

Martha Elena Munguía Zatarain,  
*La risa en la literatura  
mexicana: apuntes de poética*,  
Iberoamericana / Vervuert /  
Bonilla Artigas, México, 2012.



Para Martha Elena Munguía Zatarain, investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y autora de *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*, “la risa es patrimonio universal de los seres humanos” (43); sin embargo, los estudios literarios, al privilegiar la lectura de lo grave y solemne de la literatura mexicana, no han prestado suficiente atención a los tonos de la risa y el humor que coexisten con la gravedad, actitud que ha promovido que las obras escritas desde la perspectiva humorística se mantengan al margen de nuestro canon literario. Es por eso, y para ampliar los senderos de estudio acerca de la literatura mexicana, que la investigadora se

da a la tarea de recuperar la perspectiva del humor y de la risa en algunos textos. Su selección abarca desde algunos poemas escritos por Sor Juana hasta la narrativa de Enrique Serna, pasando por grandes referentes del siglo XIX, como Fernández de Lizardi o Vicente Riva Palacio, y por autores obligados del siglo XX, entre los que destaca Augusto Monterroso.

*La risa en la literatura mexicana* consta de tres capítulos y de un artículo final a modo de epílogo, pues Munguía Zatarain se resiste a dar conclusiones, aunque sean provisionales, a favor de que su propuesta tenga eco y se trabaje en un futuro con mayor minuciosidad (e incorporando a otros autores que no fueron incluidos en su

investigación o que no fueron lo suficientemente analizados) para dar cuenta de las diversas formas en que puede manifestarse la risa como fenómeno estético.

En el primer capítulo se inicia un debate con la tradición cultural a través de un breve y ameno repaso socio-cultural acerca de la naturaleza melancólica del mexicano, observada y defendida a lo largo del siglo XX por autores como Julio Guerrero, Samuel Ramos, Emilio Uranga, Octavio Paz y Luis G. Urbina, naturaleza que condenaba a nuestros compatriotas a la imposibilidad de alcanzar la risa alegre, pues cualquier risa constituía para estos estudiosos, un mecanismo de defensa contra su triste realidad.

Munguía pasa a reflexionar sobre la importancia que la oralidad ha tenido en la cultura mexicana como vía de comunicación, creación y conservación de imágenes artísticas y, en esa medida, como fuente fundamental en la construcción de distintos tonos de humor que entran en los textos literarios. Analiza cómo autores como Bernal Díaz del Castillo o José Joaquín Fernández de Lizardi han incorporado en sus textos algunos giros del habla popular y, con éstos, una nueva perspectiva frente a su

mundo. De esta manera, llegamos a la primera gran categoría relacionada con la risa y el humor que se explora en esta investigación: la sátira, forma literaria que permite la incorporación de las expresiones populares al lenguaje literario.

Si bien, tradicionalmente las manifestaciones satíricas se han clasificado como cultas o como populares, la autora de *La risa en la literatura mexicana* aboga por una perspectiva distinta que considere el tipo de risa que trabajan los textos y el lenguaje que incorporan. Así, podríamos analizar la sátira desde tres vertientes distintas: la didáctica, que posee en Fernández de Lizardi a su máximo representante y que se manifiesta también en *El gallo pitagórico*, de Juan Bautista Morales, obra que Munguía considera injustamente olvidada e imprescindible para pensar el desarrollo de la sátira en México; la crítica, que a diferencia de la didáctica y su afán redentor, ya no postula la necesidad de volver a un estadio anterior idealizado y busca que el encuentro con su lector se lleve a cabo en el mismo plano, vertiente que la investigadora identifica como la más productiva para la literatura contemporánea e ilustra a través de la obra de Augusto Mon-

terroso; y la negativa, aquella que únicamente busca la denigración y la burla del objeto satirizado, propuesta de la que surge una risa “destructiva, poco solidaria, que solamente exige la anuencia del receptor para que pueda aflorar y así el discurso cumpla el objetivo que se busca” (59), como en la serie de sonetos que Salvador Novo dedicó a Diego Rivera.

Tras analizar la sátira didáctica característica del siglo XIX, Munguía le dedica unas líneas a Manuel Payno y a Vicente Riva Palacio porque son escritores fundamentales de ese siglo que desarrollaron un tipo de risa diferente que rozaba y, al mismo tiempo, se distanciaba de lo satírico: la risa festiva. En *El hombre de la situación* la voz autoritaria dominante desaparece y deja lugar a la enunciación del personaje, recurso que permite resaltar el contraste entre visión del mundo y realidad vivida, ocasionando un jocoso desfaseamiento que raya en lo absurdo. En los *Cuentos del general* se propone el desplazamiento de un narrador apegado a la estética romántica y sentimental para darle voz a otro de carácter malicioso, un narrador que deja caer “gota a gota ácido burlón contra las formas que ex-

plotó hasta el cansancio la tradición romántica” (69), según lo apunta Munguía.

El segundo capítulo está dedicado a uno de los fenómenos que la autora considera de los más productivos y, a la vez, uno de los menos atendidos por la crítica: el relativo a la elaboración estilística de la oralidad ligada a la risa. Para ilustrar este punto, hace referencia a los poemas de Guillermo Prieto y a *La feria*, de Juan José Arreola, “un caso de excepcional maestría en el trabajo con los lenguajes populares” (76), en palabras de la autora. Respecto de la obra de Arreola, se expone cómo el humor sirve para apropiarse del pasado, para contarlo de una manera diferente que desenmascare las mentiras históricas, así como para desarrollar una tonalidad lúdica que permita la celebración de la sexualidad. Otra de las obras paradigmáticas de nuestra literatura que retoma Munguía en este apartado es *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, donde más allá de los monólogos de Carlota, la oralidad tiene un papel fundamental en su composición, pues como señala la autora: “Es una obra situada siempre al filo de lo trágico y lo festivo, esto sólo es posible, me parece, por

la elección compositiva que la preside: la recreación artística de los tonos y visiones encarnados en la oralidad” (82).

Si los tonos en que se ha manifestado la risa constituyen un amplio campo de análisis; aquellos que han ido conformando la estética de lo grotesco no se quedan atrás. La autora se adentra en una discusión al respecto de la mano de Víctor Hugo, Schlegel, Kayser y, especialmente, Bajtín, quien entendió lo grotesco como “una estética forjada en la visión popular del mundo y de la vida” (87), y muestra cómo algunos aspectos de la cultura popular mexicana, los alebrijes o la celebración del día de muertos, y algunas manifestaciones literarias a cargo de autores como Hugo Argüelles, Enrique Serna, José Revueltas, Nellie Campobello, Sergio Pitol, Rosa Beltrán, Luis González de Alba y Fernando del Paso poseen su buena dosis de grotesco ya sea como mecanismo festivo o como herramienta denigrante.

En cambio, si de irreverencia y subversión se trata, la parodia constituirá una de las formas más importantes para la introducción de la risa y será a través de un diálogo con Tynianov, Hutcheon y Sklo-

dowska, que Munguía se aproxime a la definición y proponga concebir a la parodia como “parte del gran diálogo que todo fenómeno literario implica; diálogo que en los textos paródicos asume una faceta particular de polémica [...] una fuerza básica que promueve el cambio de las formas, estilos y orientaciones ideológicas” (105). Clarificado este punto, propone algunas vertientes paródicas que van desde los poemas de contenido político, publicados en periódicos del siglo XIX, que se apropiaban de la estructura y el ritmo de obras literarias reconocidas, hasta ejemplos provenientes de la pluma de Rosario Castellanos, Abigail Bohórquez, Juan Rulfo, Renato Leduc y Jorge Ibarguengoitia.

En el tercer capítulo, tras considerar lo que Pollock, Bergson, Freud, Ritcher y Pío Baroja han propuesto acerca del humor, la autora se detiene en el caso de Sor Juana, “caso paradigmático de los escritores humoristas mexicanos” (132), razón por la que el diálogo con el ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, se vuelve inevitable. Si para la autora de *Los empeños de una casa* el humor fue el camino para superar toda insidia que la ro-

deó con pretensiones de amordazarla, para Antonio López Matoso constituyó un camino liberador que le permitió aligerar su experiencia en el exilio, de ahí que su diario, intitulado *Viaje de Perico Ligerito al país de Los Moros*, conforme un memorable texto humorístico, pues Munguía señala que la mezcla de tonos trágicos con el acento de la risa (elementos esenciales del humor) es nítida y le da una perspectiva original a un texto que, además, posee un gran valor histórico, lingüístico y literario.

Otro diario que tiene su lugar en esta investigación es el peculiar texto *La letra e (fragmentos de un diario)*, de Monterroso, donde la escritura diarística, más allá de un mecanismo de liberación, como podría serlo en el caso de López Matoso, constituye, según la autora, “un diálogo consigo mismo a la vez que, sobre todo, con los otros, con la tradición literaria. Por tal razón, en el diario se cruzan los dos grandes tonos y actitudes emocionales y estéticas: el humor y la melancolía, fundados en una ética de amor y solidaridad con el otro” (143-144).

Con el objetivo de explorar los modos en los que se puede dar la relación entre arte y juego, así como

de las implicaciones de sentido que se crean en este cruce. Munguía propone entender el juego como un espacio mágico que permite ver conexiones inusitadas entre las cosas o entre los conceptos. El juego en la literatura produce así lo que la investigadora identifica como escritura lúdica, escritura que “se mira a sí misma”, como en los textos de Salvador Elizondo, pues como señala Munguía, si bien se alejan de la risa festiva de carácter popular, poseen un guiño hacia la risa snob que siempre está presente. La escritura también es lúdica cuando, a través de la ironía, destruye mitos, patetismos y sentimentalismos, como lo hace Julio Torri en textos como “Estampa antigua”. Un tercer ejemplo de escritor juguetón se encuentra en Efrén Hernández, quien, observa la autora, al enfocar sus escritos desde la visión del niño o la del tonto hace que el alma vuelva a ver aquello que “sólo los niños en su inocencia, o los tontos, en su ajenidad a la convención” (160) pueden aprehender.

Finalmente, Munguía dedica el último apartado de este capítulo a la incansable labor cronística de Carlos Monsiváis, pues “en su escritura están cifrados todos los

tonos posibles que la risa puede asumir: desde el humor negro y amargo, hasta el más festivo y regocijante, pasando por la risa satírica, la paródica, la grotesca, la irónica” (163), característica que lo posiciona como el irreverente por antonomasia de nuestra literatura sin que por ello se le pueda considerar un escéptico que descreyera de todo valor, pues como agrega la autora, “Monsiváis ejerció un magisterio cultural porque hay una lista de valores éticos que guiaron su trabajo crítico y creativo” (166).

El texto que se presenta a modo de epílogo en esta investigación, “La risa inaudible en *Pedro Páramo*”, fue publicado por primera ocasión en un libro colectivo del 2008, intitulado *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, y busca desvelar los mecanismos que dan cuenta de una risa subyacente en toda esta historia que la crítica insiste en apreciar únicamente desde su gravedad. Munguía propone que la perspectiva humorística en la obra de Juan Rulfo permite que el mundo de ultratumba no sea configurado como un lugar tétrico y desesperanzador, que los personajes gocen con los chistes que se cuentan aunque el lector nunca los alcance a escuchar,

que la muerte sea una experiencia liberadora o que la separación del alma y el cuerpo pueda entenderse como un efecto positivo para la corporalidad, como en el caso de Susana San Juan, personaje clave en este análisis, puesto que “puede ser legítimo ver la locura como una burla contra el deseo hasta ahora omnipotente de Pedro Páramo, precisamente porque la demencia de Susana se manifiesta en un delirio sensual que no reconoce las ansias de posesión del cacique” (177).

Para la autora, es gracias a la risa inaudible que rige la construcción de *Pedro Páramo*, que esta novela trasciende el tono sombrío que podría imperar a lo largo de sus páginas, va más allá de lo satírico y lo alegórico, y se ofrece sugerente a nuevas lecturas.

Es así como, a través de *La risa en la literatura mexicana*, Martha Elena Munguía Zatarain no pretende regodearse en el ya lugar común de que la risa es un asunto serio sino que busca convencer a su lector de que la risa es una actitud estética y que, como tal, merece ser estudiada.

TANIA BALDERAS CHACÓN