

La chispa irreverente en la tradición literaria mexicana. Elementos teóricos para su estudio

Rafael de Jesús Araujo González¹

Mi ignorancia nunca me ha
impedido escribir sobre otros temas
Atribuido a Bertrand Russell

• Hay una tradición humorística en la literatura mexicana? Aun cuando se ha documentado la presencia de artificios de corte humorístico utilizados por escritores a lo largo de la serie² literaria en México, los estudios sobre el tema son pocos. La aparente escasa utilización del humor en las producciones literarias puede ser una primera razón para explicar la ausencia de estos estudios. Como en otros países, la gran mayoría de autores han optado por un giro serio y formal en torno a los temas y la construcción gramatical con tintes líricos, dramáticos o trágicos.

Sin embargo, al analizar las obras con mayor detalle se aprecia que el humor ha estado presente en la creación literaria desde el nacimiento

¹ Docente de la Licenciatura en Historia, UNICACH.

² De acuerdo a como lo entendieron los teóricos formalistas. Por otro lado, Jorge Cuesta (citado por Christopher Domínguez Michael, 1996: 21), decía: "Hay dos clases de románticos, dos clases de inconformes; unos, que declaran muerta a la tradición y que encuentran su libertad con ello; otros, que la declaran también muerta o en peligro de muerte y que pretenden resucitarla, conservarla. La tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie."

de México, durante el conflicto armado de 1810 que desembocó en el reconocimiento de su soberanía en 1821.

Con poco tino piensan
los que han bebido puro vino.
Hiponacte (c. 540 a.C.)

Para realizar este acercamiento a la evolución del humor en la narrativa nacional es necesario presentar algunas consideraciones previas: se ha considerado el humor como un género menor, aunque desde la época de Platón se encuentra inscrito como género dentro de las manifestaciones artísticas. En tal época el arte era visto como una forma de imitar la realidad: así, en *La república*, Platón sienta las bases para esta idea. Pero es su discípulo, Aristóteles, quien establece y “logra por primera vez aislar la poesía de las otras formas de arte, y luego diferenciar los géneros poéticos, tales como epopeya y drama, tragedia y comedia” (Abrams, 1962: 21). Al reflexionar sobre la comedia, Aristóteles plantea una idea que se ha prolongado a lo largo del tiempo. “Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien sabidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico” (Sánchez, 1996: 65). El texto sobre la comedia que Aristóteles sugirió en otros escritos no llegó a nuestras manos. El tratado que sí conocemos es el que nos recuerda Victoriano Roncero (s. f.):

La teoría clásica de la risa se inicia con el *De oratore* de Cicerón, que dedica una parte del libro II a explicarle al futuro orador la necesidad de introducir elementos humorísticos en sus discursos para ganarse mejor al auditorio. Cicerón concluye que lo que produce la risa en el hombre son dos factores: *turpitud* et *deformitas*, que un teórico español, el Pinciano, tradujo como la torpeza y la fealdad.

Podría pensarse que la influencia grecorromana fue asimilada por el imperio católico asentado en Europa desde el siglo IV hasta el XIV, pues son escasas las muestras de humor en la literatura de esos años, solo

recuperables a través de manifestaciones populares. Muchos años después, al abordar el tema, Mijail Bajtín (2003: 9) escribe y argumenta de manera similar a Aristóteles:

La risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones.

Este argumento le sirve para señalar que, en el caso de François Rabelais, sus textos han sido poco entendidos, en tanto que están contruidos sobre la base de estructuras lingüísticas populares, una característica que le aparta de los cánones tradicionales de la literatura. A partir de la obra de Rabelais, Bajtín presenta una metodología para estudiar al humor en la obra del autor francés. Para él, el humor debe analizarse desde las siguientes tres grandes categorías:

Formas y rituales del espectáculo. Bajtín reconoce como el espectáculo central al carnaval y hace referencia a los personajes que ahí son caracterizados por la sociedad y de sus interacciones entre los individuos, con el espacio y con las normas de convivencia social. Por eso no es de extrañarnos que en una novela mexicana del siglo XIX, el humor tenga este sentido ya que el personaje central es una ave de corral que da título a la obra y que interactúa con otros personajes –como el carnaval mencionado por Bajtín– en *El gallo pitagórico* (Morales, 1857). Es un personaje que utiliza una idea filosófica para justificar sus cualidades humanas. La forma de convivir con las personas de su entorno es carnavalesca, como se observa en este fragmento donde la impostura es evidente (24-25):

Por fin se puso de un brinco sobre la punta de un palo en que estaba yo recargado y me dijo con voz clara y terminante: ¿Eres tú Erasmo Luján? Vdes., señores editores se harán cargo de mi sorpresa al oír hablar al gallo. Maquinalmente y sin saber lo que decía le respondí: –Yo soy el mismo, un servidor de Vd.

Según Bajtín, estos personajes interactuaban en un escenario real, en las calles de los pueblos y ciudades. Esta representación está presente en la obra de Juan Bautista Morales. También es un hecho innegable en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi (2012). La construcción del ciclo narrativo que abarca del principio al final de los cinco tomos, es una representación de sí mismo que hace Pedro Sarmiento; a veces es un jugador callejero, un asistente médico o un mal bandido que está en constante relación con otros personajes: el policía, la sirvienta y otros más; anda por el mundo real, desde la perspectiva del texto y enfrenta múltiples situaciones, siempre interpretando un papel que cambia de acuerdo con la historia narrada.

Obras cómicas verbales. En este apartado Bajtín señala que en las fiestas populares suelen darse representaciones planificadas en espacios de representación, apartadas del público, es decir, además de las caracterizaciones asumidas por la sociedad, se realizan representaciones dentro de las representaciones y, por tanto, se ubican en contextos preparados para el acto. Algunos de estos rasgos se reconocen fácilmente en *El periquillo sarmiento* y en *El gallo pitagórico*. Por ejemplo, en el segundo, el alma del filósofo transita de un cuerpo a otro, de un país a otro hasta que decide instalarse en el cuerpo del ave. Hay una narrativa que lleva al lector de una personificación a otra, de una representación a otra, es decir, de una caracterización a otra. El espacio construido en la obra literaria es una sección diferente a la generalidad del documento. Es un truco literario que también está presente en Fernández de Lizardi en su novela; la primera representación es la de un hombre escribiendo sus últimas palabras; como segundas representaciones están las anécdotas de su vida en las que va de un personaje a otro. Manuel Payno en *El hombre de la situación* (1861: 15) lo afirma en el Proemio: “La vida es un vasto teatro; y el mundo, con sus anchos mares, con sus elevadas montañas, con sus cielos ya claros y diáfanos o ya melancólicos y brumosos, con sus palacios soberbios y sus chozas humildes, es el escenario donde todos nos aprestamos a representar nuestro papel”.

Diversas formas y tipos de vocabulario popular. Una de las prácticas más comunes entre los escritores es el uso de un vocabulario refinado, generalmente apegado a las reglas de la gramática y, en muchas oca-

siones de difícil uso cotidiano. Sin embargo, Bajtín reconoce que el uso de palabras con doble significado, o aquellas que el pueblo les otorga una denotación distinta a la aceptada por las reglas gramaticales es otro rasgo del humor. En los autores mexicanos hasta ahora abordados, esta característica está presente, como lo está en otros más, entre éstos Emilio Rabasa en *La bola*, (1999: 11). Desde la primera página de su novela aparece el uso de frases vulgares: “los ancianos, prendados de la novedad, soportaban la interrupción del sueño, y escuchaban con cierta animación nerviosa el martilleo de la *diana*, malditamente aporreada por el tambor Anastasio”; o más claramente: “Yo tenía veinte años, novia que me requemaba la sangre”; o, en Manuel Payno, en *El hombre de la situación* (1861: 19): “La mayor parte de los lectores saben que Julio César fue un célebre capitán, un elocuente orador y un gran calavera”.

Por otro lado, Henri Bergson (Bergson, 2009: 15) coincide con Bajtín cuando escribe:

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar sobre todo su función útil, que es una función social. Ésta será, digámoslo desde ahora, la idea que ha de presidir a todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social.

En su estudio señala como un mecanismo para generar risa la repetición automática de gestos, acciones o situaciones cuando afirma (*idem*: 31):

El gesto ha de animarse como ella. Ha de aceptar la ley fundamental de la vida, la de no repetirse nunca. Pero he aquí que un cierto movimiento del brazo o la cabeza se repite periódicamente siempre igual. Si lo observo, si basta para distraerme, si lo aguardo en cierto momento y llega cuando lo espero, tendré que reírme contra mi voluntad. ¿Por qué? Porque estoy en presencia de un mecanismo que funciona automáticamente. No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla. Es lo cómico.

El aspecto de la repetición lo encontramos en Fernández de Lizardi (122) cuando narra una peripecia de Pedro Sarmiento relacionada con la muerte de su madre. Pedro se ve en la necesidad de liquidar la renta del cuarto donde vivía, así que deja una nota en la que paga con sus bienes:

Lista de los muebles y alhajas de que hago cesión a don Pánfilo Pan-
toja por el arrendamiento de siete meses que debo de este cuarto. A
saber:

Dos canapés y cuatro sillitas de paja destripados y llenas de
chinchas.

Una cama vieja que en un tiempo fue verde, también con chinchas.

Una mesita de rincón quebrada.

Una *idem* grande ordinaria sin un pie.

Un estantito sin llave y con dos tablas menos.

Un petate de a cinco varas y en cada vara cinco millones de
chinchas.

Otra manera de utilizar la repetición como artificio la ofrece Rabasa
(*op. cit.*, 41) cuando Coderas, uno de los personajes encara un posible
levantamiento armado:

¿Pues qué cree usted que a mí me hacen estos roñosos? ¿Pues qué
cree usted que yo les tengo miedo o que no desahogo en un mo-
mento a esta punta de marranos? Pues que se levanten ¿eh? Que se
levanten y que me busquen ruido, que es lo que estoy deseando para
darles una zurra que se han de acordar de mí. ¡Vaya hombre! Pues
era la última que ahora anduviéramos con ésas. Que vengan, que gri-
te uno siquiera y verán todos estos cabezudos o cabezones, cómo no
dejo cabezón parado, porque no sirven ni para limpiar mi caballo.

El automatismo de Bergson nos recuerda el principio de extrañamiento
planteado por la teoría formalista, aunque Bergson utiliza la automa-
tización para señalar el origen de lo cómico y a la risa como el efecto
que lo hace visible. Por ejemplo, una conducta social de la época, una

forma de educar a los niños en determinadas clases sociales y que seguramente no tenía mayor relevancia, Fernández de Lizardi (*op. cit.* 68) la recontextualiza y la vuelve notoria en el texto:

Luego que nació, después de las lavadas y demás diligencias de aquella hora, mis tías, mis abuelas y otras viejas del antiguo cuño querían amarrarme las manos y fajarme o liarme como un cohete, alegando que si me las dejaban sueltas estaba yo propenso a espantarme, a ser muy *manilar-go* de grande, y por último, y como la razón de más peso y el argumento más incontrastable, decían que éste era el modo con que a ellas las habían criado, y por tanto era el mejor y el que se debía seguir como más seguro, sin meterse a disputar para nada del asunto, porque los viejos eran en todo más sabios que los del día, y pues ellos amarraban las manos a sus hijos, se debía seguir su ejemplo a ojos cerrados.

Henri Bergson insiste en varios aspectos que construyen la automatización, o la rigidez del carácter, del cuerpo o de la situación (*idem.*: 23). Para este autor, los actos pueden ser cómicos por repetición, por inversión o por transferencia (*idem.*: 88).

Al reconocer que la risa está relacionada con la sociedad pues el humor se externa en situaciones sociales, aunque en ocasiones se manifiesta en soledad, a partir de los recuerdos o en situaciones específicas, también hace visible su elemento cultural: las frases o hechos que motivan el humor cambia de acuerdo a cada contexto social. Así lo comenta Roncero (*op. cit.*).

El estudio del humor en una obra de una época anterior presenta algunos problemas, porque, como sabemos muy bien todos los que nos dedicamos al estudio de la literatura clásica, lo que hace reír al ser humano varía mucho de un tiempo a otro; tal es el caso de, por ejemplo, la lectura de ciertos textos medievales o renacentistas, como el Till Eulenspiegel o ciertas facecias de Poggio Bracciolini, que producían carcajadas en su momento histórico, y que hoy en día nos pueden parecer de mal gusto y crear en el lector/oyente actual una sensación de repugnancia más que de risa.

Al situar el humor como parte de la cultura, cambiante y ligado al lenguaje, desde la semiótica, para Umberto Eco (2005: 70-71) la interpretación está sujeta a un conjunto de elementos culturales que marcan las referencias para lograr entender los significados, a ese conjunto le ha denominado *unidad cultural*. Estas unidades dan las pautas para reír o llorar ante un mismo fenómeno, como decía Rocero.

Desde la lingüística han aparecido estudios sobre el humor. Uno de los más socorridos es el de V. Raskin definido en *Semantic mechanisms of humour* (1985). También S. Attardo (*Linguistic theories of humor*, 1995) es otro teórico consultado. Para redondear el sustento teórico, debe considerarse que el objeto de estudio son las novelas en la tradición literaria mexicana; por tanto, para el análisis, las reglas que proporciona la narratología son de gran utilidad, especialmente las que señala Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1998). De este autor se retoman conceptos centrados en la historia narrada: secuencias, ritmo, frecuencia, personajes y el espacio; además de los términos que sugiere sean utilizados para analizar el texto: el narrador, los comentarios no narrativos y la descripción.

Con estas referencias se busca desmenuzar la forma en que los autores construyen el humor. Por ejemplo, Bal opina que las novelas poseen ciclos narrativos contruidos a partir de los acontecimientos. En el caso de los autores que se abordan en este texto, la detección de los ciclos narrativos es relativamente sencilla porque fueron contruidos con una alta influencia del periodismo de la época. México estaba en crisis, especialmente en sus primeros cincuenta años de existencia, lo que generó una escasa publicación de libros. Así, la construcción de los mismos se sujetaba a la periodicidad del medio informativo como es visible en todos los casos, desde *El periquillo sarniento* hasta *La bola*. La forma de presentar el texto para ser impreso en un medio de comunicación masivo como es el periódico, confirma que también sirvió de elemento estructural para la novela y el humor.

Como ejemplo de aplicación de la teoría de Bal en el estudio se observa en Fernández de Lizardi, en el tomo II, un ciclo narrativo que no es sino una parodia religiosa, subyace en el fondo del texto y podría denominarse: “1ª caída”, contruido con dos series de acontecimientos:

el primero es susceptible de llamarse: “descendimiento” y el segundo: “infierno”. Los acontecimientos narrados son acontecimientos dolorosos pero moralizantes. El humor ridiculiza acciones que podrían ser propias de un héroe pero, por ser inapropiadas, desde una perspectiva ética se resuelven en el ridículo.

Una de las virtudes que se le han reconocido a las novelas de corte popular es su capacidad de innovar en las estructuras narrativas. Esta característica está presente en *El gallo pitagórico*. El autor urde la trama a partir de una propuesta periodística, motivo que le permite insertar en su diálogo un texto que se presenta en la historia como estructura del periódico que desea sacar a luz, agregándole un toque de ironía que mueve a risa (*idem.*: 19):

Interior. Parte oficial.- Se pondrán las sesiones de la junta consultiva, circulares de gobierno, sentencias de la suprema corte de justicia, de la marcial, tribunal superior, jueces &c., y las comunicaciones de la plana mayor, comandantes y demás autoridades, incluso el parte de los serenos sobre *canicidios* y de los cabos de guarda-faroles sobre *desbaratamiento* de fandanguitos.

Esterior.- Se darán las noticias extranjeras, tomadas de los periódicos más recientes, que aun vienen chorreando el agua del Sena, como el *Courrier française*. Y no tan solo se extraerán las noticias de los periódicos franceses, ingleses y alemanes, sino de cuantos se escriban en las sesenta y doce lenguas de la torre de Babel.

Henri Bergson (2009, 88) opina que la risa puede provocarse por repetición, inversión o por interferencia cuando afirma: “Hemos demostrado que *series enteras de actos* podían resultar cómicas, por *repetición*, por *inversión* o por *interferencia*. Vamos a ver cómo ocurre lo mismo con las series de frases”. En esta línea de ideas, en *El gallo pitagórico*, Morales hace uso de la inversión en las frases; por ejemplo, cuando habla de los franceses, en la descripción califica a grandes estrategias militares de la antigüedad con categorías inferiores de la clase militar (Morales, 1857: 32).

Los franceses en su mayoría, no solo aman, sino que veneran con cierta especie de fanatismo a Napoleón, principalmente si alguno de ellos ha tenido la imponderable dicha de servir, aunque haya sido de pito ó de tambor, en el ejército imperial. Julio César, en concepto de cualquiera de estos, no pasaria en las filas de Bonaparte de un cabo de escuadra, y Alejandro Magno de un sargento.

Rasgo literario presente en otras obras escritas en el siglo XIX como en *El hombre de la situación* (Payno, 1882: 32), cuando Fulgencio, el protagonista, se presenta ante el nuevo virrey, luego de haberse colado como polizone en el viaje por la mar y entrometido en su séquito:

—¡Insolente! —Dijo el virrey de pronto.

Pero como Fulgencio se le quedara mirando con sus ojillos alegres y con aire completo de tranquilidad, se calmó y, sonriéndose, le preguntó quién era.

—Señor marqués, yo soy, en primer lugar, descendiente de Julio García, y en segundo, de Adán; pero de Adán de Andalucía.

¡Tenían un volcán
y lo han dejado apagarse!
Gondinet

En concordancia con Bergson, la risa tiene una función social que reacciona y se expresa a través de las expresiones simbólicas del lenguaje, especialmente en los textos. En todos los casos imitan la realidad, la refieren o interpretan, acercándose al concepto de mimesis acuñado en la Grecia clásica. Los textos seleccionados en este documento ofrecen una mirada general, panorámica podría decirse, pero que recorren el siglo XVIII mexicano.

Como se dijo en líneas anteriores, Bajtín opina que la función social de la risa es la de romper las diferencias sociales, ofrece un espacio para la igualdad donde las personas se ríen hasta de sí mismos porque cada uno representa un papel que no le es natural. Así, se observa que en textos como el de Lizardi, en el de Payno y en el de Rabasa, el personaje

principal hace las veces del autor del texto y, como truco narrativo, es el sujeto que motiva la risa.

Para el presente estudio, en la literatura nacional, el humor ha sido un elemento presente en ella desde el inicio del México independiente, y aunque se puede reconstruir la trayectoria, los rasgos que le definen y la evolución a través de los años, aún está pendiente el trabajo que presente la información ordenada para que inicie la atención de un género que no es menor, como criticaba Aristóteles sobre la escasez de información en la comedia, por lo menos para el caso de este país.

Por último, para el análisis narrativo, las ideas de Bal ofrecen la metodología apropiada para hacerlo pues con ella se detectan los elementos constitutivos del texto y las formas que utilizan los autores en su construcción.

Bibliografía

- Bal, Mieke (2002), *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Versión de Julio Forcat y César Conroy). Madrid, Alianza Universidad.
- Bautista Morales, Juan (1857), *El gallo pitagórico*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido.
- Bergson, H. (2009), *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.
- Fernández de Lizardi, J. J. (2012), *El periquillo sarniento (Los cinco libros resumidos)*. María Rosa Palazón Mayoral (selección-ed.). México, Instituto Nacional de Estudios de las Revoluciones de México.
- Meyer Howard, Abrams (1962), “Orientación de las teorías críticas” (13-49), en *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires, Nova.
- Payno, Manuel (1859), *El fistol del Diablo*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido.
- (1882), *El hombre de la situación* (Versión original de 1861). México, Secretaría de Educación Pública.
- Rabasa, Emilio (1999), *La bola* (Versión original, 1887). Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas.

Sánchez Vázquez, Adolfo (1996), *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
VV. AA. (1995), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI Editores.

Fuentes electrónicas

Nava, Gabriela (2005), “El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana”, en *Acta Poética*, núm. 26 (1-2). <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/26-1-2/373.pdf> (Consultado el 27 de marzo de 2013).

Roncero, Victoriano. “Cervantes y el humor”, en *FASPE*. <http://www.faspe.org/actividades/articulos-de-interes/94-cervantes-y-el-humor.html> (Consultado el 29 de marzo de 2013).