

la palabra en Borges se esfuerza por erosionar la línea que el pensamiento más vulgar cree poder trazar entre la realidad y la ficción. Asimismo, un “addendum” final da cuenta de los textos críticos más relevantes, habida cuenta de los temas tratados por Marín. Efectivamente, se recogen algunos “clásicos” del aparato crítico borgesiano, entre los cuales hace falta, en mi opinión, el libro de Lisa Block de Behar: *Borges. La pasión de una cita sin fin*.

El segundo capítulo va sobre el muy esquivo concepto de “realidad”, que en los tres autores se problematiza de maneras peculiares, y se enfatiza en el hecho de que la verdad borgesiana siempre es un espacio de resquebrajamiento y de constante irrupción de sus opuestos, la mentira, el espejo, el sueño o la ficción. “A fin de cuentas, la verdad tiene estructura de ficción y está diseñada como un “fantasma” (209). De aquí que la reflexión psicoanalítica encuentra no pocas posibilidades de establecer paralelismos al leer a Borges, en particular, según mi opinión, cuando se toma en cuenta la elaboración lacaniana sobre el espejo y el tema de lo ominoso y el retorno de lo reprimido en Freud. Ello nos lleva, en el libro de Marín, a unas interesantísimas lecturas de “El fin”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “Las tres versiones de Judas”, “El acercamiento a Almotásim” y algunos otros relatos.

El tercer capítulo, dedicado al tema del “tiempo”, devela conexiones fundamentales entre los postulados sobre el tiempo circular y el eterno retorno, así como las nociones de compulsión a la repetición (Freud) y de tiempo lógico (Lacan). También aparecen aquí lecturas muy bien fundamentadas desde la óptica del psicoanálisis de textos borgesianos concretos; merecen destacarse la elaboración de “Las ruinas circulares”, “Nueva refutación del tiempo” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.

El título del estudio es altamente significativo: El rombo  $\diamond$  debe entenderse en términos psicoanalíticos que allí se explican: “denomina una relación que circunscribe dinámicas de inclusión/exclusión, conjunción/disyunción y involucramiento/desenvolvimiento, pero nunca relaciones de igualdad” (93-94). El libro muestra un deseo que se trifurca, en tres autores-sendero, sin dejar de decirse una y otra vez, escapando siempre de los límites de un decir definitivo.

*Alí Viquez Jiménez*  
*Universidad de Costa Rica*

**Martha Elena Munguía. *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*. México D.F./Madrid: Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana, 2012, 194 páginas**

Sugestivo y pertinente es el libro que nos ofrece Martha Elena Munguía con una breve introducción, cuyo título devela su programa heurístico, a saber, “La risa como categoría estética” (9-19). En él se trazan unas líneas argumentales que avanzan hacia la necesidad de dar cuenta “de la complejidad de la cultura y la multiplicidad de los lenguajes artísticos de la literatura mexicana” (13) y atender, de este modo, el espacio de la risa y el humor. Para Munguía estos se transforman en procedimientos artísticos que determinan la aparición de géneros. La impronta de Mijaíl Bajtín es innegable, no solo porque la risa se convierte en actitud estética para observar/construir la realidad, sino porque, a la luz de los trabajos señeros del ruso, debe pensarse también en “la peculiaridad de nuestros procesos culturales [latinoamericanos]” (15) y no como simples epifenómenos de los europeos. Tres preguntas permiten jalonar su libro: “qué imágenes artísticas se han gestado [...], cómo ha penetrado la risa en los lenguajes canonizados y qué capacidad ha tenido para transformarles su constitución interna y darles un giro” (15).

El Capítulo I, “La polémica entre lengua popular y lengua literaria: Relaciones con la risa” (23-70), cuestiona la premisa de que la identidad mexicana esté marcada por su afección melancólica, por cuanto, siguiendo a Octavio Paz, las fiestas y la alegría del mexicano solamente son una “máscara defensiva, ocultadora; [...] expresión de nuestras cohibiciones y asfixias internas” (25). Esta “unanimitad” para valorar la idiosincrasia del mexicano como pueblo triste, melancólico, “rayano en lo violento” (26), se ha transportado al terreno de sus manifestaciones artísticas, por lo que “el humor y la risa no [serían] más que desviaciones aberrantes de un destino claramente trazado por la herencia sanguínea” (29). A la luz de lo anterior, el humor tiene siempre algo de negativo y la risa, máscara contenida para el mexicano. Munguía desea acabar con este análisis que desdibuja la función y el papel de la risa en la literatura mexicana y, para ello, advierte que aquella no puede ser asimilada a lo cómico o a lo humorístico ni tampoco ser considerada como un mero tropo literario (30-31). En tanto categoría estética, la risa es un fenómeno “multifacético, complejo, ligado a la heteroglosia, con una infinita capacidad de transmutación, de voces y acentos” (31), cuya fuerza no solo moldea géneros híbridos en los márgenes de la cultura oficial, sino también se escuda en la cultura popular. Destacando el papel de la escritura/educación en el discurso liberal decimonónico, Munguía señala la necesidad de construir una literatura nacional de carácter elevado, con una finalidad moral/estética y que, en el plano del lenguaje, no tuviera vicios de lenguaje ni vulgarismo en su expresión (39), es decir, ni poner su acento en lo popular ni incluir sus hablas populares. Pero ella nos ofrece también la posición contraria: cómo la escritura culta incorpora una visión humorística de los hechos, o pone su acento en la oralidad para incorporar la voz popular y sabotear la rigidez y la perspectiva unívoca de lo oficial. Dentro esta última, Munguía reivindica la tradición culta y, por lo tanto, libresca de la risa con carácter didáctico; vuelve sus ojos a la sátira en tanto utopía reformadora y pasa revista a Fernández de Lizaldi, a la figura de Juan Bautista Morales con *El gallo pitagórico* y a la función de la burla o del sarcasmo en las fábulas satíricas de Augusto Monterroso. Los mecanismos y estrategias de la risa para resistir y abrirse paso en la tradición literaria mexicana son, según la autora, prolíficos.

En el Capítulo II, “Risa y oralidad: elaboraciones estilísticas” (71-123), Munguía estudia lo que ella observa como “la elaboración estilística de la oralidad ligada a la risa” (73) y se inicia con una “revisión de diferentes modalidades [...] en el arte verbal” (74). Se trata de ver posibilidades de la risa en tanto modalidad estilizada. De Guillermo Prieto con sus romances o boleros que rescatan formas populares en la escritura culta, pasando por las novelas *La feria*, de Juan José Arreola, o *Noticias del Imperio*, de Del Paso, los ejemplos ofrecidos por Munguía son acertados para observar cómo la risa se relaciona ostensiblemente con voces de “hondas raíces de carácter popular” (77). Sus estrategias son variadas, sirven para desenmascarar o desnudar la gravedad de la historia, recrear la oralidad, permitir un aire de frescura o contar jocosamente el pasado. Sin embargo, algo falta en estos casos estudiados en tanto “estilización”; es necesario que se muestre cómo funcionan y se construyen estos procedimientos desde el punto de vista lingüístico o semántico. En el apartado dedicado a lo grotesco, Munguía pasa revista a la noción de grotesco relacionándola con el extrañamiento y la desfamiliarización de lo que antes era cercano y comprensivo; se trata de un “fenómeno de expresión ligado a una percepción angustiante de la vida” (87) y sus manifestaciones en la cultura popular mexicana son una clara muestra de su pervivencia, como pueden ser el caso de la Fiesta de Muertos o los famosos y decorativos alebrijes, en ese límite entre lo conocido y los monstruos del averno. Las manifestaciones de lo grotesco revelan cómo la risa irrumpe para que el cuerpo

humano, con sus deformaciones o excrecencias, su zoomorfización degradante, su sexualidad desorbitada, sus enfermedades mentales, su rebajamiento o el ataque de una extrema miseria o a la locura, revele “aspectos insospechados de la vida” (91). Ya sea la deformación del cuerpo enfermo de podredumbre en *Ángeles del abismo* de Enrique Serna; ya sea la visión total y degradante que, a nivel compositivo, irradia la cárcel en *El apando*, de José Revueltas; ya sea la voz de la emperatriz loca en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, cuando Munguía analiza con detenimiento sus conclusiones son satisfactorias y convincentes. El último apartado de este capítulo se dedica a la parodia, que desde sus orígenes estaba ligada con la “irreverencia” (104) y con el rebajamiento, y aunque Munguía retoma a Linda Hutcheon en este apartado, la revisión del término es somera y se decanta muy rápido hacia una concepción de la parodia como procedimiento intertextual de “cambio artístico” (105), en tanto mecanismo de autorreflexividad y de ensanchamiento transformativo. Siguiendo esta línea interpretativa, Munguía analiza casos de estilización paródica en donde es claro reconocer el texto parodiado y la nueva intencionalidad, mordaz, escatológica o humorística. Pertinente es por ello el caso de la poeta Abigail Bohórquez en *Digo lo que amo*, con su parodia de la tradición pastoril/sentimental áurea, que se ufana de subvertir sus modelos y propiciar una risa paródica, o el de Renato Leduc con *El corsario beige*, en donde las novelas de aventuras a lo Salgari se transforman en sátira a los nuevos funcionarios de la Revolución, a partir de ironías, dichos, absurdos de raigambre callejera y picaresca, con citas de poetas clásicos. La parodia es aquí esenmascaradota.

El Capítulo 3 “Humor, juego e irreverencia en la literatura mexicana” (125-166) se dedica a replantear la noción de humor en cuanto forma que adquiere la risa en el arte verbal. Munguía apunta a que lo humorístico sería con lo grotesco, lo satírico y lo paródico una “categoría englobante”, cuya finalidad sería también mover a la risa. Desde un punto de vista terapéutico, el humor es en S. Freud un mecanismo que posee nuestra psique para liberarse/descargar el sufrimiento, por lo que está unido al par humor/melancolía: “resulta poco convincente, hablar del humor sin pensar en que le precede una situación desconsoladora a la que el humorista responde” (129). A través de las palabras, del discurso, el humorista se libera y justamente por esta autoconciencia, resulta su enunciación catártica; pero para que haya un “acto estético” (131), véase la impronta otra vez de Bajtín en Munguía, el humor debe descentrar, desviar la mirada hacia los márgenes, para reírse de la gravedad. El ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz es pertinente en esta tendencia, por cuanto sus ironías, burlas y juegos de agudeza son ostensibles. Otros dos casos pone Munguía para destacar tendencias del humor; por un lado, el *Viaje de Perico Ligero al país de Los Moros*, de Antonio López Matoso, cuya tensión entre risa y lamento alimenta las desdichas del reo y nos presenta una visión grotesca de la realidad que observa y, por otro, *La letra e (fragmentos de un diario)*, de Augusto Monterroso, en donde la secuencialidad y la temporalidad del diario se subvierten para que el yo diarista reflexione sobre los avatares de la memoria. En relación con López Matos, el análisis de Munguía se queda corto (debió desarrollarlo aún más), mientras que en el caso de Monterroso su análisis no subraya la solución humorística en la estrategia del diario. El siguiente apartado lo consagra Munguía a las relaciones del humor con la escritura lúdica, en cuanto mecanismo del humor que permite “ver conexiones inusitadas entre las cosas o entre los conceptos” (149). Los casos de Julio Torri y de Salvador Elizondo le permiten observar la mirada desprejuiciada y liberadora en la que el humor lúdico desemboca en la hibridez discursiva y lo que ella denomina como “aliento poético” (149), mientras que las propuestas de Carlos Monsiváis recurren al ingenio verbal de la oralidad para que lo grotesco o lo satírico

irrumpan en la “moral hegemónica” (160) y se otorgue dimensión temporal a la crónica periodística, efímera y ligada a una actualidad palmaria.

Con un “A modo de epílogo” (167-181) Munguía cierra este libro en el que la honestidad intelectual la conduce a no realizar unas conclusiones, sino a un intento de análisis de lo que ha venido planteando en Juan Rulfo, leyendo sus intersticios en la visión casi trágica de una mirada burlona con sonrisa final. Esos rasgos humorísticos aislados de una sistemática compositiva deberían reunirse; se trata de comprender que esas escenas absurdas, “con diálogos equívocos, ironías, constantes contradicciones entre las expectativas que crea y su consecuente decepción e incluso intercambios verbales francamente cómicos” (170), hacen estallar una risa, ahora audible, en sus relatos. Los ejemplos son abundantes, salvo cuando acomete sumergirse en la locura de Susana San Juan; al respecto, no hay apoyatura textual a sus planteamientos.

*Jorge Chen Sham*  
*Universidad de Costa Rica*  
*Academia Nicaragüense de la Lengua*  
*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**Luis A. Ortiz López. *El español y el criollo haitiano: contacto lingüístico y adquisición de segunda lengua*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010, 278 páginas**

En el marco de la riqueza lingüística que caracteriza a los países latinoamericanos, Ortiz López nos ofrece un estudio sólidamente documentado sobre un caso particular de lenguas en contacto: el español y el criollo haitiano en la frontera entre Haití y República Dominicana.

El texto desarrolla de forma clara y profunda las relaciones entre ambas lenguas, al tiempo que proporciona ejemplos precisos de su influencia mutua. Desde la introducción, corroboramos la solidez del estudio llevado a cabo, pues se presenta un estado de la cuestión de consulta casi obligada para futuras investigaciones relacionadas. De igual forma, los mapas, fotos, cuadros y gráficas que se incluyen a lo largo del texto facilitan la interpretación de los datos obtenidos.

A lo largo de nueve capítulos, el texto aborda la relación entre el contacto de lenguas y la adquisición de segundas lenguas. Tradicionalmente, los procesos de criollización y adquisición de segundas lenguas se han analizado de forma separada, por lo cual la investigación de Ortiz López resulta innovadora.

Al inicio, se ofrecen una serie de constructos teóricos para dar cuenta de ambos procesos: interlengua, gramática universal, categorías funcionales e *input* lingüístico. Este marco conceptual se constituye en una guía fundamental para el lector.

Posteriormente, en el capítulo II se documenta el contacto tanto étnico como lingüístico entre el español y el criollo, específicamente en la frontera dominico-haitiana. El lector encontrará datos muy significativos en relación con las características de la comunidad de habla y su historia. En este capítulo se describe, a su vez, de forma clara y detallada, la metodología del proyecto.

A partir del capítulo III y hasta el VII, se detalla el análisis de aspectos lingüísticos basados en las consecuencias que el contacto de lenguas produce en el sistema verbal, pronominal y en la negación, específicamente: