia de la educación y de la sociedad. La estética se halla siempre asimilada a lo social. Dewey no parece separar siempre de manera nítida “lo estético” de “lo artístico”, pues lo estético implica ante todo goce (“el goce, lejos de ser abstracto, siempre es una experiencia”, Nancy y Van Reeth, 2015, pág. 36), y lo artístico actividad productiva. Lo uno no deriva necesariamente de lo otro, pero ambos están implícitos en la experiencia.

Dewey se preocupa de que no se asimile la experiencia estética a la experiencia cotidiana, o experiencia tal cual. Una experiencia tiene un funcionamiento estético en la medida en que conlleva su propia cualidad individualizante y su autosuficiencia, basada en poder contar con un patrón y una estructura específicos que se dan bajo determinada relación. Es así que el autor introduce varios conceptos que le ayudan a estructurar la experiencia estética. Esta es contemplada como la unidad que conforman las partes de su inicio, complejidad y clausura. Es entonces una articulación demarcada por un principio que sigue su proceso hasta la consumación final. Con base en ello una experiencia común no podría llegar a ser experiencia estética en tanto que no está estructurada, no tiene unidad; tampoco cuenta con la complejidad ni con la clausura.

Otra conceptualización distintiva que introduce Dewey es el *hacer*, propio de la experiencia estética y el *padecer*, de la experiencia como tal. Tal vez para algunos detractores estas categorías sean de poca fuerza teórica al momento de elaborar una teoría estética, sin embargo, nos inclinamos a pensar que aportan elementos para pensar en la posibilidad de una teoría que dilucide y abra el camino para introducir las experiencias cotidianas al nivel de experiencias estéticas. Planteado de otra forma, ¿sería posible entonces una experiencia estética de la vida cotidiana, incluso en aspectos de la vida diaria que no son necesariamente agradables ni bellos? (Pérez-Henao, 2013, pág. 94). Más que una respuesta al cuestionamiento anterior y observada en el nivel de la teorización, es posible que encontremos en los creadores y en varias obras de arte contemporáneo, los caminos abiertos a la posibilidad de la estetización de la vida cotidiana. Como el relato de la enfermedad de la pareja del protagonista de “Alcoholescencias”; la mujer tiene por nombre Cointa, el cual refiere al de una santa que fue martirizada por órdenes del emperador Decio por las calles de Alejandría siendo arrastrada atada a un caballo en el siglo III DC. El intertexto de los nombres va más allá, cuando el personaje protagónico se encuentra con un amigo, Chucho, apelativo mexicano usado para referirse a Jesús:

Ya en la calle no podía quitarme de encima la cara de la Cointa: toda blanca como papel y empecé, no sé ni como, a llorar y a ponerme como loco. Fue entonces que me encontré el Chucho que me dijo: “¿Qué le pasa mi carnal (...) otra vez se le hizo tarde pa’ la chamba?” Como si fuera mi padre, entre moco y moco, le conté lo de la Coy. Nunca lo olvidaré: me abrazó como queriendo darme fuerzas y que mi pena fuera su pena y mi desesperación la suya. Estábamos cerquita, a un paso de la pulquería. Ya no supe ni cómo, pero ahí ‘stábamos tomando tequila con oranch y concentrados en cómo conseguir un doctor. (Mendoza Hernández, 2009, pág. 13)

En este y otros cuentos del libro *Territorios* de Primo Mendoza Hernández las experiencias de los personajes (el barrio, las prácticas machistas, la autojustificación para no actuar dado el carácter inevitable de los acontecimientos) son estetizadas por el escritor y llevadas al receptor, quien se identifica mediante un lenguaje que les es común en la realidad que los hermana: personajes, autor y lectores son copartícipes de la misma experiencia cotidiana y lúdica, más allá de la sordidez y complejidad vivencial. La incapacidad de actuar de los personajes contra los eventos recuerda la pieza como género dramático, en el caso mexicano *Los signos del zodiaco* (1951) de Sergio Magaña, obra que transcurre en una vecindad que bien podría ubicarse en Tepito.

Observamos en esta literatura que no existe la pretensión ni de alcanzar los cánones tradicionales de la forma perfecta, la belleza o la verdad sino de concebir el texto literario como un espacio mediante el cual se acceda a una mejor comprensión del mundo y de la condición humana (Todorov, 1970, pág. 67). A pesar de eso (y de los esfuerzos de varios estudiosos como Lefebvre, Danto, Bloom y De Certeau, entre otros más) no podemos ignorar que no existe todavía un trabajo de teorización sistemático y metódico que logre conformar una posible *estética cotidiana*; porque es claro que la cotidianidad no se impregna de su dimensión estética solo en la medida en que es transformada en obra de arte. Se trataría fundamentalmente de reconocer las condiciones, cualidades y particularidades que caracterizarán la cotidianidad en su dimensión estética.

## 5. La ironía estética

Es necesario establecer es cuál es la función de la ironía en una literatura que desafía la noción de centro-periferia que apunta Iuri Lotman (1996). La ironía es una operación reflexiva y lúcida que implica necesariamente un darse cuenta, es decir, un conocimiento de la realidad que ironiza. El artista, quien trabaja sobre representaciones de la realidad mediada con base en códigos artísticos, ejerce frecuentemente la ironía al plasmar en su obra algo más, o de otra manera, que no está explícito en la realidad experimentada. La experiencia estética deconstruye una realidad con una visión crítica de la cotidianidad como proceso, como estructura y como objeto:

En muchas ocasiones Derrida resalta el carácter creativo-inventivo de la deconstrucción, o sea, prácticamente la asimila con lo que la estética clásica llamaba la creación artística. (...) la deconstrucción repite el proceso de la construcción y destrucción de la Torre de Babel, cuyo resultado es la desaparición de lo que pudo haber sido un lenguaje artístico universal (...) los rasgos principales del arte actual son rasgos característicos de la deconstrucción, tales como la ironía, la mezcla de (...) estilos, (...) y el rechazo de la mimesis, es decir, la exclusión del significado desde la “comunicación” artística, su tradición conocida como “el absurdo”, su componente lúdico y ambiguo. (Vaskes Sanches, 2007, pág. 19)

La creación artística propuesta en los textos literarios que estudiamos pueden ubicarse en los parámetros que describe Vaskes Sanches en más de un sentido: ironía, géneros y estilos diversos, además del hincapié que se formula en cuanto al “componente lúdico y ambiguo” de las ficciones. La fragmentación y la multiplicación de perspectivas que desarrolla Mendoza Hernández hace posible un caleidoscopio donde la escritura no sólo muestra sino pone en relación los elementos que constituyen una realidad en la ficción a partir de Tepito y quienes lo habitan.

La verdadera obra de arte no suele presentarse como tal, no tiende a expresar en su presentación esa pretensión, sino que suele hacer su aparición como obra del común; en cambio su falsificación rival, la obra que parece ser artística sin serlo, tiende siempre a exhibir, en sus maneras, en las formas de aparecer, en los procesos creadores plasmados en ella y en el resultado final, esa pretensión de justamente aquello que bajo ningún concepto es, pero que puede parecerlo. El *realismo*

*anecdótico* de Mendoza Hernández oculta una intención subversiva al poner en evidencia una cotidianidad donde lo infame se ha normalizado:

¡Por Dios, qué hambre me cargo! Pero cómo no voy a extrañarla (...) tanto, tanto tiempo juntos. (...)

Nunca quiso dejar de trabajar: ni antes ni después de arrejuntados (...) todas las semanas me entregaba el sobre amarillo de su salario, puntualmente, sin faltar una semana. (...)

Que quede como constancia de su amor antiguo esta pancita que, con tanta paciencia, día a día construyó. (Mendoza Hernández, 2009, pág. 11)

En el ámbito de la literatura, partimos de la idea general y ya aceptada casi por unanimidad que la ironía como figura retórica es una herramienta que permite a un autor que exprese una cosa, diciendo lo contrario. Sin embargo, no es esta la única manera de manifestación de la ironía. Puesto que sus recursos no se limitan a expresar lo contrario de lo que escribe el autor. La ironía también consiste en decir “de otra manera”, no exactamente lo contrario, de lo que expresa el escritor. Es entendida como figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión.

(...) la ironía vehiculiza predominantemente las formas de la interacción discursiva carnavalesca. Varios aspectos merecen aquí consideración. En primer lugar, como tropo, la ironía afecta la carga semántica literal del enunciado con miras a transmitir un sentido figurado. Esa afectación es la que corporiza el accionar del género paródico.

En segundo lugar, la antífrasis o el desfase entre uno y otro sentido (literal-superficial vs irónico-profundo) requieren ciertos elementos contextuales que permitan al destinatario percibir la actitud enunciativa del emisor. Por ello son fundamentales ciertas consideraciones sobre la interacción discursiva y la dimensión paraverbal que organizan la comunicación. La ironía interseca de forma específica el lenguaje verbal y no verbal para hacer manifiesta su significación. Como dispositivo retórico patentiza aquello que Voloshinov llamara ‘la palabra en la vida’. (Nocera, 2009, pág. 23)

En el cuento “Alcoholescencias” la ironía se construye a partir de la propuesta de Monsiváis cuando describe el barrio *bravo*: “La miseria se combate con un trago, la artesanía se ejerce llorando en el hombro de un compadre.” (1970: 283).

El albur es el eje de la construcción del significado, el juego que se establece con el uso del lenguaje asociado a un barrio, a quienes lo habitan (Flores y Escalante, 1994), no sólo como transgresión sino, de manera destacada, como práctica que consolida a una comunidad en términos identitarios. Dicho uso particular es referido en otro momento por Margo Glantz, en referencia a la literatura de la Onda (escrita por jóvenes a fines de la década de los 60 en México):

Así, este lenguaje, inédito en parte en nuestras letras, no representa una invención en absoluto. Es más bien el advenimiento de un nuevo tipo de realismo en el que el lenguaje popular de la ciudad de México, ese lenguaje soez del albur tantas veces mencionado, al que los jóvenes tienen acceso en las escuelas, a través de los *sketches* cómicos de carpas, y hasta de la televisión, ingresa en la literatura directamente. El humor que del diálogo se desgaja suele encubrir en muchas ocasiones –Orlando Ortiz, Sáinz, Agustín, Avilés, Páramo, García Saldaña, Manjarrez– el miedo siempre presente de enfrentarse a la muerte, al envejecimiento prematuro, a la adultez, a la descomposición del amor. (Glantz, 1979, pág. 101)



Los escritores de la época, comprendidos entre los 18 y los 33 años en la antología de Glantz, continuaron su periplo en la literatura mexicana. Sus voces dejaron de representar ese miedo del *Bildungsroman* y se identificaron con los grupos sociales de los que emergían, o al menos los que buscaban representar en su prosa. De esta manera, humor e ironía en el habla escrita dejaron de ser una moda circunstancial para consolidarse como parte del quehacer literario mexicano, al menos el que asociamos a la ciudad de México como ente urbano, el cual es referido con coordenadas bien definidas en “La historia viaja gratis”:

El caso es que la llevé por el rumbo de la Obrera, pasando por la Santa María. ...  
 Pasamos por Sullivan. ...  
 Pus crucé Reforma buscando la Ciudadela (...)  
 (...) en el jardín frente al Poli antes de llegar al Mercado de Artesanías. (...)  
 Como le iba contando: entramos por la diagonal, desde donde se podía ver el Molino Rojo, dirigiéndonos a Tlalpan. (...)  
 Y, ¡no lo va a creer don!, ahí estaba comiendo tacos con cebollitas asadas con limón y sal en la equina de José T. Cuéllar y 5 de Febrero. (Mendoza Hernández, 2009, págs. 49-51)

El territorio en la narrativa de Primo Mendoza Hernández es la urbe, el mapa de una ciudad que es parte de un barrio pero también de quienes lo habitan. La ironía se desarrolla a partir de juegos de palabras que llamamos albur, elipsis, paradoja u omisión, pero que al cabo es una forma de mirar la propia existencia (la ficcional, en todo caso) por parte de voces narrativas que comparten sus historias en una primera persona que nos involucra e interpela. En referencia al lenguaje del barrio,

(...) la gracia de encontrar (...) citas como la que, al punto, aquí apunto: “la vida es sueño y el despertar: un ñero”. (...) la lengua conoce el Siglo de Oro al incluir el romeancealbur, el soñeto, los silabarios (...) en fónética que exhala un delicado aroma muypreciado debido a su métrica que sus escribanos, pluma en ristre, de su casa a la esquina, en la vendimia, recogen voces en vuelo, pitorreos varios de gran estima y uso vario. (Mendoza Hernández, 2009, pág. 104)

La experiencia estética se hace posible en el devenir narrativo donde el efecto de lo real confronta la práctica creadora con un México que intuimos que existe; no es el de los cuentos, por supuesto, pero se aproxima bastante a la recreación de la fábula, lo que permite que la ironía se traslade a una lectura de nuestro propio imaginario, nuestra cotidianidad como seguridad en tanto *real*. De varios modos, la lectura de los cuentos del libro *Territorios* fincan su quehacer en un espacio delimitado por 57 manzanas, un habla y una identidad compleja que busca su forma de decirse, de decirnos.

## Referencias

- Agustín, J. (2004). *La contracultura en México*. México: DeBolsillo.  
 Barthes, R. (1987). “Efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*, 179-187.  
 Bayer, R. (1980). *Historia de la estética*. México: FCE.  
 Carballido, Emilio (1958). *El norte*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

- De la Garza, A. (2011). Primo Mendoza Hernandez, *Territorios. Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, 33 (408), 70.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Flores y Escalante, J. (1994). *Morralla del caló mexicano*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México.
- Glantz, M. (1979). “Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33”. *Repeticiones: Ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 89-113.
- Gunia, I. (2004). “¿Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 59, 19-32.
- Ibarguengoitia, J. (1967). *La ley de Herodes y otros cuentos*. México: Joaquín Mortiz.
- Lewis, O. (2012). *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana / Una muerte en la familia Sánchez*. México: FCE.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Maerk, J. (2010). “Desde acá-Tepito, barrio en la Ciudad de México”. *Revista del CESLA*, 13 (2), 231-542.
- Manrique, D. (1998). *Tepito Arte Acá*. México: Grupo Cultural Ente.
- Mendoza Hernández, P. (2009). *Territorios*. México: Secretaría de Educación del Estado de México-Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.
- Nájar, A. (2001). “Retrato de un barrio agónico. Tepito por dentro”. *La Jornada*, 5 de agosto.
- Nancy, J.-L. y Van Reeth, A. (2015) *El goce*. Madrid: Pasos Perdidos.
- Navarro, J. (1955). *La novela realista mexicana*. México: Compañía General de Ediciones.
- Nocera, P. (2009). “Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 22. Recuperado el 17 de junio de 2019. Disponible en: < [www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111430014](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111430014)>
- Peredo Gómez, G. (1971). *Tepito. Cuentos del México contemporáneo*. México: PIDE.
- Pérez-Henao, H. (2013). “Estética cotidiana y literatura: posibilidades de una confluencia para un problema de investigación”. *Aisthesis*, 54, 89-101.
- Ramírez, A. (1972). *La crónica de los chorrocientos mil días del año del barrio de Tepito*. México: Novaro.
- Ramírez, A. (2007). *La tepiteada*. México: Océano.
- Reid, E., Ch. Lopez and L. H. Robinson (2003). *Mexican slang plus graffiti*. San Diego: Sunbelt Publications.
- Todorov, T. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI
- Vaskes Sanches, I. (2007). “La axiomática estética: deconstrucción”. *Ideas y valores*, 34, 3-21.
- Vásquez, E. (2016). *Tepito crónico*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- Zubiri, X. (2005). *El hombre: lo real y lo irreal*. Madrid: Alianza-Fundación Zubiri.