



Universidad
Complutense
Madrid

ISSN: 1139-3637

Espéculo

Revista de Estudios Literarios
Universidad Complutense de Madrid

Humor y comunicación Homenaje a Ana María Vigara



Enero-junio 2013 nº 50

© El copyright de los artículos pertenece a sus autores. Pueden ser enlazados para fines educativos y sin ánimo de lucro. El número completo puede ser descargado, almacenado y usado por bibliotecas, instituciones educativas o para uso personal. Para su reproducción impresa, se deberá contar con la autorización expresa del autor.

© *Espéculo* 2013

Humor y comunicación

Homenaje a Ana María Vigara

Espéculo
número 50

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid

Enero 2013

ISSN 1139-3637

Índice

5 Presentación del Editor [Joaquín M^a Aguirre]

Artículos

8 — El chiste, texto lúdico

[Ana María Vigara Tauste]

29 — El aporte de Ana María Vigara Tauste al nuevo paradigma de la caricatura. Semiótica, caricatografía y narrativa vital

[Carlos Alberto Villegas Uribe]

40 — Emotilogías

[Carmen Galán Rodríguez]

46 — *¿Y tú de qué te ríes, mono?* Humor y crítica del darwinismo

[Joaquín M^a Aguirre Romero]

53 — La humorada, antes de Campoamor

[Pilar Vega Rodríguez]

67 — El humor negro en los cuentos de Rafael Trujillo Navas

[Fatma Mahmoud Ali Makki]

79 — El humor individual y universal en *Perro de San Bernaldo* de César Bruto y *La cucaracha* de Ahmed Ragab

[Rasha Mohamed Abboudy]

95 — Pinceladas de humor en los diccionarios biográficos andalusíes

[Katjia Torres Calzada]

102 — El blog *Me quiero casar* y la traductibilidad intercultural del humor egipcio

[Gihane M. Amin]

119 — El humor en la literatura árabe: La *Maqāma* de Badī' al-Zamān al-Hamaḍānī

[Laila-Carmen Mahmoud-Makki Hornedo]

128 — El humor y los videojuegos

[Belén Mainer Blanco]

142 — Datos de los participantes en el número

Presentación

JOAQUÍN M^a AGUIRRE ROMERO
Editor
Universidad Complutense de Madrid

Dedicar este número monográfico de la revista *Espéculo* a la profesora Ana María Vigara Tauste es un acto triple: justicia, reconocimiento y afecto. De justicia porque ella fue una de las primeras personas que comenzó a colaborar en la revista desde sus inicios, en especial con la creación de la sección "El cajetín de la Lengua", dedicada al comentario de dudas sobre el uso de la lengua en los medios de comunicación; de reconocimiento porque mantuvo la participación a lo largo de la vida de la revista, publicando en ella sus trabajos en las distintas líneas de investigación de las que se ocupó, siempre con el mismo grado de calidad y dedicación; y de afecto, finalmente, porque todo lo anterior no tiene sentido más que en el contexto de su forma de ser y de sus relaciones con los demás, compañeros y amigos.

Tomé la decisión de elegir para este número, doblemente especial, uno de los campos de investigación que más satisfacciones le dio, el humor. La razón es sencilla: si todas las líneas de trabajo que siguió —el lenguaje coloquial, las cuestiones de género y la norma, principalmente— eran, en el fondo, manifestaciones inequívocas de su forma de ser, de su unidad esencial, el humor era una dimensión que permitía abarcarlas todas. El lenguaje coloquial le interesaba por su forma de estar en el mundo, alejada de los formalismos; la cuestiones de género, por principios; y el humor, como parte esencial de su carácter. A Ana las cosas le entraban por los sentidos y por la práctica. Más de una vez, cuando le dejaba para que revisara algún artículo, me soltaba aquello de "¡tío, qué abstracto!". De ahí ese gusto por el ejemplo, por la anécdota de la que partir para el análisis, esa capacidad tan suya de construir la explicación sobre el caso concreto. Su gusto por lo tangible y objetivo formaban parte de su forma de ser y estar.

Este número de *Espéculo* es un primer deseo de rendirle homenaje a la compañera y sobre todo amiga de muchas personas a través de ese campo, el humor, que a ella le gustó tanto. Recuerdo que tras una intervención en un programa televisivo al que fue invitada como autora de la obra "El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis" (1994), en donde la sentaron entre dos humoristas —Marianico "el corto" y Miguel Caiceo—, le dije: «Pasarás a la posteridad por el libro sobre el chiste y no por el de Gredos», haciendo referencia a su "Morfosintaxis del español coloquial" (1992) publicada en esa editorial. Ella se rió. Hoy damos un paso en ese sentido.

Su forma de ser determinaba sus campos de trabajo, en los que desarrollaba el gusto por recorrer terrenos poco o nada frecuentados. Se ocupó de los lenguajes juveniles, del "cheli", de los grafitis, de los "anuncios de relax", del humor y de todo aquello que le resultara atractivo por encima de modas y tendencias académicas. En un campo en el que existe tanto gusto por lo trillado, tanto *camaleonismo* investigador, Ana Vigara trabajaba sobre lo que le apetecía, le divertía y despertaba su curiosidad intelectual y personal. No preguntaba qué estaba de moda investigar ni cuántos puntos le dan a uno para los baremos. En eso se demostraba su valía investigadora en contraste con el "vicentismo" reinante. De una broma

que yo le gasté sobre las pintadas en los aseos públicos acabó saliendo un artículo. Se lo tomó en serio y lo hizo.

En este número especial dedicado a ella quise que fuera el humor el que nos haga recordarla. La idea surgió cuando estaba todavía entre nosotros, pero con un final desgraciadamente ya previsible por todos. Mi ilusión como editor, como codirector del grupo de investigación UCM en el que trabajábamos juntos, y como amigo era que ella pudiera llegar a verlo, que lo recibiera como una muestra de la estima y cariño que había acumulado. Con un verano por delante, intenté que pudiéramos llegar a tiempo, pero no pudo ser. Después, el agravamiento de la enfermedad hizo que se frenara momentáneamente la publicación para un momento mejor.

En este número intervienen personas que hicieron el esfuerzo de llegar a tiempo a unos plazos muy ajustados por las razones obvias. Miembros del grupo de investigación, compañeros y una representación de profesores de un lugar donde ella es muy querida y a quienes quería mucho, de Egipto; quisieron estar hoy aquí y dejaron aparcados proyectos y trabajos urgentes. Se lo agradezco a todos.

Este número contiene tres tipos de trabajos. Incluye, en primer lugar, un texto de Ana Vigara sobre el chiste que fue publicado en el número 10 de *Espéculo* (1998) y que recoge el capítulo primero de su obra antes citada "El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis" (Madrid, Ediciones Libertarias, 1994). Le pareció que publicándolo en la revista el texto tendría nueva vida y pudimos comprobar que así fue.

Recogemos aquí también el artículo publicado en la revista por Carlos Alberto Villegas Uribe —que se sentirá orgullo de ser considerado "discípulo" y amigo, humorista gráfico colombiano que llegó a España para que Ana le dirigiera su tesis sobre el humor— con el título "El aporte de Ana María Vigara Tauste al nuevo paradigma de la caricatura. Semiótica, caricatografía y narrativa vital" (2007). La presencia de Carlos Alberto en España, en la Universidad Complutense, fue tan estimulante para él como para todos nosotros, incluida Ana. Disfrutaron ambos de un trabajo, intenso y dedicado, en algo que les motivaba profundamente: el humor. Tengo grabada la imagen de abrir la puerta del despacho y verlos, cada uno a un lado de la mesa, discutiendo sobre el desarrollo de la tesis doctoral.

El resto de los trabajos publicados son las aportaciones realizadas por profesores sobre el tema propuesto en distintos ámbitos, no exclusivamente lingüísticos, sino centrados en las manifestaciones en las que el humor se presenta. No queríamos quedarnos exclusivamente en las formas del lenguaje verbal, sino mostrar el humor ampliamente, tal como ella misma había trabajado en diversas ocasiones en las que abordó el humor gráfico.

Una muestra especial tenemos en los artículos dedicados al humor y el mundo árabe. El proyecto de investigación, dirigido por ella, realizado con la Universidad de El Cairo, que concedió una placa honorífica a Ana con motivo de la celebración de sus 25 años de existencia académica, sirvió para cambiar la vida de muchas personas —entre las que me encuentro—, para establecer nuevas y fecundas relaciones personales e intelectuales. En los últimos meses de vida de Ana, algunos profesores multiplicaron sus visitas a España para verla y despedirse de ella. Ellos lo han sentido tanto como nosotros, pues ha sido una pérdida para todos.

Este sencillo homenaje a la figura de Ana Vigara —a su personalidad y paso por esta vida dejando huella en libros, revistas y en el corazón de los amigos y familiares— es tan solo un comienzo que tendrá continuación en otros ámbitos en los que actuó y ejerció como persona y docente.

A los que la hemos conocido, nos queda la tarea de seguir hablando y dejar constancia de ella.

Enero 2013

SOBRE EL CHISTE, TEXTO LÚDICO

ANA M^a VIGARA TAUSTE
CATEDRÁTICA
DEPTO. FILOLOGÍA ESPAÑOLA III
CC. INFORMACIÓN - UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

O. Parece obvio que en nuestros intercambios comunicativos (orales o escritos) identificamos y usamos sin dificultad lo que sentimos y percibimos como "tipos" de texto diferentes o modalidades diferentes de realización. Difícilmente confundiríamos, por ejemplo, en su sentido comunicativo, una carta personal con una comercial u otra literaria, o una anécdota con una broma o un chiste. Y es que, siendo (por naturaleza) la comunicación una actividad social e intencional, todo acto comunicativo responde a unas determinadas convenciones y finalidades, compartidas por los miembros de la comunidad en que se realiza y fruto de su desarrollo histórico-cultural. Sin embargo, interesados sobre todo por el mecanismo de lo cómico y sus consecuencias prácticas (la risa o sonrisa del receptor), filósofos, lingüistas, críticos literarios, etc. han estudiado indistintamente, bajo la etiqueta de chiste, manifestaciones humorísticas (o de humor) muy diferentes cuya característica formal común es la brevedad.

Antes de pasar a lo que será el núcleo de nuestro trabajo, intentaremos delimitar, por sus características pragmáticas, el chiste como texto lúdico bien diferenciado de otros que tienen también carácter cómico. Esto nos permitirá establecer una primera clasificación, a partir de la cual podremos abordar, no sin muchas matizaciones —como se verá—, el estudio concreto de los diferentes tipos de chiste (limitándonos a los actuales y, claro está, sin pretensiones de exhaustividad).

1. Humor, humorismo, comicidad, chiste

Se dice que es cómico todo aquello (personas, cosas, hechos, dichos...) que muestra capacidad de divertir o de excitar la risa, incluso si no tenía intención inicial de hacerlo. Y digo bien: que muestra tal capacidad, y no que simplemente la posee. En lo cómico (sust. o adj.) trasladamos la comicidad del terreno de la abstracción al de la realización. Puede haber (o no) comicidad en un resbalón inoportuno; pero un resbalón sólo es cómico cuando ha ocurrido en unas circunstancias determinadas y provocado risa. Dos maestros del humor gráfico, Mingote y

Forges (1), improvisadamente y al alimón (en abierta colaboración coloquial), lo han descrito con gracia y (casi) precisión:

- Uno va por la calle, se cae: eso es lo cómico.
- ...Lo humorístico es lo que dice después el tío...

En cualquier caso, como afirma Julio Casares (1961, p. 31), "en el fondo de todo proceso humorístico está lo cómico como sustrato". Pero sólo como sustrato realizador de la comicidad; porque, frente a ésta, definida como "capacidad", el humorismo es siempre el fruto de un acto intencional: el resultado de la intención de ser/resultar (más o menos) cómico. En su mayoría, los diccionarios lo definen como "género de ironía", pero este uso —nos parece— no se corresponde con el común en nuestros días, en que se considera humorista (y ésta es toda una profesión en alza) al poseedor de una especial "manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero" (2). Y esta vez la definición nos parece ajustada; podríamos, si acaso, añadirle una precisión para mayor claridad: es humorista aquel que, poseyendo tal "manera especial de...", hace uso de ella con la clara intención de resultar "cómico" o, al menos, de que tal disposición se le reconozca públicamente y se disfrute (otros disfruten) de ella.

Mi vecino es una buena persona; percibe con envidiable claridad ese lado insólito que todas las cosas (incluso las más cotidianas) tienen; no se altera innecesariamente y parece (moderadamente) optimista; hace comentarios agudos y oportunos y sabe intercalar chistes con gracia y prudencia; además, aguanta con una sonrisa cómplice las pesadas bromas que le gastan sus hijos el día de los Santos Inocentes y nos sorprende con frecuencia por su forma original de enfrentarse con la vida... Pero nadie diría de un vecino así que es un humorista (salvo que actuara, por ejemplo, en televisión, para hacernos así intencional y públicamente partícipes de su capacidad); nos limitaríamos, más bien, a describirlo como alguien que tiene un gran (y acaso peculiar) sentido del humor.



¿Y qué es el humor? Con el de Máximo como referencia, surge el "chiste fácil" (lo llamaremos así provisionalmente): Ni Dios lo sabe. Ahora en serio: los usos actuales del término humor presentan (en el terreno que nos ocupa) al menos tres acepciones:

1. Estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable.
2. Sinónimo de "buen humor" o buen talante [primera posibilidad en la definición anterior].

3. (Con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc.), Cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia. (3)

Se trata, en el primer caso, de una actitud subjetiva de carácter general que, matizada en uno u otro sentido, todos los seres humanos poseemos; de ella depende en gran medida nuestra reacción ante los estímulos externos, que puede ser siempre manipulable; y esto es lo que permite hacer declaraciones como la que sigue, de Lina Morgan: "todo lo que el mundo ha tratado con seriedad pertenece al lado cómico de las cosas" (4). En el segundo, de la misma cualidad, restringida a una de sus posibilidades, la positiva: así se usa en expresiones como "Fulanito no tiene ningún sentido del humor" o "no estoy de humor para nada". En su tercera acepción, la que nos interesa desde el punto de vista del chiste, humor pasa a ser una actitud en acción, dirigida también en una sola dirección, la positiva, y con pretensiones cómicas; en la realidad del uso, "humor" especifica en esta acepción al sustantivo, con un significado equivalente al del adjetivo humorístico: "literatura de humor", "revista de humor", etc.

"El humor es, sencillamente —dice Wenceslao Fernández Flórez (1945, p. 10)—, una posición ante la vida"; y no, "como vienen sosteniendo los filósofos, una variedad de lo cómico, sino un fenómeno estético más complejo, un proceso anímico reflexivo, en el que entra como materia prima e inmediata el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas" (Casares, 1945, p. 46). Podemos, pues, "utilizar el vocablo 'humor' para designar el sentimiento subjetivo, y reservar para sus manifestaciones objetivas el nombre de 'humorismo'. El 'humor', pues, será para nosotros una disposición de ánimo, algo que no trasciende al sujeto que contempla lo cómico, y llamaremos 'humorismo' a la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc." (ibídem, p. 41).

En sus distintas formulaciones, el humor puede aparecer, en función de la actitud comunicativa adoptada, con tres sentidos diferentes: con sentido optimista (buena disposición de ánimo, broma...), con sentido pesimista (lo sarcástico, lo grotesco, algunas formas de la ironía...), y con sentido intrascendente (la comicidad lúdica, que es la que aquí nos interesa: chiste, etc.) (5).

Cuando se utiliza como forma concreta de comunicación para la interacción lúdica, el humor se comporta como un estímulo que se basa en el manejo de resortes intelectuales y que precisa de una cierta complicidad afectiva entre los comunicantes para cumplir su cometido: producir una respuesta, estereotipada y predecible, a nivel de reflejo fisiológico (la risa o sonrisa). Funciona, pues, como un mecanismo intelectual que produce un resultado "afectivo". Queremos decir que, en contra de lo afirmado por Bergson(6) y comúnmente aceptado, no es la risa (resultado afectivo del estímulo) la que es intelectual, sino el mecanismo por el cual se llega a tal variación (aunque sea sólo momentánea) en el parámetro afectivo. El mecanismo es —se dice— innato en el ser humano (y sólo en el ser humano) y tiene significado social: para comprenderlo hay que situarlo en su lugar natural, que es la sociedad.

¿Y en qué hay que fijar la atención intelectual —se pregunta Bergson— para que se produzca la risa? ¿Cuál es la estructura intelectual que subyace en las diferentes formas de humor intrascendente (en el chiste, entre otras)? Para Bergson, la risa se produce por un efecto de relación o de hábito adquirido que se frustra: se trata de un fallo mecánico. Para Koestler (1990, P. 683), la fórmula de validez general subyacente a todas las formas de humor y agudeza consiste en "la percepción de una situación en dos marcos de referencia (o contextos asociativos) al mismo tiempo, ambos consistentes por sí mismos, pero mutuamente incompatibles". Con otras palabras, Julio Casares (1961, pp. 49-50) ofrece una síntesis de ambas posturas:

Cuando de las premisas A y B nos disponemos a deducir C y, en lugar de C se presenta inesperadamente X, el efecto puede ser cómico o no, según los casos: si X no guarda relación alguna con las premisas, todo quedará en un disparate sin gracia; pero si X se nos revela instantáneamente como una deducción normal, aunque obtenida por fuera de la lógica, el sentido de la ilación que quedó en suspenso se reanudará hacia atrás desde el consiguiente a los antecedentes y volverá en sentido inverso desde éstos a la conclusión, que sólo entonces cobrará esa virtualidad específica que nos hace reír.

Una y otra concepción parten de puntos de vista diferentes y no son, como puede apreciarse, incompatibles, sino complementarias; ambas se revelan en el chiste en lo que llamamos efecto-sorpresa, sin duda —lo veremos más despacio—, una de sus claves interpretativas.

Pero no nos olvidemos del sentido del humor, que ya hemos mencionado, y que es ese "sentido (común)" que todos tenemos, más o menos desarrollado, por el cual somos capaces de relativizar las cosas (o al menos ciertas cosas) y "distanciarnos" de ellas. Este peculiar "sentido", que se experimenta como una vivencia personal e intransferible y puede mejorar con un buen entrenamiento, nos permite además disfrutar en un grado mayor o menor (según lo desarrollado que lo tengamos) de esa "relativización", propia o ajena. Y es —no hace falta decirlo— un "sentido" imprescindible para el estudio del chiste, cuyo éxito social depende en muy gran medida de él. "Pero sería injusto silenciar que no es dable el humor si no existiera un previo sentido común, ya que aquél toma carrerilla desde lo razonable —desde lo serio—, y para alcanzar la risa ha de saltarse a la torera la valla de la cordura" (Vázquez de Prada, 1976, p. 180).

Sin embargo, la relación del chiste con todos esos conceptos afines y/o complementarios (humor, humorismo, comicidad...), aun siendo evidente, sigue sin ser clara. Y es que nos movemos, en todos los casos, en el terreno de la especulación, y no es ésta precisamente ciencia capaz de imponer el acuerdo entre sus peritos. Razón no le falta, pues, a Pastor Petit (1969, p. 9) cuando afirma, quejoso, que "Los estudios de Bergson, Freud, Carlyle, amén de otras testas no menos sesudas nos han conducido a un pintoresco callejón en el que cada autor trata de vender su punto de vista". Le sobra, incluso; lo cual no impide que nos regale el suyo propio al delimitar las fronteras entre humorismo y comicidad:

Humorismo, queridos lectores, es ni más ni menos que ironía, o sea, burla fina que no hiere porque nace de un corazón sin odio y de una mente en la que cabe la poesía; el humorismo constituye una actitud benévola, refinada y espiritual. El humorista es un sujeto sabio que si de algo peca es de excesivamente humano. Y el humorismo persigue un solo propósito: provocar una sonrisa interior y como una reflexión [...] de una cordial y humanísima filosofía. Por el contrario, la comicidad, lo repetimos, es harina de otro costal; la comicidad es mera bufonería y peca grandemente de indiscreta; la comicidad se basa en el sarcasmo y persigue el ridículo para provocar la risa tan desenfrenada como inconsiderada. (Ibídem, pp. 12-13)

Y es que los seres humanos, además de dados a la especulación, somos, sin duda, contradictorios, individualistas y muy aficionados a matizar. Y seguramente por ello difícilmente asumimos "ce por be" todo lo que otro u otros han dicho o pensado (con toda su razón) antes, por más sensato (o insensato) que pueda parecernos. A estas alturas de exposición de nuestro propio punto de vista particular (¡uno más!, podrá decirse el sufrido lector), ya no hace falta decir que tampoco estamos de acuerdo con el punto de vista de Pastor

Petit ni aceptamos el tajante divorcio legislado entre "humorismo-ironía-sonrisa (reflexiva, cordial)" y "comicidad-sarcasmo-risa (bufona, indiscreta, desenfadada, inconsiderada)".

En lo que atañe al chiste, humor, humorismo y comicidad son aspectos que aparecen en él entrelazados, y risa y sonrisa no tienen por qué ser incompatibles; los consideramos grados distintos de la reacción (personal) posible programada en el chiste y ante él experimentada; la ironía, en cambio, es "meramente una figura retórica, un artificio", un procedimiento, una técnica, un recurso expresivo, uno de los muchos que el humor puede utilizar para manifestarse, pero en modo alguno el más importante y mucho menos el único posible, como parece sugerir Pastor Petit. Suscribimos más bien —y no sin matizaciones, en la medida en que contraponen "humor" y "chiste", en vez de englobar, como hacemos nosotros, éste dentro de aquél— las palabras de Wenceslao Fernández Flórez (1945, p. 14; las cursivas son nuestras):

El humor puede hacer reír y puede no hacer reír, sin dejar de ser humor, porque no es eso precisamente lo que se propone, a diferencia del chiste, cuyo éxito culmina en la carcajada. El humor se dirige en la mayor parte de los casos al sentimiento (como el chiste al entendimiento), y cuando, refiriéndose a él, se habla del ingenio, se le empequeñece, porque el humor está por encima de esta cualidad.

Si con el chiste reímos (o sonreímos) es, entre otras cosas, porque éste pone en marcha ciertos recursos de humor dirigidos —lo veremos luego más despacio— al "entendimiento" con la clara intención de resultar cómico. No nos parece, pues, desencaminado Fischer (apud Freud, 1967, pp. 825-826) cuando describe al chiste precisamente como "juicio generador del contraste cómico"; y Freud señala sagazmente en él, entre otras, una peculiaridad que lo diferencia de lo meramente cómico: "lo cómico puede ser gozado aisladamente allí donde surge ante nosotros. En cambio, nos vemos obligados a comunicar el chiste" (7).

Se trata, obviamente, de un subgénero humorístico intencional, que tiene, como tal, resultados cómicos y precisa cumplir unas determinadas reglas para ser realizado con éxito. Pero no toda manifestación humorística constituye "chiste", ni todo chiste refleja de la misma manera lo que llamamos "humor". Precisamente del conjunto de ese universo pragmático de discurso en que se inserta nacen sus características peculiares, que le confieren su identidad y su sentido. A profundizar un poco en estas cuestiones dedicaremos las próximas páginas.

2. El chiste como texto

En el marco de una tipología general de discursos, el chiste es un subgénero humorístico y pseudoliterario, que se mueve habitualmente en el terreno de la ficción y se define por su función lúdica, su intencionalidad cómica, su brevedad, su efecto-sorpresa y su "cierre previsto". El conjunto de todas estas características hace del chiste, por un lado, algo diferente de cualquiera de los otros subgéneros humorísticos o cómicos que existen; y es seguramente, por otro, el principal responsable de su éxito social y de su constante presencia en nuestras conversaciones y lecturas. Sin desdeñar, naturalmente, los inestimables efectos salutíferos que —al parecer— se derivan de su uso:

[La risa] consiste, en gran parte, en una interrupción del ritmo natural del proceso respiratorio, que se traduce en una serie de movimientos cortos y espasmódicos de expiración, precedidos de una inspiración especialmente enérgica y profunda, aunque poco marcada o visible. La alternancia especial de estos dos actos (inspiración profunda-expiración prolongada) tiene por efecto acelerar la

circulación y asegurar a la sangre una oxigenación más completa, así como aliviar el cerebro activando los movimientos de la sangre a través de los pequeños vasos sanguíneos. En este sentido, la risa ejerce una influencia benefactora sobre el organismo, incrementando la actividad vital (8)

Más aún: si hemos de creer a Alvaro de Laiglesia, que seguramente sabía mucho de esto, la risa "posee, como muchas pueblerinas, dotes misteriosas de curandera. Bruta como es, con poquísima cultura, le basta rozar con los dedos la frente de un triste para devolverle las ganas de vivir" (9).

Como tal "tipo" establecido, el chiste aparece seguramente en todos los idiomas, pues debemos dar por supuesto que todas las culturas son capaces de propiciar la risa —o al menos la sonrisa— en sus usuarios (si bien no todas disponen de un término con que designarlo(10). En este sentido, la risa (o sonrisa) producto del chiste, aunque matizada por factores individuales (de incidencia puntual sobre el acto comunicativo concreto), es "coral", social, conservadora: la reacción lógica (programada y esperada por el emisor) a un determinado efecto de sentido, el cual ha de seguir también, por su parte, unas determinadas reglas de verosimilitud y de coherencia.

La peculiar ejecución de la función lúdica (que describiremos después con más detalle), que deja al chiste al margen de todo (o casi todo) valor argumentativo, junto a su brevedad y al "cierre" previsto que lo caracterizan, nos permite excluir de tal categoría al "dicho espontáneo y gracioso", a la "frase o historieta improvisada", al simple "dicho u ocurrencia aguda y graciosa", al "suceso gracioso y festivo" y a la "burla o chanza", con que se le ha definido con frecuencia (11). Aunque incompleta, la definición de M^a Moliner (1975, s.v.) es probablemente la más respetuosa con las peculiaridades del "género": "frase, cuento breve o historieta relatada o dibujada que contiene algún doble sentido, alguna alusión burlesca, algún disparate, etc., que provocan risa".

Por una parte, el chiste no es un suceso (frente a conceptos como "burla", "chanza", "humorada", "guasa", "chuscada", "gansada", "chirigota", "cuchufleta"...), sino —como ya hemos explicado— un texto (oral o gráfico); por otra, tampoco surge espontánea e improvisadamente (frente a "gracia", "agudeza", "ingeniosidad", "salida", "ocurrencia"...), puesto que existe ya (desde su concepción, con su "cierre" previsto) como pre-texto antes de su actualización y presenta además una peculiar tendencia a la fijación (en el contenido, pero no estrictamente en la forma). En propiedad, el chiste no "se hace": se cuenta (por medios lingüísticos o gráficos). Ni siquiera "se dice": se cuenta, se re-produce para otros, y sólo entonces tiene pleno sentido.

Breve, como el chiste, la anécdota "se cuenta" también, pero se establece sobre el plano de la realidad (sucesos o rasgos reales de seres reales), se suele identificar su origen y no siempre persigue la comicidad, sino que es, con frecuencia, una simple curiosidad más o menos aleccionadora:

* Como dice Antonio, el del comedor: "¿Queréis un poquito más de leche?...
Depende de qué teta sea..."

* (Atribuida a P. Muñoz Seca, en su fusilamiento)
Podéis quitarme todo, menos el miedo.

Y tiene en común con el chiste otra peculiaridad: tampoco se toma en serio. El auténtico valor de la anécdota reside en la oportunidad y el ingenio con que, en su momento, aconteció lo que en ella se cuenta (más, sin duda, que en la oportunidad de su narración). Socialmente, no se concede de hecho especial importancia o trascendencia a su "fondo". La anécdota tiene, como el chiste oral (sobre todo el chiste oral popular), bula. Podemos permitirnos contarla (o

disfrutarla) sin sonrojo ("agua pasada no mueve molino", dice el refrán) y, normalmente, sin consecuencias. El médico (en este caso, de La Paz), no ofende a su paciente (un jubilado) cuando publica en un libro-recopilación la anécdota con él vivida:

- ¿Padece usted alguna enfermedad?
- Sí, de cervicales.
- Y su tensión, ¿qué tal?
- Cuarenta y cinco mil pesetas al mes, doctor.(12)

Y aunque pueda parecer algo más "comprometida", una anécdota como la que sigue, narrada por el profesor Emilio Náñez (1984, p. 126), se puede considerar, en todos los sentidos, también inofensiva:

* Recuerdo que haciendo la milicia en el campamento de Robledo, próximo a La Granja de San Ildefonso, por las mañanas, después del toque de diana y pasar lista, en vez de ir a las letrinas, todo el mundo procuraba ahorrarse la caminata, burlando la vigilancia de los oficiales, y quedarse detrás de las tiendas de campaña haciendo la primera micción del día. Siempre había alguno con afán de mando que gritaba las palabras que ya eran el ritual: ¡desenfunden, descapullen, presenten, méen! Como tal acto coincidía con el de izar la bandera en el cuerpo de guardia, de donde llegaban las notas de la corneta, la enseña recibía sin duda el más viril homenaje que, dadas las circunstancias, podíamos ofrecerle. Eran los veranos de 1947 y 1948.

El chascarrillo es, de todos, sin duda el término de significado más próximo a chiste (pero sólo a chiste oral), al menos si creemos al diccionario: "cuento breve y gracioso" (J. Casares), "anécdota ligera y picante o frase de sentido equívoco y gracioso" (El pequeño Espasa), "cuentecillo o narración que contiene un chiste" (María Moliner). Sin embargo, parece claro que al que sabe muchos chascarrillos y los cuenta muy bien, difícilmente le atribuiríamos el conocimiento de muchos chistes o diríamos de él que es "muy chistoso" (nos limitaríamos a decir, probablemente, que es "muy gracioso").

Aunque ambos "se cuentan" y ambos son breves, en la conciencia del hablante medio, chascarrillo y chiste son dos cosas bien distintas: en realidad, para muchos, jóvenes sobre todo, el chascarrillo no existe (y me atrevo a poner esa frontera, intuitivamente, en torno a los 40 años) (13). Algunos ejemplos (requeridos a mi padre, que conserva su retahíla particular de chascarrillos (14) y que difícilmente los confundiría con chistes (15)) pueden ayudarnos a fijar los límites entre ambos términos:

- * Cuando yo tenía dinero me llamaban don Tomás, ahora que no tengo cuartos me llaman Tomás na más.
- * Hay cosas que al parecer parecen ser y no siendo, y otras hay que se están viendo y no se pueden creer.
- * Si dicen, que dizan; ¡mientras no hazan...!
- * Dichoso y afortunado el que con cuernos tropieza, pues arrastra con los pies lo que otros con la cabeza.
- * El amor de las mujeres es como el de las gallinas, que en faltando el gallo padre, a cualquier pollo se arriman.
- * ¿Sabes lo que te digo, Fulanito? Que la que a ti te lo dé y a mí me lo cate, muchas ganas tiene que tener de chocolate...
- * Hay tantos gustos como culos, que cada uno tiene el suyo.

- * Con una misa y un guarro hay pa un año: la misa sobra y del guarro falta
- * [Léanse como palabras los signos de puntuación que aparezcan] La niña que gaste . y no tenga con qué , tiene que vender el . para que con el . ,

Más cercano —como puede apreciarse— al refrán que al chiste oral, de carácter popular como ellos, el chascarrillo es un dicho ingenioso (por muy distintos motivos a veces) que está fijado en forma y contenido, e incluso emplea con frecuencia, como en algunos de los ejemplos, la rima mnemotécnica; pero no necesariamente: chascarrillo es también el último citado (sin rima) y lo es, por ejemplo, en gallego, "A chiva, con a alegría, da cos pés no cú". Como el refrán (y frente a lo que ocurre con el chiste), el chascarrillo no suele tener exclusivamente finalidad lúdica (aunque el último de los citados no parece tener ninguna otra), sino que se emplea generalmente sólo cuando, requerido por la ocasión propicia, su sentido se realiza de forma idónea en el contexto comunicativo; por eso algunos, como ocurre con frecuencia con los refranes ("diminutas píldoras mentales de fácil asimilación", en palabras de Acevedo, 1972, p. 13), parecen encerrar una profunda filosofía (popular y de urgencia) de la vida ("Si dicen, que dizan; ¿mientras no hazan...!"). Por su marcado ritmo, los niños suelen canturrearlos con desparpajo desinhibido (sin saber, generalmente, que se trata de chascarrillos):

- * Cuando yo fui chiquito / me limpiaban el culito / ahora que soy mayorcito / me lo limpio yo solito";

y, por su popularidad, se pueden insertar fácilmente —como sugiere la definición de María Moliner— en un chiste o anécdota, como éste con que se defendía una amiga de mi niñez pueblerina, llamada Juana, contra quien se atreviera a ponerle la coletilla de "la loca"(16):

- * Juana la loca / tiene una toca / llena de mierda / para tu boca.

El chascarrillo, en el que todo está explícito, carece además de efecto-sorpresa, algo que hemos considerado esencial en el chiste. Y mientras aquél es tanto más apreciado cuanto más veces oído (o leído) y antes reconocido, el chiste "conlleva sorpresa y extrañamiento y, por consiguiente, pierde toda o gran parte de su comicidad cuando es repetido" (Martín Fdez., 1988, p. 1245). Más que por repetido —creemos—, por reconocido o recordado, pues hay personas (yo misma, sin buscar más lejos) a quienes los chistes siempre les parecen nuevos. Pero esta delimitación no excluye, naturalmente, de forma definitiva al chiste. Porque lo que nace al hilo del discurso como simple ocurrencia o gracia individual puede, convenientemente manipulado y adecuadamente contextualizado, convertirse en chiste e incorporarse como tal a los canales de difusión habituales. Y a la inversa: un determinado hallazgo expresivo en el chiste puede pasar al lenguaje común (con la consiguiente pérdida de conciencia de su origen(17), y el ingenio individual puede hacer pasar como anécdota o como ocurrencia personal lo que ha sido originariamente chiste:

- * Un buen amigo mío, dice: Si tendré mala suerte, que el otro día me senté en el pajar y me clavé la aguja
(J.L. Coll, Tele 5, "Hablando se entiende la gente", 1-2-91)

Para hacerlo, basta, como puede verse, con situarlo para el hablante en el plano de la realidad, de los "hechos recordados" en vez de los "hechos contados". Del mismo modo, el hallazgo ingenioso o el chiste pueden inscribirse "de facto" en la realidad haciéndolos "vivir" en vez de

"contándolos" simplemente; puede hacerse, por ejemplo(18), preguntando a los diversos profesores de Letras reunidos en un determinado lugar algo que, en teoría, deberían saber:

* ¿En qué tiempo está "no tendría que haberse roto"?

y proporcionándoles, después de haberles dejado discurrir (y discutir) acerca de la dificultad que la presencia de la doble perífrasis verbal entrañaba para el análisis, la respuesta "correcta":

* Preservativo imperfecto.

Por lo demás, como puede verse, de un subgénero humorístico se pasa con facilidad (y con frecuencia imperceptiblemente), por asociación, a otro. Asociándola con la anécdota del fusilamiento de Muñoz Seca (mencionada más arriba), Julio Cebrián cuenta otra similar de San Lorenzo (santo que da nombre a El Escorial, en cuyos cursos de verano nos encontrábamos en julio pasado), que, en la parrilla de martirio, dice a sus verdugos:

"Ya estoy por este lao, dadme la vuelta";

Forges, participante también en el coloquio, reacciona con un ¡Era un chuleta!; y entre risas generalizadas, alguien del público, a mi lado, exclama: Nunca mejor dicho: a la plancha. Y, además, no siempre se podría decir qué fue antes. Así, por ejemplo, se expresaba el popular señor Casamajó, en comentario al origen africano (camerunés) de una invitada a su programa radiofónico (22-5-90):

* —Allí [en Camerún] a las tías buenas no las llaman tías buenas
—¿Cómo las llaman?
—Tías buanas, ¡puñetas!

Pudo ser, sin duda, una ocurrencia del señor Casamajó, aunque la complicidad mostrada por el otro locutor (con su pregunta) parece denunciar un origen "chistoso" conocido de antemano. En cualquier caso, si no lo fuera, podríamos desde ahora presentarlo como tal, por ejemplo así:

* ¿Cómo llaman en África a las tías guay?: Tías buanas...

Además del simple error comunicativo inducido por el contexto o por simple ignorancia:

* Para formular [sic] el historial clínico, el médico pregunta al enfermo:
—¿Nombre?
—Engracia.
—¿Edad?
—Cuarenta y cinco años.
—¿Sexo?
—Tres veces por semana, doctor. (19)
* ¿Qué es la vía láctea?
La zona donde más leche se obtiene (20),

error, por lo demás, perfectamente útil para ser recreado por el chiste:

* Se encuentran dos amigos. El uno le dice al otro:
Diu "Oye", diu "me he enterado de que estuviste en Andorra..."
Diu "Sí..." Diu: "Por cierto", diu "es un valle precioso..."
Diu: "¿Y qué tal las andorranas?"
Diu "Bien", diu "me operaron el año pasado y no me han vuelto a molestar más, ¡oye!"
(Eugenio, Tele 5, "Vip Noche", 1991),

además —decía—, ciertas expresiones (creaciones léxicas casi siempre), surgidas espontáneamente por necesidad discursiva, se encuentran también, por la comicidad resultante, cerca del chiste; y su reproducción premeditada, con voluntad cómica, podría convertirlas con facilidad en chiste popular. Veamos algunas, recogidas de la lengua coloquial :

* —A ver qué haces con esa gente... [alumnos muy atrasados]
—Pues tomar **anevaluatorios**... Como decía un amigo mío: "Aquí es absolutamente imprescindible el **anevaluatorio**" [evaluación> anevaluatorio; cp. ovulación> anovulatorio]
* (A)— Mi mujer...
(B)— ...se ha muerto jugando al tenis, con la raqueta en la mano...
(C)— ¡De un **raquetismo**...!
(B)— De un raquetismo... ¡Muy bueno!
* —Ahora sólo falta que se quede embarazada por un fallo...
—Por un **follo**, porque fallo no se sabe si ha sido.
* El 17 de abril de este año (1991), una diputada del Partido Popular se queja, en el pleno del Congreso, de la reciente subida de las tarifas telefónicas, que duplica el coste del primer paso en las llamadas urbanas: "[Señor Ministro,] siempre hemos oído hablar del bolero de Ravel; ahora tenemos que aguantar el **paso-doble** de Borrel".

(dejo a la imaginación y experiencia del lector su posible transformación en chiste).

Chiste, anécdota y chascarrillo comparten, en todo caso, su origen (generalmente anónimo) y su carácter lúdico, que los convierte con frecuencia en atractivo recurso de comunicación. De los tres, el chiste es, por su forma (no estereotipada) y su contenido (ficticio), sin duda el subgénero más "abierto" y, por ello —como veremos— el más idóneo para asimilar el elemento cómico, cualquiera que sea su procedencia; y el más popular, tanto en su vertiente oral como en la gráfica.

3. Fundamentos pragmáticos del chiste

El chiste remite, generalmente, a un saber compartido y reconocido por los comunicantes sobre el mundo que se inserta en el interior del propio discurso. Se instaura así entre ambos (emisor y destinatario, singular o colectivo) una especie de acuerdo-cooperación sobre

- a) el tipo de discurso que se establece y utiliza,
- b) el mundo de que se habla, y
- c) el mundo en que se habla.

De este modo, la coherencia semántico-textual y estructural del chiste pone siempre de relieve un determinado conjunto de presuposiciones y un conjunto de conclusiones que se pueden inferir de éstas: el significado "literal" es sólo una parte de lo comunicado, y el sentido realizado no siempre (en realidad, pocas veces) coincide con el significado emitido. Se produce ante el chiste una espontánea adecuación contextual entre texto, emisor y receptor(es) que permite, más allá de la simple comprensión del mensaje, una cierta "comunidad" o complicidad afectiva ante él. De este modo, podemos sorprendernos a nosotros mismos riéndonos de nuestros más arraigados tabúes o principios, de los disparates más insospechados y hasta de manifiestas crueldades, presentados ante nosotros, mediante el recurso de la ficción, con el único objetivo de provocar nuestra hilaridad.

De hecho, el desconocimiento de cualquiera de las condiciones mencionadas podría impedir el éxito del acto comunicativo. Así, cuando se cuenta, por ejemplo, el siguiente chiste:

* ¿Cómo salvarías a una mujer que fuera violada por cinco negros? ...Dice...
Echándoles un balón de baloncesto...

la comunicación podría verse frustrada y reducida al absurdo (lo cual no suele ocurrir en estas circunstancias, al menos entre hablantes del mismo idioma o hijos de la misma cultura):

- a) si llegara a pensarse que se está proponiendo formalmente al interlocutor un medio para salvar a una mujer (el chiste no especifica si negra o blanca) de una posible violación: desconocimiento del tipo de discurso que se ha utilizado;
- b) si se ignora la gran afición de los negros por este deporte, su destreza en él y el prestigio internacional que ésta les ha granjeado (cualquier niño español sabe que los más cotizados jugadores de la NBA(21) son negros): tal desconocimiento del mundo de que se habla restaría al chiste toda su gracia y tornaría en lógicamente incomprensible el empleo de una simple pelota de baloncesto como arma arrojada contra violadores;
- c) o/y si el destinatario desconoce que un chiste de estas características, en España, en modo alguno implicaría que quien lo dice resta frívolamente importancia a la violación femenina o es él mismo racista (porque el chiste, sin duda, lo es) y considera a los (hombres) negros agresivos y violentos, por un lado, y pueriles y estúpidos, por otro: tal desconocimiento del mundo en que se habla provocaría en el receptor un rechazo o una adhesión al juicio implícito en la proferencia que serían, en todo caso, inadecuados.

En efecto, el chiste se presenta generalmente como un puro juego social de ingenio (realizado por medios lingüísticos o gráficos), un "juicio desinteresado" —en palabras de Fischer (22)—, que divierte a quien lo transmite y pretende divertir (o, como diría Freud, provocar el placer del humorismo) a aquel a quien va destinado. Es, pues, ante todo, un mensaje lúdico, cuya actualización (como tal juego) "se distingue por el ejercicio de una actividad: a) gratuita, sin finalidades segundas; b) libremente, sin coacción, aunque no sin ajustarse a reglas, y c) como algo fuera de los usos habituales, algo que se entienda como licencia o escape" (23). La actividad lúdica es, pues, libre, superflua, desinteresada; se agota en sí misma, posee sus propias reglas, su propio espacio y su propio tiempo; no es o no se considera amenazante, le interesan más los medios que los fines y constituye fuente de placer. El chiste es, creemos, ejemplo muy representativo de este tipo de actividad, que se desarrolla normalmente (no en el caso del juego del bebé, p.e.) con finalidad cómica.

Su grado de aceptabilidad pragmática (adecuación contextual del acto comunicativo) y su correcta interpretación están —como hemos visto— directamente vinculados con el

conocimiento de esa otra información adicional, implícita, que se superpone a la información lingüística o gráficamente codificada y que actúa, a su vez, como contexto común a ella.

En general, el destinatario identifica inmediatamente y sin dificultad el universo de discurso en el que la emisión, en un momento dado, se inserta: ese sistema universal de significaciones al que pertenece todo discurso (con un papel equivalente al de los "géneros" en que se inscriben los mensajes literarios), que, por un lado, determina su validez y su sentido y, por otro, crea expectativas en el receptor y le proporciona datos que le ayudan a interpretarlo. Gracias a ello, no se parte del sobreentendido (usual en los actos normales de comunicación) que supone que el emisor está, en la medida de lo posible, conforme con lo transmitido; bien al contrario: ante el chiste (al menos por lo que respecta al chiste oral), el receptor se limita a suponer que el emisor está de acuerdo sólo con decirlo (actividad lúdica) y no necesariamente con lo dicho (con el contenido frívolo y racista, en nuestro ejemplo).

A este conocimiento implícito del "universo de discurso" en que se inserta el chiste, habría que añadir el conocimiento y la experiencia que poseen los comunicantes, así como el contexto inmediato en que se halla inmersa la información y, sobre todo, el acervo de creencias que, durante su interacción comunicativa, comparten los co-participantes; pues todo ello, que constituye el llamado universo pragmático del discurso, es también determinante de su valor, su sentido y su éxito: la hilaridad del receptor.

Todo esto no quiere decir, claro está, que esté libre de connotaciones sociales (y psicológicas) ni que todo chiste haya de ser, por necesidad, del género "inocente", al menos en la medida en que "cada comunidad, raza o tribu, presenta rasgos caracterológicos distintos, también su sentido del humor responde a esquemas mentales diferentes" (Pastor Petit, 1969, p. 11) y en que —como afirma Freud— "cada chiste exige su público especial, y el reír de los mismos chistes prueba una amplia coincidencia psíquica" (1967, pp. 892-893). De ahí que con frecuencia distingamos diferentes tipos de humor según la idiosincrasia de los pueblos; decimos, por ejemplo, que en España, el humor mediterráneo es más sensual, el de los aragoneses más vital, más irónico el de los gallegos, etc. De hecho, éste mismo de nuestro ejemplo perdería probablemente toda esa inocencia que le he atribuido en España si fuera contado en Sudáfrica: es evidente que no todos nos reímos de las mismas cosas ni intentamos hacer reír con los mismos motivos, y el dato no deja de ser significativo (de ahí la necesidad de conocer, como decíamos, el mundo en que se habla).

Freud distingue entre el chiste inocente o abstracto, que es "el que tiene en sí mismo su fin, y no se halla al servicio de intención determinada alguna" (el que está destinado —dice en otro lugar— a robustecer el pensamiento), y el que "se pone al servicio de tal intención, convirtiéndose en tendencioso" (que puede ser, fundamentalmente, de tres tipos: obsceno, agresivo u hostil, y cínico) (24). Y aunque estamos, en principio, de acuerdo con él en que "sólo aquellos chistes que poseen una tendencia corren el peligro de tropezar con personas para las que sea desagradable escucharlos" (p. 862), creemos que es preciso matizar estas afirmaciones, al menos en lo relativo al chiste oral (y en lo que nosotros entendemos por "chiste", que no coincide, como ya hemos advertido, con el concepto de Freud).

Además de con los condicionamientos puramente sociales, hay que contar también con los obstáculos puntuales que puedan interponerse entre emisor y receptor en su acto concreto de comunicación. El chiste que nos ha servido de ejemplo ("¿Cómo salvarías a una mujer...?") no presentaba inicialmente más intención que la puramente lúdica de obligar (aunque de forma inusual, inesperada) a la asociación "negros-ases del baloncesto"; su sentido se hubiera realizado igualmente completo si la persona atacada fuera hombre en vez de mujer, o si la agresión fuera atraco o simple ataque no especificado en vez de "violación", o si presentara a los "cinco negros" ineludiblemente concentrados en cualquier otra actividad no agresiva. Sin embargo, y precisamente por ello, este chiste se encuentra tan lejos de ser "tendencioso" (en el

lugar y momento en que fue contado) como de "robustecer el pensamiento" si éste no es "robusto" ya de antemano (en cuyo caso la "gracia" resultaría incomprensible).

A primera vista, el chiste, "juicio desinteresado" y "generador del contraste cómico" según Fischer, necesita un planteamiento en el que se identifique de forma inmediata a sus "cinco negros" en un papel caracterizador que permita comprender su abandono de una actividad en la que concentran todo su interés por otra "instintivamente" más atractiva aún para ellos: en este sentido, la ficción del chiste parece adecuadamente planteada y desarrollada. Nos hemos reído con ella, espontáneamente, sin pensar en su posible "racismo" ni en la violencia de la agresión (tan claramente percibida en la lectura). Y lo hemos hecho las mismas personas a las que no nos haría maldita la gracia un chiste así si se lo oyéramos contar a alguien que de antemano no nos cae bien porque lo consideramos racista, o que nos horrorizaríamos si supiéramos que se está contando ante alguien que ha pasado por la traumática experiencia de una violación.

De este modo, "el contexto puede sugerir implicaciones significativas a través de la experiencia" (Lamíquiz, 1969, p. 31); por acción de las posibles connotaciones sociales y/o psicológicas, que implicarían afectivamente a cualquiera de los comunicantes en lo dicho, un chiste inicialmente no tendencioso (ni obsceno ni hostil ni cínico) se convierte en "desagradable". Y en este caso, el que hemos descrito como un mecanismo puramente intelectual (el humor) choca con una carga afectiva (negativa) tan poderosa, que contrarresta la experiencia lúdica del chiste y puede incluso dar lugar a efectos contrarios a los perseguidos.

Escribo esto cuando periódicos e informativos audiovisuales destacan en sus titulares intranquilizadores brotes de racismo (sobre todo de "antigitanismo") y xenofobia en nuestra sociedad. No se trata aquí de enjuiciar nuestro comportamiento ético. Cuando argumento que un chiste como éste de nuestro ejemplo es "racista", pero esto no implica hoy por hoy en España que quien lo cuenta lo sea también, no hago más que intentar deslindar en él sus posibles connotaciones sociales y psicológicas de su función lúdica, la predominante en todo chiste. Hasta qué punto sean realmente deslindables es ya otro cantar. Estoy utilizando en último término, en estas justificaciones, el punto de vista de alguien que no es ni de raza negra ni de raza gitana. Probablemente, si perteneciera a alguna de estas minorías étnicas, no me reiría con un chiste así, incluso si no viera en el otro "tendenciosidad" en el hecho de contarlo (¿o sí me reiría?). Quizá dentro de algún tiempo, sensibilizados de verdad los españoles (como sociedad) ante la marginación gitana en nuestro país, ninguno de nosotros se atreva a contar chistes de gitanos (o de negros, o de judíos...) sin temor (o deseo) de resultar "tendencioso". Porque sabríamos entonces que sólo unos pocos disfrutarían de este tipo de chistes: aquellos que, implicados ideológicamente en la misma intención que el narrador, se adhieran al juicio (o prejuicio) transmitido por éste en el chiste. Seguramente por eso el chiste que, con Freud, hemos llamado "tendencioso" no abunda (al menos en el terreno de lo oral; habría que matizar esta afirmación en el terreno de lo escrito y de lo gráfico): porque lo normal (y lo mejor aceptado socialmente) es que el chiste tenga "en sí mismo su fin" y no se halle al servicio de intención determinada alguna que trascienda su voluntad cómica.

Todo es, en fin, en el terreno de la convivencia social, más complicado de lo que a primera vista puede parecer; y el chiste no es una excepción. En realidad, el que lo consideremos fundamentalmente como juego social responde sobre todo al carácter en general intrascendente del chiste. Pensamos, como Fernando Lázaro Carreter, que el humor, y particularmente el humor lúdico (y el chiste),

se complace en la transgresión de lo racional sin propósito de cambiarlo; sólo se sale de las casillas por el gusto de estar fuera un rato. Remueve los asientos de la razón o del hábito en que nos sentimos confortables, sin propósito de quebrarles la

pata. Aquella transgresión ocasional no cuestiona lo transgredido. Es una actividad intransitiva. (1988, p. 41)

"Si [el humor] fuese serio, influyente, determinante..., sencillamente perdería su libertad, su inventiva, su capacidad... Desaparecería" (Máximo (25)); sólo excepcionalmente, y casi siempre en medios gráficos y periodísticos (chiste gráfico de actualidad), presenta voluntad crítica o aleccionadora(26). Entre los orales, he documentado hasta ahora sólo uno, presentado previamente por su emisor como "chiste filosófico con moraleja":

* Bueno, pues esto es un ratón que... está siendo perseguido por un gato... Va corriendo por la selva, se encuentra con un elefante. Y dice al elefante: "Oye, escóndeme, ayúdame, haz lo que sea, pero que viene el gato detrás". Dice el elefante, dice: "Vale, ponte detrás". Se pone detrás del elefante, le suelta una cagada..., pero de la cagada sobresale el rabo del ratón. Al ratito llega el gato:

—Oye, ¿has visto un ratón que corría por aquí?

—No, no he visto nada...

Empieza el gato a dar vueltas..., ve la cagada detrás... y el rabo que sobresale... El gato no se lo piensa, se tira en plancha... ¡zas!: se lo come. Moraleja: primera) Se te pueden cagar encima con buena intención... [risas]; segunda) Te pueden sacar de la mierda con mala intención.... [risas]; tercera) Si estás hundido en la mierda, procura esconder el rabo [risas].

Pero incluso en casos como éste, salvo excepciones, ni las moralejas ni la intencionalidad comprometen directamente a los participantes: están, más bien, al servicio del impulso lúdico de este tipo de actos y del "ingenio" que los caracteriza (27).

Y es que quizá, mejor que de chiste inocente y tendencioso, convendría hablar —como hace Iván Tubau (1987, p. 99) respecto del humor gráfico— de humor puro y de humor crítico: "El humor puro sería el que toma como base la 'invención' humorística desvinculada (absoluta o parcialmente) de la observación de la realidad; el humor crítico sería el que constituye en mayor o menor medida una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país (o del mundo)". Sin desdeñar, naturalmente, la clasificación popular que les atribuye simbólicamente color: chiste blanco, chiste verde, chiste (de humor) negro, chiste marrón. Ni esa otra más moralista (y, por ello, también menos defendible) que distingue entre chiste púdico e impúdico. Ni aquella que los divide intuitivamente en chistes buenos y chistes malos, negando la evidencia: que, en realidad, generalmente "los chistes malos no son malos como tales chistes; esto es, no son incapaces de producir placer" (28). Ni cualquiera otra que pudiera añadir el lector, tan parcial, intuitiva e interesante como las mencionadas.

En último término, los criterios que determinan si lo que ofrece un chiste (o un humorista) se juzgará como bueno, malo o indiferente, serán siempre en parte una cuestión de preferencia personal e histórico-social, y dependerán en gran medida del estilo y de la técnica del que lo cuenta (algo mucho más evidente en el humorismo profesional que en el popular).

4. Hacia una clasificación (todavía provisional) del chiste

En sentido amplio, y dentro todavía de lo que viene siendo tradicional, podríamos hablar, en principio, de dos tipos fundamentales de chistes:

- a) los que constituyen por sí mismos un "texto" (breve y autosuficiente) de antemano fijado (en sus aspectos temáticos y de contenido, no necesariamente en

los formales), que se reproduce para otros, al servicio sólo de la función lúdica: son los chistes humorísticos (o chistes propiamente dichos, los que estudiaremos aquí);

b) y los que podríamos denominar provisionalmente chistes de humor (no prefijados, y también breves) porque son creaciones espontáneas (improvisadas) o estilísticas, con intencionalidad cómica también (más o menos consciente), pero al servicio de la comunicación intersubjetiva o del texto (generalmente literario) en que se inscriben, que tienen, en cada caso, otras finalidades e implican otras muy diferentes relaciones entre emisor-destinatario y texto-receptor.

Entre éstos que hemos llamado "de humor", estarían las creaciones coloquiales (surgidas al hilo de la conversación, aunque presentadas aquí aisladas de su contexto "natural") que hemos citado más atrás; y ejemplos como éstos, de muy distinto signo, que tomamos de los personajes de la novela Tres tristes tigres (Guillermo Cabrera Infante, Seix Barral, Barcelona, 1971), cuya comicidad no pasará seguramente inadvertida al lector:

* [...] porque Bustrófedon era tan enemigo del matrimonio (mártirmonio decía él) como amigo de las casadas, perfectas o imperfectas [...] (p. 213)

* [...] Arsenio Cué solamente, que organizó un sonido rugiente mientras daba un corte para evitar arrollar a un hombre gordo. El pesado peatón se aligeró por el susto y ganó la acera o perdió la calle de un brinco y quedó en el contén haciendo giros, cabriolas [...] (p. 368)

* —[...] Pero te voy a hacer una cita penúltima. Tú la recuerdas —no me preguntaba, me decía—. "C'est qu'il y a de tragique dans la Mort, c'est qu'elle transforme notre vie en destin".

—Es bien conocida —dije con Sorna. En estos casos procuro no estar solo (p. 342).

Aunque no disponemos de término con que nombrar este tipo de creaciones lúdicas (ni en su vertiente espontánea ni en ésta, estilística) y hemos utilizado el de "chiste", con el que el pueblo designa a todo enunciado breve que le mueve a reacción cómica, se entiende que éstas no constituyen, para nosotros, chiste propiamente dicho.

Cuatro son, en resumen, los criterios que nos permitirán indagar en las múltiples manifestaciones de humor lúdico que existen cuáles constituyen (o no) chiste:

- a) brevedad,
- b) autosuficiencia semántica,
- c) fijación-reproducción (ficción),
- d) función exclusivamente lúdica.

No hace falta decir que estas cuatro condiciones de textualidad conviven simultáneamente en el chiste sin estorbarse ni —lo que es más importante— impedir, llegado el caso, la creatividad del que lo actualiza.

Lógicamente, la variación, la heterogeneidad surge de la necesidad de adaptar el tipo establecido de texto (chiste) a los requerimientos diversos de la actividad comunicativa. Entre sus principios de funcionamiento tienen capital importancia la incidencia del canal, la del contexto y las estrategias discursivas; todo ello justifica el modo específico en que el chiste manipula y se vale preferentemente de unas determinadas categorías lingüísticas o gráficas, de ciertos procedimientos técnicos propios y de unos medios de presentación fuertemente caracterizados.

Atendiendo a la incidencia del canal, podemos distinguir tres tipos básicos de chiste (al servicio de la actividad lúdica): oral, gráfico (pictórico-lingüístico o verbal ilustrado; prescindimos en este estudio del chiste que se vale exclusivamente de la imagen) y escrito. Cada uno de estos tipos define, a su vez, sus propios subtipos, atendiendo a otros factores de interés. Por ejemplo, el chiste gráfico, que aparece normalmente firmado, marcará sus diferencias en criterios como el medio de difusión empleado (tebeo, diario, revista...), la



actualidad, la temática, la fuente de inspiración, la extensión, la relación dibujo-texto, la calidad del dibujo, su mayor o menor inspiración en el cómic, los mecanismos de manipulación lingüística, la estilística peculiar de su autor, etc., todo lo cual hace (aun siendo de actualidad ambos) muy diferentes a los dos chistes que siguen [N del E: no se incluyeron las imágenes en el artículo e incluimos la que abría el artículo]

Del mismo modo, el chiste oral (con o sin soporte gestual), aun participando inevitablemente de las características del registro verbal oral, presentará notables diferencias si es contado por un "humorista" (chiste oral profesional) o forma parte de una de nuestras charlas cotidianas (chiste oral popular). Y, a mitad de camino de la creación consciente (chiste gráfico) y de la recreación (formalmente improvisada o no, del chiste oral), el chiste

escrito reproduce con frecuencia, sin pretensiones estilísticas, al oral, pero ha de usar necesariamente sus propios recursos (gráficos, contextuales), y esto, sin duda, lo hará también formalmente diferente a aquéllos.

De este modo, aunque necesitada todavía de no pocas matizaciones (de ahí su provisionalidad), una clasificación así nos permitirá establecer criterios metodológicos con los que integrar coherentemente en el conjunto el estudio de los diferentes tipos de chiste, con lo que tienen en común y lo que como peculiaridad los caracteriza.

Notas

(1) En el coloquio informal que siguió a sus intervenciones en los cursos de verano de la Universidad Complutense (El humor en serio, 9 julio 1991).

(2) El entrecomillado reproduce la definición que El pequeño Espasa (Madrid, Espasa-Calpe, 1988) da de "humorismo", de todas las vistas, la más cercana al uso actual del término. Los distintos participantes en el curso mencionado (El humor en serio) intentaron también, a petición del público, definir lo que es un humorista (ellos mismos), y lo hicieron siempre, intuitivamente, preservando el criterio del "distanciamiento" crítico ante las cosas. Para Mingote, un humorista es (era) "un pesimista que se ríe"; Forges matizó entonces: "un escéptico, no un pesimista"; y para Julio Cebrián, director del curso, en la misma línea, citando a Scott Fitzgerald: "alguien que sabe que las cosas no tienen remedio, pero hay que seguir intentándolo".

(3) Acepciones 2, 3 y 4 del Diccionario de uso del español, de M^a Moliner.

(4) En "El loro: semanario de humor y entretenimiento", Blanco y Negro (semanario de ABC), 27-5-90, p.128.

(5) Tomo esta distinción, adaptándola a nuestro propósito, de Fabiola Morales del Castillo, 1989, p. 4.

- (6) Henri Bergson, Le rire. Aunque en español no sería una solución aceptable sistemáticamente, en este caso la traducción de le rire por el reír (en vez de "la risa") hubiera sido más adecuada para expresar la idea de mecanismo o proceso.
- (7) Sin embargo, el concepto ("psicológico") que Freud maneja de chiste no coincide con el nuestro ("textual"), sino que es más amplio; y en otros puntos, lógicamente, nuestro análisis se distancia del suyo.
- (8) J. Sully, An essay of laughter: its forms, its causes, its development and its value, Longmans, Green & Co., Londres, 1902, citado por H. Bergson, ³1970, pp. 594-603 (el fragmento citado está en la pág. 595; la traducción es mía). A describir el efecto de la risa sobre los distintos órganos dedica todo su artículo en "El País Semanal" Pedro de Castro.
- (9) Recogido en "50 años de humor español", V, pág.
- (10) Un recorrido provisional por los diccionarios de los idiomas más cercanos nos ha permitido saber que en portugués se utiliza, como en español, la palabra chiste (en ciertos contextos, graça); en francés, blague ("raconter une blague"), bon mot, saillie; banc en rumano; barzeletta en italiano (que tiene el término scherzo para "broma"); y tanto en inglés (joke), que designa con pun a la broma verbal, como en alemán (witz), el término es —al parecer— polisémico y sirve para designar tanto la funny story como la funny situation.
- (11) Los tres últimos entrecomillados corresponden a las acepciones 1, 3 y 4 que del término da el DRAE (21ª edic., 1992 acabada de imprimir en 1994); el anterior, al comienzo de la definición que da la Enciclopedia Larousse (s.v.): "Frase o historieta improvisada, relatada o dibujada que contiene algún doble sentido, alguna alusión burlesca o algún disparate que provoca risa".
- (12) El País, 8 de septiembre de 1991, pág. 2 de la sección "Madrid".
- (13) Por lo demás, en gran parte de Andalucía (y seguramente también en otras zonas de España), "chascarrillo" es, sin más, sinónimo de "chiste" tal como lo entendemos aquí (chiste oral popular).
- (14) En algunos, como puede verse, se enjuician temas que han perdido ya gran parte de interés para nuestra sociedad.
- (15) O con anécdotas o curiosidades, como hace el periodista en el artículo de El País citado, al titular Chascarrillos hospitalarios a la curiosidades recopiladas por los médicos de La Paz en un "anecdotario" que va ya por su segundo volumen.
- (16) La reina Juana I de Castilla, llamada "la Loca" porque —según la versión popular que trascendió del cine— enloqueció de amor (la versión histórica es menos romántica), fue hija de los Reyes Católicos, esposa de Felipe el Hermoso y madre de Carlos I.
- (17) Así ha ocurrido, por ejemplo, con una comparación que es ya vox populi, pero procede de un chiste de Forges: "Eres más hortera que bailar la música de los telediaros".
- (18) Y al contarlo ahora aquí lo convierto, a su vez, en anécdota, pues así lo viví realmente en los Cursos de Verano para Extranjeros de la Universidad de Santander de 1993.
- (19) Se trata de una de las anécdotas recopiladas por los médicos de La Paz y citadas en el artículo de El País mencionado.
- (20) J. Tapia, Barbaridades en clase, p. 17.
- (21) National Basketball Association (Asociación Nacional de Baloncesto), liga profesional norteamericana de baloncesto.
- (22) Apud Sigmund Freud, 1967, p. 826.
- (23) Francisco Ynduráin, 1974, p. 221. Aunque nosotros hablamos aquí de "actividad lúdica" más que de "función lúdica" (del lenguaje), Ynduráin propone esta nueva

función (de la que ya habían hablado otros autores, sin desarrollarla), "aunque con ello se rompa la delicada simetría del cuadro propuesto por Jakobson", sólo para ciertos juegos sonoros lingüísticos en que el contenido es, prácticamente, nulo y hay, por tanto, ausencia de función representativa. Luis Javier Eguren (1987), que centra su trabajo sobre todo en el estudio de la jitanjáfora, profundiza en los postulados de Ynduráin, describe más amplia y detalladamente la actividad lúdica y propone una ampliación de la función del lenguaje correspondiente (véanse, para lo que ahora nos interesa, particularmente pp. 24-26).

(24) Habla también del chiste escéptico, que es el que no ataca persona ni instituciones, "sino la seguridad de nuestro conocimiento mismo, uno de nuestros bienes especulativos" (ibídem). Aunque no está muy claro qué entiende Freud por chiste escéptico, se supone que ésta es una categoría intermedia, que comparte con la del chiste tendencioso su "agresividad" y con el chiste inocente su "abstracción" y poca trascendencia social. Con este sentido, la categoría "chiste escéptico" nos parece útil, sobre todo, para justificar ciertos chistes gráficos (muchos de Máximo, por ejemplo) de difícil explicación.

(25) Son palabras de Máximo, en el coloquio que siguió a su intervención en el ya mencionado curso de verano El humor en serio (Universidad Complutense, El Escorial, 11 julio 1991).

(26) Aunque no es lo usual, al hilo de su crónica en el informativo Entre hoy y mañana (Tele 5) y como cierre de la misma, J.J. Armas Marcelo aprovechaba el 23-9-91 un chiste popular (anunciado como tal) hablando —si no recuerdo mal— de una secta cuyos miembros estaban siendo juzgados: "¿Recuerdan ustedes lo que se decía, en tiempos de Franco, que era una centuria? Cien niños vestidos de idiotas al mando de un idiota vestido de niño".

(27) Esto ha sido, por otra parte, motivo muchas veces para menospreciarlo. Véase, por ejemplo, la despiadada opinión que tiene del chiste Wenceslao Fernández Flórez, sin duda uno de nuestros humoristas literarios más queridos: "La gracia es, sin duda alguna, un don artístico. [...] Nos cautiva cuando lleva dentro una idea, y se nos antoja pueril e inconsiderable cuando no persigue más fines que los propios, presentándose en forma de expresión simplemente festiva, con el afán, vacío, de hacernos reír. Así el chiste. [...] El chiste —que habitualmente consiste en un más o menos feliz juego de palabras— está muy abajo en el subsuelo literario, y si le aludo aquí es únicamente porque mucha gente aberrada le incluye en la categoría del humor, y conviene la repulsa" (El humor en la literatura española, p. 14).

(28) S. Freud, 1967, p. 877, nota al pie. "Aclararé aquí la condición que parece servirnos de norma para declarar que un chiste es 'bueno' o 'malo'. Cuando mediante una palabra de doble sentido o escasamente modificada, nos hemos trasladado, por un brevísimo camino, de un círculo de representaciones a otro, pero sin que entre ambas aparezca simultáneamente una significativa conexión, habremos hecho un 'mal chiste'".

Bibliografía citada

ACEVEDO, Evaristo:

"Autocrítica", en El caso del analfabeto sexual, Planeta, Barcelona, 1982, pp. 9-14

BERGSON, Henri:

Le rire (Essay sur la signification du comique) (1900), en Oeuvres, edic. del centenario de su nacimiento, PUF, París, ³1970, pp. 391-485.

--"Compte rendu de 'An essay of laughter', de J. Sully", Oeuvres (edic. del centenario de su nacimiento), París, PUF, ³1970, pp. 594-603.

CASARES, Julio:

"El humorismo", en El humorismo y otros ensayos, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, pp. 20-48.

CHUMY CHÚMEZ (dir.):

50 años de humor español, I-XXIV, coleccionables del suplemento dominical del diario El Independiente, desde 8 julio 1990 hasta 23 diciembre 1990.

Diccionario El pequeño ESPASA, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

EGUREN GUTIÉRREZ, Luis Javier:

Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico, Secretariado de Publicaciones Univ. de Valladolid, Valladolid, 1987.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao:

El humor en la literatura española, discurso de recepción en la Real Academia, 14 mayo 1945, Imprenta Sáez, Madrid, 1945, pp. 1-29.

FREUD, Sigmund:

El chiste y su relación con lo inconsciente, en Obras completas, vol. I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, pp. 825-937.

GIORA, Rachel:

"On the cognitive aspects of the joke", Journal of Pragmatics, 16, 1991, pp. 465-485.

KOESTLER, Arthur:

"Humour and Witt", en The new Encyclopaedia Britannica, Chicago, ¹⁵1990, vol. 20, pp. 682-688.

LAMÍQUIZ, Vidal:

"Algunos aspectos semánticos a través del chiste", Boletín de Filología Española, 30-31/1969, pp. 27-36.

MARTÍN FERNÁNDEZ, M^a Isabel:

"El chiste y sus procedimientos lingüísticos", I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (1987), Arco/Libros, Madrid, 1988, vol. II, pp. 1243-1260.

MOLINER, María:

Diccionario de uso del español, Gredos, Madrid, 1975.

MORALES DEL CASTILLO, Fabiola:

Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas "Escenas políticas" (1987), tesis doctoral inédita, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

NÁÑEZ, Emilio:

Estudios de sociología del lenguaje (La risa y otros casticismos), Coloquio, Madrid, 1984.

PASTOR PETIT, D.:

"Qué es el humorismo y sus fronteras con la comicidad", en 3000 años de humor, Martínez Roca, Barcelona, 1969, pp. 9-15.

TAPIA RODRIGUEZ, Javier:

Barbaridades y disparates en clase, Edicomunicación, Barcelona, 1990.

TUBAU, Iván:

El humor gráfico en la prensa del franquismo, Mitre, Barcelona, 1987.

VÁZQUEZ DE PRADA, Andrés:

El sentido del humor, Alianza, Madrid, 1976.

YNDURÁIN, Francisco:

"Para una función lúdica en el lenguaje", en Varios, Doce ensayos sobre el lenguaje, Fundación Juan March, Madrid, 1974, pp. 212-227.

El presente texto se corresponde con el capítulo I de la obra de Ana M^a Vigara Tauste *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1994.
© Ana M^a Vigara Tauste 1994, 1998
Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

EL APORTE DE ANA MARÍA VIGARA TAUSTE AL NUEVO PARADIGMA DE LA CARICATURA. SEMIÓTICA, CARICATOGRFÍA Y NARRATIVA VITAL

CARLOS ALBERTO VILLEGAS URIBE*

“El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre,
y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.”
Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Una necesaria declaración de pertenencia

Como lo afirma el teórico ruso Alexander Luria: “El lenguaje duplica el Mundo”. Sin embargo, habría que acotar también, para profundizar su hallazgo que el lenguaje recrea el mundo. De esta forma el signo como instrumento de pensamiento y de creación de realidades no se agota en la simple función denotativa, sino que se prolonga en connotaciones sucesivas (función semiótica) que amplían las posibilidades de representación hasta niveles complejos que llevan al signo a estructurarse en metacomprendiones superiores que le permite al ser humano transformar ese mundo.

En primer término es necesario aclarar para el lector que la denominación de metacomprendiones la entenderemos en el presente contexto como el acumulado semiótico objetivado que permite dar cuenta de las categorías, propiedades y leyes que caracterizan, condicionan y definen cualquier fenómeno. La metacompreensión es, entonces, el resultado de un conocimiento que no se agota en la empiria, pero que se sustenta en ella, la cuestiona y la reevalúa, para dar cuenta de la realidad. La metacompreensión se objetiva en distintos medios, se convierte en tradición académica, en instrumento del pensar que escapa al tiempo y al espacio para propiciar acumulados históricos sobre actos, procesos y discursos conscientes de la especie humana sobre la naturaleza. Además, propicia líneas de investigación y genera campos de indagación para aumentar las fronteras del conocimiento. Toda disciplina académica es, desde la anterior perspectiva, una metacompreensión, pero lo son también todos los saberes sociales incorporados que un grupo de interés enriquece y comparte mediante objetivaciones para operar en el mundo.

La risa como fenómeno humano -que posibilita la construcción de estructuras mentales de nivel superior, impulsa la construcción de sujeto, favorece la socialización y facilita la creación de sentidos alternos- constituye una de esas metacomprendiones que encuentra

escenarios propicios en la reflexión académica, tanto de las ciencias básicas o exactas -a través de la neurociencia-, como en las denominadas ciencias sociales.

En esta oportunidad me referiré -desde esas metacomprendiones del ámbito de la comunicación- a los aportes que Ana María Vigara Tauste, -profesora del doctorado La Lengua, La Literatura y su relación con los medios, en la Universidad Complutense de Madrid- ha realizado a la estructuración de un nuevo paradigma de la caricatura y su taxonomía, campo del saber que demanda nuevos términos para denominar la novedosa representación de ese ámbito de la risa.

Por lo tanto, este ensayo, además de las argumentaciones propias de este tipo de texto, incluirá desarrollos de narrativas vitales que dan cuenta de las inducciones, deducciones y abducciones en tiempos y espacios pertinentes que llevaron a la nueva taxonomía, sus respectivas denominaciones y los sucesivos aportes que sugirieron los textos de la investigadora española.

Una narrativa vital y una pregunta hermenéutica como antecedente del encuentro con las propuestas de Vigara Tauste

Desde las aulas de mi formación profesional una de las áreas de interés fue la semiótica como teoría comprensiva de los signos, los códigos y las estructuras del lenguaje que permitían la comunicación entre los seres humanos. Y dentro de estos lenguajes, el interés por el lenguaje gráfico que cobraba importancia en Latinoamérica a través de los análisis críticos de la historieta. Matterlard y Román Gubern descifraban las estructuras comunicativas e ideológicas que se ocultaban en la aparente simpleza de las narraciones y de la ingenuidad de los personajes caricatográficos. Índices, iconos y símbolos aparecieron como una triada conceptual exponencialmente compleja, pero útil, que se releían en personajes, viñetas, globos de diálogo y de pensamiento, onomatopeyas, cartuchos y apoyaturas como códigos gráficos denotativa y connotativamente válidos para constituir relatos y metarrelatos.

Sin embargo, sólo fue hasta el encuentro directo con los creadores de narraciones gráficas, al final de la década del 80 que mi interés en la semiótica gráfica derivó a las posibilidades de categorización de ese universo simbólico ofrecido por los entonces denominados caricaturistas colombianos. En 1986 los miembros del Taller de Humor de la Universidad Nacional de Colombia, creada por la diseñadora gráfica Cecilia Cáceres -Cecy- y liderado por Bernardo Rincón y Jorge Grosso, llevaron al Quindío La Fonda del Humor, una exposición en homenaje a un quindiano integrante del grupo, Jairo Peláez Rincón -Jarape-. Este evento liderado por Gladys Molina permitió que conociera a Germán Fernández al caricatógrafo del Taller de Humor que con mayor interés había intentado comprender las distintas expresiones de lo que ahora denomino, en el nuevo paradigma de la caricatura: la caricatografía.

Entonces un diálogo fluido en torno a la producción de la gráfica humorística colombiana y la pregunta por una taxonomía comprensiva de sus diferentes expresiones afianzó la amistad con Fernández. A lo largo de varios años esa pregunta de indagación acompañó mis desempeños profesionales en la educación superior y la comunicación institucional.

Investigación protagónica como instrumento de metacompreensión

De hecho me integré en la Asociación de Caricaturistas Colombianos Cartel del Humor, sociedad protectora, que surgió como disidencia al Taller de Humor, en parte motivado por la posibilidad de conocer, en una actitud de investigación protagónica, los procesos creativos de estos artistas gráficos.

Así que mientras participaba con ellos en la fundación del Cartel del Humor, instituíamos el pabellón del humor y se fomentaba la fisonomía caricatográfica en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, participaba de eventos como Hacienda Haciendo Humor, en los centros comerciales de la capital. Dejaba constantes espacios para el conocimiento directo de los tipos de expresiones de los caricatógrafos asociados y sus procesos creativos. Así conocí el concepto de humor manejado por el infatigable y saquisastémico Jarape. Descubría en los arco iris de Elena Ospina, la ternura como una fuente de placer a la que no hace referencia Freud. Intentaba entender el concepto del caricatógrafo como profesional en las audacias de Vladdo. Captaba el concepto de predominio en la especialización de Linares como Fisonomista Caricatográfico. El concepto de consecuencia ideológica en la caricatografía política de Calarcá. La belleza surrealista del Hombre que Imaginaba en la tira cómica de Azeta. Las posibilidades de la síntesis en las disyunciones caricatográficas de Sergio Toro. La polivalencia de la línea como herramienta de estilo en las manos de Diego Toro. La plasticidad y la violencia creativa en la propuesta gráfica de Pinto. Las demandas de lecturabilidad occidental en el humor gráfico de Fernández. Las fortalezas y limitaciones de cada uno de ellos en los diversos géneros caricatográficos.

En el 89, en el contexto de la organización del Festival Mundial de Humor Gráfico, realizado en Calarcá, y calificado por las Lecturas Dominicales del Diario El Espectador, como uno de los eventos de la década, presenté ante los organizadores un ensayo taxonómico que establecía cinco hitos de la caricatura en Colombia. El ensayo que se apoyaba en la revisión caricatográfica liderada por la pintora colombiana Beatriz González en la colección del Banco de la República: “Historia de la Caricatura en Colombia”, fue publicado por el Diario La República bajo el título: “Apuntes para clasificar la Historia de la Caricatura en Colombia.”

Acicateado por el interés en la caricatografía como fuente de comunicación humana inicié la Maestría en Comunicación Educativa. El estudio de las muestras caricatográficas me llevó a interesarme en la risa como sustrato esencial de la caricatura. En ese entonces todavía no sospechaba la taxonomía que la indagación permanente del corpus gráfico y teórico habría de sugerirme. La aparición de un clásico en las manos del maestro Calarcá: “La risa”, de Bergson y la obra “Filosofía de la Risa y el Llanto” del filósofo Alfred Stern que llegó a mi biblioteca a través del crítico literario Carlos Castrillón, sumado al tradicional trabajo de Freud: “El chiste y su relación con el inconsciente” dieron pábulo a cavilaciones iniciales sobre los mecanismos de la risa. Estas obras abrieron el camino a las reflexiones de Aristóteles, Lipps, Kant, Schopenhauer, entre otros.

La propuesta de Vígara; la espada que corta nudos gordianos.

A medio camino de mis tesis de maestría encontré en la Revista Especulo No. 10 de la Universidad Complutense de Madrid el artículo de Ana María Vígara Tauste: “Sobre el chiste, Texto Lúdico”, correspondiente con el capítulo I de la obra *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. En él, la investigadora en medios de comunicación establecía las notas características de este género humorístico y establecía las coordenadas del humor, lo cómico y lo humorístico, apoyándose en los aportes de diversos cultores españoles del chiste oral y gráfico.

Mis indagaciones habían sugerido ya que la relación entre risa y la caricatura mostraba una serie de expresiones mediáticas que tenían como finalidad hacer reír a pretendidos receptores, pero que escapaban a la clasificación gráfica. Entonces Vígara en el ejercicio de establecer los límites conceptuales entre el humor, lo cómico y lo humorístico, para apoyar sus argumentaciones deslizó un concepto de Wenceslao Flórez que corroboró la orientación de mis indagaciones:

""El humor es, sencillamente -dice Wenceslao Fernández Flórez (1945, p. 10)-, una posición ante la vida"; y no, "como vienen sosteniendo los filósofos, una variedad de lo cómico, sino un fenómeno estético más complejo, un proceso anímico reflexivo, en el que entra como materia prima e inmediata el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas" (Casares, 1945, p. 46). Podemos, pues, "utilizar el vocablo 'humor' para designar el sentimiento subjetivo, y reservar para sus manifestaciones objetivas el nombre de 'humorismo'. El 'humor', pues, será para nosotros una disposición de ánimo, algo que no trasciende al sujeto que contempla lo cómico, y llamaremos 'humorismo' a la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc." (ibídem, p. 41)". (Vigara, 1999).

Ana María Vigara, en su argumentación brindaba la espada conceptual para romper el nudo gordiano de todas las otras expresiones que pretendían hacer reír a unos posibles receptores y que no se agotaban en lo oral y lo gráfico. Además separaba la capacidad de su vecino de asumir de manera positiva la vida (buen humor) a la persona que en una actitud volitiva y haciendo uso consciente de los mecanismos de la risa, busca la externalización de una emoción humana que se expresa desde el caquino, pasando por la sonrisa y el cascabeleo, hasta alcanzar -si se lograba- el hipido. Para Ana María, "En su tercera acepción, la que nos interesa desde el punto de vista del chiste, humor pasa a ser una actitud en acción, dirigida también en una sola dirección, la positiva, y con pretensiones cómicas; en la realidad del uso, "humor" especifica en esta acepción al sustantivo, con un significado equivalente al del adjetivo humorístico: "literatura de humor", "revista de humor", etc."

Desde esta comprensión del humor como una actitud en acción, Ana María brindaba un camino para diferenciar las distintas producciones humanas originadas como un acto de voluntad que cumple la función social de hacer reír. En consecuencia la disertación de Ana María permitió extender el concepto de humorista al de caricaturista como aquella *persona que poseyendo una especial manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero; hace uso de ella con clara intención de resultar cómico o, al menos, de que tal disposición se le reconozca públicamente y se disfrute (otros disfruten) de ella*. Desde la lectura ampliada de la propuesta de Ana María Vigara Tauste, el caricaturista es aquella persona que con una actitud de acción hace uso de recursos comunicativos (signos y códigos estructurados) y de diversas posibilidades expresivas (escritura, voz, sonido, medios audiovisuales, esculturas o tallas, y gráficos) para cumplir su propósito.

La investigadora española brindaba desde su lectura de intención comunicativa elementos conceptuales de fondo para comprender la función social del caricaturista y redefinirlo desde una mirada holística. Esta lectura le aportaba la voluntad creadora o suscitadora de risa, a través de cualquier medio expresivo a las funciones sociales del caricaturista que ya se habían empezado a estructurar desde la lectura de Bergson, Freud y Stern.

Con Bergson se definía al caricaturista como la persona que acentúa el movimiento de la naturaleza, de los seres y de la vida social, brindándole más fuerza, exagerándola, hasta convertirlo en un elemento automático que provoca risa o hace sonreír. Por su parte el aporte conceptual de Ana María permitía extender esta comprensión de Bergson, a aquel cultor de la risa (actitud en acción) que entiende que *el lado ceremonioso de la vida social encierra lo cómico en estado latente* y devela con una compleja expresión (literaria, gráfica, escultórica, audiovisual o sonora) todo tipo de fosilización y mecanización del rito que convierte lo cotidiano en mascarada social.

Sin embargo, mientras Bergson enfatizaba el carácter intelectual de la risa (globo abstracto), Stern dirigía sus comprensiones al globo emotivo (la emoción como una respuesta intuitiva al

cúmulo de valores socialmente construidos) y favorecía la definición del caricaturista como un individuo esclarecido (apoyado en sus valores individuales, pero con una luminosa conciencia de los valores universales) que se ríe de la sociedad cuando esta quiere imponer como universales, valores abiertamente individuales o que responden sólo a intereses de colectivos sociales. Por su parte el énfasis teórico de Ana María Vígara complementaba la comprensión del caricaturista como un personaje inmerso en la historia de su pueblo y de su mundo, que evidencia lo cómico de las situaciones y provoca la risa social para castigar a los individuos que transgreden el sistema de valores universales

La risa no se explica sin el placer, de allí la importancia de comprender también al caricaturista desde la mirada de Freud. Apoyados en las formulaciones del padre del psicoanálisis definimos al caricaturista como una persona que se caracteriza por el uso de un humor tendencioso -hostil o desnudador- para satirizar, agredir o defenderse y defender a los individuos o los colectivos sociales promoviendo un gasto anímico de coerción que provoca la catarsis social.

Un nuevo paradigma de la caricatura y sus múltiples expresiones.

La integración de los aportes de cada uno de estos teóricos favoreció por último la elaboración de una nueva definición del caricaturista que subsume y potencia la comprensión del humorista planteada por Ana María Vígara.

Desde las comprensiones sugeridas por el marco teórico de la tesis de maestría; La Caricatografía en Colombia, Propuesta Teórica y Taxonómica, el caricaturista será, en el nuevo paradigma de la caricatura:

“Una persona que a través de complejos procesos intelectuales y emotivos y por distintos medios (escritos, gráficos, sonoros, escultóricos, audiovisuales) propicia el encuentro de sus receptores con distintas fuentes de placer (desnudamiento, reconocimiento, actualidad, cinismo, disparate, ternura) cuando acentúa las gesticulaciones sociales y revela las intenciones reales de los actores que amenazan valores considerados universalmente válidos, favoreciendo el control y la catarsis social.

De alguna manera, el trabajo de investigación protagónica que había comenzado con la incorporación al Cartel del Humor, rendía sus frutos y colocaba el proceso frente a nuevas realidades (tan recientes) que demandaban ahora nuevas expresiones para nombrarlas y evitar señalarlas con el dedo. Pues como lo advierte Jesús Martín Barbero, autor del libro paradigmático de la comunicología latinoamericana “de los Medios a Las mediaciones”:

“Hacer historia de los procesos implica hacer historia de las categorías en que las analizamos y de las palabras con las que las nombramos... Poner en historia los “términos”, significa “desconectar” precisamente aquellas lógicas que solían convertir “posiciones” históricas en esquemas universales, y descubrir de esta manera otras opciones que por marginalizadas u olvidadas no lograron tomarse en posición.”

De tal forma que un nuevo paradigma de la caricatura demanda a su vez una nueva terminología que redefina este ámbito del universo de la risa. De acuerdo con los distintos medios de expresión, la caricatura se puede entender como: Caricalomía (uso de la palabra escrita con intención satírica o humorística para evidenciar los valores degradados), Caricatofonía (utilización de la voz como elemento de encodificación de la caricatura) Caricatumedia (encodificación en medios electrónicos y audiovisuales) Plasticaricatura (entendida como el uso de la tridimensionalidad para expresar visiones cómicas o satíricas de mundo) y la caricatografía (el ejercicio tradicional de la caricatura que se expresa a través de gráficos). Todas ellas utilizan el radical caricare -recargar, en italiano-, para crear el rango de

expresión pertinente a cada una de las formas expresivas que puede utilizar el caricaturista para dar forma concreta a la actitud de acción que señala en su texto Ana María Vigara.

Así que la ambigua denominación de humorista en el antiguo paradigma de comprensión, se convierte como resultado de la materialización de su actitud en acción en las muy concretas definiciones de caricalomista, caricatofonista, caricatumedia, plasticaricaturista o caricatógrafo.

Entre mayores expresiones explore y produzca, se podrá hablar de un caricaturista más integral. En Colombia, uno de estos exponentes integrales es el comunicador social Carlos Mario Gallego, caricatumedia en el programa televisivo La Banda, Caricalomista en el semanario en el Espectador la sección No nos consta, Caricatógrafo como Mico y caricatofonista con sus personajes Tola y Maruja.

Otra de las comprensiones que me brindó recibir el generoso aporte académico de Ana María Vigara fue la conciencia de que otras personas intentaban una nueva terminología para las distintas expresiones de la caricatura. El libro de Ana María Vigara Tauste: "El chiste lúdico, oral y escrito", que recibí en mi casa fruto del intercambio de opiniones sobre su artículo en *Especulo*, señala que alguien acuñó el término chistógrafo para definir a los caricaturistas que hacían chistes gráficos.

Igualmente, las características de ficción y realidad que establece Ana María Vigara para diferenciar el chiste de la anécdota, permitió reafirmar las notas características entre dos géneros de la caricatografía: La caricatografía política y social y el personaje caricatográfico.

Es cierto que la palabra caricatografía aún no es aceptada en el Diccionario de la Real Academia y que aún se prefiere la palabra genérica de Caricatura para esta expresión. Sin embargo su uso cotidiano no constituye ningún problema práctico. Quienes no conocen de perros denominan a los perros con ese genérico. Pero los entendidos, diferencian con claridad y por sus notas características un labrador de un perro pastor alemán. De hecho cualquiera de las denominaciones propuestas para los caricaturistas especializados en algún medio de expresión e incluso cultores de varios medios expresivos, pueden ser subsumidas por el genérico caricaturista. Las palabras caricalomista, caricatofonista, caricatumedia, plasticaricaturista o caricatógrafo, son propuestas denotativas y connotativas para estudiosos de la risa y la caricatura. A eso invitamos a los interesados en el tema de la caricatura, a comprender y validar un nuevo lenguaje que de cuenta de los diferentes campos de acción del caricaturista y sus campos expresivos, así como conocer los diversos géneros que ejercen los caricatógrafos, como caricaturistas especializados en el medio gráfico.

La caricatografía en Colombia, Propuesta Teórica y Taxonómica.

Crear una nueva taxonomía de la caricatura con los aportes de Bergson, Freud, Stern y Vigara, favoreció el avance en la comprensión de la risa como una teoría general que se apoya en expresiones propias de la actitud en acción del caricaturista y acotó el trabajo de indagación en uno de sus campos especializados: la caricatografía.

La revisión de las muestra caricatográfica colombiana, resultado de la metodología de investigación protagónica, llevó a elaborar la taxonomía de los siguientes géneros caricatográficos:

La fisonomía caricatográfica es el arte de acentuar los movimientos que la naturaleza dibujó en el rostro de los seres humanos para desnudar su carácter. La síntesis (la máxima información con el menor número de elementos), la caracterización (capacidad para traducir en trazos la personalidad de un sujeto), la exageración (capacidad de distorsionar un rostro sin afectar la singularidad del personaje), el diseño (capacidad para componer formal y

estéticamente diversos elementos), son las notas características de este género. Sus más distinguidos representantes en la historia de la caricatografía colombiana son Jesús María Espinoza, Jorge Franklin, Ricardo Rendón, Calarcá, Silvio Bedoya, Fabio Botero, Jorge Moreno Clavijo, Jairo Linares, Ismael Roldán, Omar Figueroa Turcios, Silvio Vela. Cabe anotar que grandes caricatógrafos como Merino, Chapete, Osuna y Pepón, son igualmente grandes fisonomistas caricatográficos, pero su especialidad es la caricatografía política, otro de los géneros que hasta ahora conocemos como caricatura.

La caricatografía política es un comentario gráfico de carácter satírico sobre una situación de actualidad que tiene condición histórica. Está circunscrito a un tiempo y un espacio determinado. Demanda altos niveles de información actualizada tanto al creador y al lector. Recurre a códigos lingüísticos (textos) y códigos visuales (dibujos). Los textos cumplen tres funciones básicas: comentario, diálogo y anclaje. Padece una rápida desactualización, por lo cual su relectura demanda, pasado un tiempo, una contextualización que resigne la intención satírica original. Se apoya en la fisonomía caricatográfica para lograr sus cometidos. En Colombia sus cultores más representativos son: José María Groot, considerado el padre de la caricatografía política en nuestro país, Alfredo Greñas, Pepe Gómez, Adolfo Samper, Ricardo Rendón, Chapete, Merino, Osuna, Luisé, Pepón, Calarcá, Duarte, Grosso, Vladdo, Mheo, Alfin, Papeto, Ricky, Kekar. De acuerdo con la información suministrada por Álvaro Montoya Gómez, sólo dos caricatógrafas se inscriben en este género, Atala Marquez, que firmaba como Camila, en el semanario Voz y María Edith Jiménez, que firmaba como María en La Crónica del Quindío.

El humor caricatográfico, es un comentario gráfico de carácter satírico sobre una situación de carácter universal. Contrario a la caricatografía política, el humor caricatográfico aspira a la universalidad. No está circunscrito a un tiempo y un espacio determinado. Demanda altos niveles de alfabetización gráfica (Cultura Visual). Elude la utilización de textos y juega con todas las posibilidades del lenguaje gráfico. No pierde vigencia con rapidez. Entre los cultores colombianos más destacados figuran: Nadie (el padre del humor gráfico en Colombia), Elkim Obregón, Yayo, Nicholls, Ponto, Cecy, Elena, Pinto, Fernández, León, Azeta, Jarape, París, Valmex, Chócolo, Grosso. Algunos de ellos han terminado ejerciendo la caricatografía política, como medio de subsistencia en un país que tradicionalmente disfruta del placer de la actualidad que brinda el cotarro político.

La ilustración caricatográfica es una propuesta gráfica, donde el caricatógrafo utiliza su capacidad creativa y técnica para comentar de manera humorística o sintética, un texto (o ideas) preexistente. La preexistencia del texto o pretexto es la nota característica de este género. La capacidad de respuesta del caricatógrafo frente a esta preexistencia determina los rangos de dependencia o autonomía de la ilustración realizada: ilustraciones que no se pueden entender sin el contexto o ilustraciones que se convierten en otro género caricatográfico. Se pueden establecer tres tipos básicos de ilustración caricatográfica: de opinión, editorial y publicitaria. Por la falta de reconocimiento a los cultores de este género, por la amplitud de ilustradores y porque muchos de los caricatógrafos que destacan en otros géneros también se desempeñan como ilustradores, es casi imposible hacer una valoración equitativa de sus cultores. Sin embargo, mencionaré algunos reconocidos ilustradores caricatográficos colombianos: Orlando Cuellar, Elena María Ospina, Nicholls, Jhon Joven, Azeta, Unomás, Julián Velásquez, Diego y Sergio Toro, Henry González, Ana María Londoño, Sandra Ardila, Olga Cuellar, Esperanza Vallejo.

El Ensayo Caricatográfico es el desarrollo de un texto sintético sobre un tema específico, apoyado con ilustración caricatográfica. Texto de carácter pedagógico, ilustrado con diversos materiales gráficos, fotografías dibujos, esquemas, mapas. Un desarrollo caricatográfico comenta con intención satírica el texto conductor. Se considera al mexicano Rius su creador en Latinoamérica. Este género ha tenido un menor desarrollo en Colombia y su más

reconocido cultor es el cartagenero Javier Covo. Es necesario señalar igualmente a Jorge Duarte con su ensayo caricatográfico sobre la realidad del país en el régimen de Julio Cesar Turbay y el trabajo gráfico de Helman Salazar, quien firma como Roque, en “*Historia Ilustrada de América, 500 años de resistencia indígena, negra y popular*” (1992) que constituyó una respuesta concreta al unanimismo acrítico en la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América.

El personaje caricatográfico es una narración gráfica de un protagonista de ficción altamente empático que se resuelve en una sola viñeta. *El cultor del* personaje caricatográfico parte de la concepción psicológica y gráfica de un personaje, que por sus condiciones particulares establece rápidamente nexos afectivos con los lectores. En algunas ocasiones, el personaje caricatográfico aparece repetido en la viñeta, desarrollando una acción o parlamento, con lo cual se crea, a nivel de montaje, un efecto psicológico de distensión de tiempo. En el personaje caricatográfico predomina la función referencial del texto, sobre las posibilidades expresivas de la gráfica. En Colombia se encuentran ejemplos de este tipo de desarrollos en los personajes caricatográficos de Antonio Caballero (El viejo, la solterona, el Clubman, la ama de casa, el policía, el guerrillero, el mafioso...) Otros personajes caricatográficos son la Negra Nieves de Consuelo Lago, Don Roque de Al Donado, Locombia de Dick Salazar, Javier de Mancera, El Clubman de Barti, Balita de León Octavio Osorno.

Por último, Roman Gubern define las notas características de **la historieta** como una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética. La historia de la historieta en Colombia puede ser resumida desde la perspectiva de la creación y divulgación, como una serie de tentativas de consolidación del género por grupos reducidos de creadores para grupos reducidos de lectores. Adolfo Samper es considerado el padre de la historieta en Colombia con su historieta Mojicón (1924), don Amacise y Misia Escopeta (1943). Franklin publicó en 1942 El aprendiz de dictador y el preso Rayitas (1945). Jorge Franco publicó en *El Tiempo* la más auténtica de las historietas colombianas: Copetín (1962), en esa misma década aparece un grupo de historietistas colombianos que realizan en el Colomboamericano de Bogotá, la primera muestra de dibujantes de historietas donde aparecerían los nombres de Carlos Garzón, Jorge Peña, Jorge Duarte, Nelson Ramírez, Julio Jiménez. A estos nombres se unirían a lo largo de varias décadas los de Serafín Díaz, Juan Valverde, M. Puerta y José María López, Pepón. La aparición en Cali de la Revista Click inició en la década del ochenta un proceso de desarrollo de la historieta que concluiría en Calicomics, liderado por José Campos. En esa misma década surge la revista *Los Monos* de *El Espectador* (1981) con la asesoría del veterano historietista Jorge Peña. Esta publicación les abrirá la puerta a jóvenes cultores del género de la Historieta. En esta etapa, aparecen entre otras historietas: *Los Cuidapalos* de Jaime López; *Pacho y el Dibujante* de Diego Toro; *Las señoritas Rueditas de Socorópolis y Timoteo*, de Erres; *Los Aborígenes*, de Harry; *Amorfos* de Dagoberto Cruz; *Los Marcianitos* de Efraín Monroy; y *Tucano* de Jorge Peña. En solitario, Jorge Duarte, elabora y edita por cuenta propia, *La Tomata de la Embajada* (1981). Bernardo Rincón y Jorge Grosso, realizan en Bogotá, en el marco de la Feria Internacional del Libro, las *Ferías y Fiestas Mundiales del Comic* (1991), evento que constituirá el punto de partida para que los jóvenes de la década del noventa se conviertan en cultores de la historieta en una explosión de revistas en distintas ciudades y universidades del país. Una mujer realiza la historieta colombiana de mayor trascendencia: Magola, de Adriana Mosquera, quien firma como Nani, que la lleva a vivir y publicar en España y a liderar campañas en defensa de los derechos de la mujer. Para terminar y dejando de lados trabajos dignos de señalar, es preciso decir que El Tiempo sostuvo por un lustro la historieta Cuentos Pintados, de Santiago, el único historietista colombiano en las páginas de sus “Aventuras”.

Bibliografía

- Bergson, Henri. (1973) *La risa*. Traducción del francés de María Luisa Pérez Torres. Madrid, Colección Austral. 164 p.
- Caballero, Beatriz. ¿Por qué vendió su cartilla Pinocho?
- Colmenares, J. (1984) *Ricardo Rendón, una fuente para la historia de la opinión pública*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero.
- Fernández, Germán. 2000. *A punta de Lápiz. El Quindío en la caricatografía colombiana*. Armenia: Gobernación del Quindío, Gerencia de Cultura.
- Freud, Sigmund. (1952) *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traducción del alemán de Luis López Ballesteros y de torres. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Foucault, Michel. (1967) *Las palabras y las cosas*. Editorial Siglo XXI, España, 1967..
- Gómez H, Alvaro. (1987). Pepe Gómez un innovador. *Historia de la Caricatura en Colombia*. Bogotá: Banco de la República.
- González, Beatriz. (1987) Merino, un humanista de la caricatura. En *Historia de la Caricatura en Colombia* Vol. 3. Bogotá: Banco de la República.
- González, Beatriz. (1989) La caricatura en Bucaramanga. En *Historia de la Caricatura en Colombia* Vol 7. Bogotá: Banco de la República.
- González, Beatriz. (1991) La otra cara de José Manuel Groot. *Historia de la Caricatura en Colombia*. Vol, 8. Bogotá: Banco de la República.
- González, Beatriz. (1991) Groot y la caricatura política. *Historia de la Caricatura en Colombia*, Vol, 8. Bogotá: Banco de la República..
- Gubern, Roman. (1994) El lenguaje de los comics. Barcelona. Ediciones Península.
- Hernández. Germán. ¿De qué nos reímos los colombianos?. En la revista Cambio 16. No. 28, Págs. 34-44.
- Herner, Irene. (1979) Mitos y Monitos, Historietas y Fotonovelas en México. México, Universidad Autónoma de México y Editorial Nueva Imagen. S. A.. 318. Págs.
- Mendoza, Claudia (1988) El espejo bogotano. En Bogotá en Caricatura. Historia de la Caricatura en Colombia. Bogotá: Banco de la República.
- Montoya, Alvaro, Notas de un Bionauta. En la Revista Axxis.
- Moreno, Marta Lucía (1988) De Chapete a Bulilo. Credencial, edición 15.
- Peña, Jorge. (2000) Cronología de la Historieta en Colombia Klan destinos 3 COMICS 99. Cali.
- Stern, Alfred. (1950). Filosofía del la risa y el llanto. Buenos Aires, Ediciones Imán. 272 Pág.
- Toquica, Constanza. Datos Biográficos. En: Historia de la Caricatura en Colombia. Bogotá: Banco de la República, 19??.
- Vigara, Ana M^a. Sobre el chiste, Texto lúdico. *Espéculo*, UCM nº 10
URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>.

***Carlos Alberto Villegas Uribe.** Licenciado en Educación con especialidad en Tecnología Educativa, Magíster en Comunicación Educativa, Escritor y Gestor Cultural. Ha sido asesor del ICFES, la Alcaldía Mayor de Bogotá y el SENA en procesos de comunicación y educación. Docente de pregrado y postgrado en las Universidades del Quindío, Javeriana y Antonio Nariño. Miembro fundador de la Asociación Colombiana de Caricaturistas: El Cartel del Humor y Gerente de Cultura del Departamento del Quindío. Actualmente es Secretario del Consejo Directivo del

Instituto del Pensamiento Liberal, catedrático de la Facultad de Psicología de la Universidad Javeriana de la Asignatura: Psicogénesis de la risa, y director de las revistas electrónicas *Termita Virtual* y del *Boletín de la Red de Estudios Interdisciplinarios sobre la Risa REIR*. Becario ALBAN al doctorado *La Lengua, La Literatura y su relación con los medios* en la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid

© *Carlos Alberto Villegas Uribe* 2007, 2013

EMOTILOGÍAS

Difficile est proprie communia dicere (Horacio, *Ars poetica*)

Para Ana, la risa más contagiosa y sabia

CARMEN GALÁN RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Cuando mi hija Paula —que significa ‘pequeña’— tenía tres años, mantuvo conmigo una encendida polémica lingüística que terminó en una violenta ruptura de las relaciones materno-filiales, incluida una patada de descarga impotente en mi espinilla. Más o menos, esta fue la escena: *personajes*: niña que no come y madre desesperada y lingüista de pro, también desesperada; *contexto situacional*: la cocina hechita un asco y deconstruida; *coordinadas temporales*: hora y media de lucha feroz, más la angustia existencial de la “hora-pegada-alculo” que no llegó a la clase de las cuatro. *Trama*: la madre intenta por todos los medios posibles argumentar retóricamente que los grumos del puré son, en realidad, “tropezones”. *Nudo*: estrategias varias para ocultar los restos de lentejas no sometidas al poder de la batidora: le enseñó un libro ilustrado con animales de la selva; intento en vano que abra la boca “una por mamá, otra por papá”. *Resultado*: total desesperación. *Desenlace*: hete aquí, milagro de la imagen, que entre arcada y arcada, y harta de ver pasar tigres, leones, jirafas y elefantes, Paula me pregunta de pronto cómo se llama aquel pájaro de pico largo y de colores que está encaramado en lo más alto de un árbol. Como bajo el bicho se lee con letra bien clarita la palabra “tucán”, no tengo grandes dificultades para hacerme pasar por una experta ornitóloga. Pero como los pedagogos recomiendan respuestas completas, construidas con todo lujo de detalles para facilitar la inmersión lingüístico-referencial de los infantes, le digo: “ese pájaro de colores y de pico largo se llama *tucán*”. *Fin de fiesta (o epílogo)*: ciertamente debió de sorprenderle que un nombre tan corto y escasamente colorista designara a un animal tan llamativo, porque reaccionó un poco desilusionada con un simple y escueto “ah, *micán*”. Cuando le corregí para que no entendiera la primera sílaba como un posesivo y le repetí “tucán” varias veces, levantó la voz y me provocó enfadada “no, es *micán*”, acentuando expresivamente la sílaba que la convertía en inmediata propietaria del bicho selvático. A partir de esta rebeldía lingüística comprendí la inutilidad de cualquier recurso morfológico y apelando al criterio de autoridad, tan viejo como socorrido, intenté zanjar la discusión: “mira, Paula, esto es un tucán, pero no un *micán*, porque no es tuyo, es que se llama así”. Entonces fue cuando me dio la patada por mi nefasta definición lexicográfica y, amenazándome con un

dedo, me espetó: “¿Sabes qué? A mí los *micanes* no me gustan”. De un golpe certero se habían resuelto las seculares controversias sobre motivación y arbitrariedad.

Esta pequeña anécdota lingüística puede multiplicarse casi a diario y, aunque algunos hallazgos provocan únicamente la risa *ostentórea* (no hay mejor neologismo para describir a cierto personaje futbolero que su propio cruce entre “ostentoso” y “estentóreo”), otras creaciones sugieren mecanismos de construcción tan complejos, que lo que en principio parecía un mero cruce o error abre unas posibilidades de investigación sumamente interesantes, porque demuestran que la lengua, a pesar de los pesares, está viva y se mueve.

En algunos casos la motivación (o la creación) es muy simple porque la nueva palabra dibuja nítidamente la realidad a la que alude; así un *vagamundo* reproduce a la perfección la actividad del que recorre el mundo sin rumbo fijo. Las *mondarinas* son esas pequeñas naranjas que tan bien se mondan. En la *carnerería* no se puede vender más que carne o el *esparatrapo* es el trapo adherente que sirve (*es para*) vendar las heridas. Otras veces, sin embargo, el mundo es mucho más complejo y aludimos a él no de manera descriptiva, sino metonímica: partes que designan un todo, causas por efectos, antónimos en lugar de sus términos positivos correspondientes o sonidos que parecen despertar significados. En los últimos Carnavales una vecina “isidoriana” decía que sus sobrinos iban vestidos no de Pierrot (personaje arquetípico de la Comedia del Arte), sino de *Piorró*, que es como la estética del mamarracho. De la misma forma, el mando a distancia del televisor no puede ser otra cosa que un *mango* (y, de hecho, ante el asombro o la risa contenida de algún vendedor, puede oírse que un cliente -sin ninguna segunda rijosa intención- pida con absoluta normalidad “una funda para el *mango*”). *Mango*, claro está, porque se tiene en la mano como una sartén y es una concepción totalmente lógica: quien en el salón familiar coge el mando a distancia, en realidad tiene la sartén por el mango para hacer y deshacer a su antojo en la elección de programas; esto es, para “zapear”, que existe en nuestro léxico como parónimo del inglés y, aunque no signifiquen lo mismo, el resultado de la acción viene a ser equivalente, pues el que zapea en inglés se recorre todos los canales para no detenerse en ninguno y salir espantado ante tantos vicegoles, confesiones en directo o engendros de artistas; mientras que en español directamente significa “ahuyentar a uno”, lo que en el fondo no es más que la misma consecuencia.

La historia del *mancontro* (por teléfono móvil), que recogió Antonio Burgos hace algún tiempo, es algo más surrealista, pues refleja una anécdota particular de una persona concreta. En estos casos, la reconstrucción se jalona de dificultades o de interpretaciones subjetivas que van oscureciendo poco a poco lo que nació como simple contracción del inicio de un mensaje por radio entre una pareja de guardia civiles y un inmediato superior. Así, “Mi teniente, *m'ancontro* en el puesto de guardia” se ha popularizado hasta designar con el verbo que sustenta la anécdota el aparato de transmisión y, por extensión, el teléfono móvil.

Pero estas reflexiones lexicográficas ocurrentes y anónimas cuentan con una larga tradición lingüística en la que -según la fortuna de los tiempos- han recibido una atención especial o una crítica injustificada. De todos es conocida la teoría clásica platónica sobre la relación palabra-cosa. Si, como se propone en el *Cratilo*, el lenguaje en su origen era isomórfico con la realidad y con el tiempo fue perdiendo su capacidad de reflejo, la etimología -que no es otra cosa que el desvelamiento de la verdad oculta en los nombres- debe intentar recuperar la corporeidad de las palabras, ese estado puro y transparente de los nombres que pueblan el mundo, pues el acto mismo del nombrar implica el nacimiento de las cosas, evocadas como conceptos mediante la voz. La etimología, por tanto, es casi una labor arqueológica que busca recobrar la inmanencia de los referentes en las palabras, la relación mítica *res-verba* que fundamenta el significado del lenguaje y facilita el acceso epistémico al mundo. Dice Isidoro de Sevilla “Nisi enim nomen scieris, cognitio rerum perit” (‘a menos que conozcas el nombre, la cognición de las cosas fracasa’). De ahí que al etimologista no deba preocuparle en

absoluto añadir o quitar alguna letra para que sea mejor comprendido “qui sub ea voce subsit”. Curiosos son los ejemplos de Varrón en los que cura se relaciona con la expresión “*cor urat*” y, ciertamente, al que algo le preocupa el corazón le arde. También parece adecuado que *video* provenga de *vis* (“fuerza”), porque el más importante de los cinco sentidos es la vista, tal como recoge Aristóteles: “[...] ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias” (*Metafísica* 980A-B) o San Agustín: “usamos esta palabra referida a los demás sentidos cuando nos servimos de ella para conocer” (*Confesiones*, X, 35).

Esta búsqueda de la verdad (que no es más que nuestra explicación mitológica del origen del lenguaje) desemboca también en una morfología un tanto peculiar, pues se trata no tanto de demostrar la congruencia (*physikàì eikónes*) entre palabra y cosa como de descubrir las verdades religiosas, morales o metafísicas contenidas en tales étimos de forma que casi se conviertan en normas de vida y pasen a integrar la leyenda particular de cada lengua, su intrahistoria, su carácter conformador y transformador a un tiempo. Valga como uno de tantos ejemplos la fantástica definición que ofrece Covarrubias sobre el vocablo (convertido en historia) de “Amazona”:

Dixéronse amazonas de α *sine*, et $\mu\alpha\zeta\acute{o}\varsigma$ *mamma*, sin teta, porque se quemavan y consumían las tetas del lado derecho, porque no les fuessen estorvo para tirar los arcs y jugar con la maça y el alfange; con la otra criavan sus hijas, y los varones, o los mataban o los estropeavan de manera que no fuessen para tomar armas, sino para servirse dellos en las cosas domésticas, en que cerca de las otras gentes se ocupan las mugeres (*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, pág. 110).

No obstante, en más ocasiones de las deseadas, el escaso amor filial que despierta la lengua entre sus usuarios, el torpe desaliño grosero con el que la revestimos o la ignorancia más atrevida dejan el campo libre a todo tipo de desmanes etimológicos y falsos hermanamientos, como un menú que anunciaba “Pimientos rre llenos” (contundentes serían, sí) o una cadena de electrodomésticos que lanzó una “Gran oferta en Microhondas”. Pero no puede ser más que ignorancia temeraria y audaz la justificación de las barbaridades que a veces pueblan los exámenes, si bien la nigromancia etimológica (no siendo una disculpa) me despierta una carcajada antes de que el bolígrafo rojo estampe un cero tan rotundo como la risa. Porque las conservo, quizá para entender qué extraño cruce semántico lleva a mis alumnos a escribir que la función poética produce “estreñimiento” (por “extrañamiento”, válgame dios, pobre Jakobson), que el lenguaje lógico no tiene “contraindicaciones” (solo si se te atraganta una implicación, supongo), que las lenguas aislantes son aquellas que no dejan pasar hablantes, “porque están entre montañas” o que ante la pregunta de qué caso semántico se correspondía con “barco” en la oración “El barco fue hundido por el enemigo” respondan “objetivo militar”, por supuesto. Otros, más ignorantes, o mucho más arriesgados y creativos, escriben allá por febrero, reciente la Navidad, que el femenino de “buey” es “mula” (bonito portal), definen “vigilia” como “una caminata nocturna acarreado a algún santo para que llueva”, “onírico”, como “el sonido interrumpido de la cabeza que tienen los tarados” o “relativo al acto de hacer agüas (así) menores” (¿habrá leído “orínico”?) y “papiroflexia” como “la carrera para ser papa”.

Tampoco se libran de este platonismo de andar por casa los estudiantes de español y más de una vez he tenido que fingir una urgencia vital para salir de clase a reír a gusto y no ofender al Isidoro de turno que había escrito la receta de cocina “Cómo hacer tortilla francesa” de la siguiente manera: “Se cogen mis dos huevos y se agitan agresivamente”. A ver quién tiene después la capacidad y templanza de ánimo para aclarar al inocente masoquista la diferencia entre posesión alienable e inalienable (por cierto, hay un divertido cuento de ciencia ficción

de L. Niven sobre este asunto que recomiendo vivamente: “Three Vignettes: Grammar Lesson” (1977)). Y cómo hacer que comprendan que hay que tener infinito cuidado con los malévolos SE, pues da lo mismo “comer” que “comerse un bocadillo” pero, a menos que el sujeto parlante sea un fenómeno de la naturaleza, no conviene que confunda “correr” con “correrse”; sobre todo si escribe en una redacción sobre el fin de semana “Este sábado me he corrido dos kilómetros” y aparece el lunes tan fresco.

Ahora en serio. Quienes así escriben (a menos que sea una interferencia de código) entienden que entre nombres y cosas existe una vinculación especular: los nombres se imponen atendiendo a las *rei proprietatem* y estas solo son aprehensibles mediante las etiquetas lingüísticas que las catalogan y distinguen diacríticamente. La posibilidad de verificar tales denominaciones por medio de las cosas mismas es garantía irrefutable de la veracidad de la atribución lingüística.

Esta comprobación empírica no solo afecta a las cosas, que son, quizá, el campo de experimentación más fiable donde se demuestra por qué se producen *cortacircuitos* (cortocircuitos) o para qué sirven los *faros de tinieblas* (faros antiniebla). Los nombres de algunas personas también guardan en su forma sonora una historia de historias que no siempre conocemos, pero que actúa de forma inconsciente. “¡El nombre!... ¡El nombre! Dadme la parte inmortal de mí mismo: ¡el nombre!” dice Shakespeare en *Otelo*. Evidentemente no estoy sugiriendo que los nombres reflejan una leyenda mágica que aflora en nuestros rasgos cada vez que nos llamamos; entre otras cosas, porque he conocido *Balbinas* que no son tartamudas, *Leticias* que no provocan en absoluto alegría, *Salustianos* enfermizos, *Ulpianos* sin cara de ajo o *Mercedes* inmisericordes. Y a todos nos ha martirizado los oídos en la calle con algún que otro *Jonatán* (hebr. “que Dios le tenga compasión”; ¡y tanto!) o *Joshua* (hebr. “que Dios aumente su familia”; esperemos que no) para llamar a algún chaval con cara de Juanito o Pepito.

Cuando antes hablaba del descubrimiento de la verdad tras los nombres y de su poder conformador de mitologías pensaba especialmente en los santos como abogados de las causas más insospechadas. Aunque la Iglesia prohíbe formalmente la adoración de los santos y sí tolera su veneración, los fieles creyentes -más cerca de las cosas que de divinidades y misterios trinos- atribuyen a estos personajes poderes sobrenaturales. Así, la causa en la que “entiende” un santo determinado suele estar relacionada con las circunstancias de su vida y muerte. Y como ninguno murió de muerte natural, cada vez que se les invoca para que medien en nuestras dificultades reviven los pobres las penurias de su martirio: *santa Lucía* (<*Lux*) se encarga de las dolencias oculares; en alemán, sin embargo, el santo es *san Augustin* (<*Auge*, ‘ojo’); *san Expedito* es muy útil para una intercesión especialmente urgente; *san Cristóbal* (<*Cristoforus* ‘portador de Cristo’) vigila a los conductores; y *san Eutropio* cuida la hidropesía. Otros santos salen mejor parados porque se encargan de supervisar algunas dolencias o problemillas que conocieron en vida: *Santiago*, por lo mucho que peregrinó, vigila los reumatismos; *san Pablo* protege de las caídas y *santa Ana* se encarga de las madres de familia. Las asociaciones son a veces muy curiosas: *santa Tecla* es patrona de los mecanógrafos (pero deriva del griego *Theos Kleos*, ‘gloria de Dios’); *san Apero* de los porquerizos, los *santos Ángeles Custodios* de la policía armada, *san Ramón Nonato* de las comadronas o *san Roque* de los picapedreros. Y si esto ocurre con los patronos “serios” (aunque afectados por falsas etimologías) se comprende fácilmente que en otros muchos casos la imaginación popular atribuya falsos patronos jugando con los nombres de los oficios y de los propios santos. Así, de los aviadores se encarga *san Poncio Piloto*, los bebedores veneran a *san José de Calisay*, los ciclistas se encomiendan a *san Gregorio de Tours* y los atletas llevan en su mochila de entrenamiento una estampita de *san Gimnasio de Loyola*. Y hasta un patrón existe al que invocar en el fin del mundo, que es *san Seacabó*.

Estas etimologías falsas o “tinieblas góticas”, relegadas de casi todos los tratados científicos - excepto las que perviven en topónimos- se han calificado muy a la ligera con el despectivo adjetivo de “populares”. Saussure, por ejemplo, considera que este fenómeno consiste en “estropear una palabra cuya forma y sentido es poco familiar” y continúa afirmando “no actúa más que en condiciones particulares, ya que afecta exclusivamente a palabras raras, técnicas o extranjeras que los sujetos asimilan imperfectamente”. Es un procedimiento desdeñable frente a la creación analógica, hecho totalmente legítimo que pertenece al funcionamiento sistemático de la lengua.

Así, por ejemplo, que la forma *nurus* derive en “nuera” cuando no es posible fonéticamente se explica por analogía “complementaria” con la forma *socrus* (>suegra), pero que cónyugue sea el resultado “popular” de cónyuge (<*coniux, coniugis*) “estropea” la palabra. No ha observado Saussure que lo que subyace y provoca el supuesto deterioro es la forma *yugo*, pues un yugo metafórico es el que sustenta la yunta del matrimonio. Un “estropicio” similar es el que se esconde cuando nos *arrellenamos* en el sofá del *aereopuerto* donde nos *destornillamos* de risa mientras miramos el *contorneo* de la *barahúnta* de pasajeros que se *atiforran* de *cascahuetes* o bocadillos de *bayonesa al lioli*.

En realidad la etimología popular dista mucho de ser popular y etimología, pues solo es un nombre (y esta vez desafortunado) para dar cauce a toda una serie de fenómenos que nada tienen que ver con los signos lingüísticos, sino con las cosas, con los mitos y con las emociones; de ahí que defienda para todos los casos que he recogido el neologismo *Emotilogía*.

Cuando mi hija Paula se empeñaba en sus *micanes*, cuando su abuela dice que es muy *desinquieta* (porque no entiende que *in-* es ya un prefijo negativo) muestran la actitud valiente (o ingenua) de quienes no se rinden ante la *impositio nominis ad placitum*. Bien cierto es que ninguna -ni Paula ni su abuela- sabe latín ni entienden qué cosa sea esa de la arbitrariedad lingüística, pero sí observan como hablantes de una lengua desde la que describen las cosas que usan, ven o sienten que tienen el poder (o, al menos, la capacidad) de modificar aquellas palabras que más les incumben para hacerlas perfectamente transparentes y descriptivas, de tal forma que el significante dibuje y contenga el perfil de lo designado. Para ellas -apolíticas lingüistas- las palabras significan no solo globalmente, sino también en las partes singulares de que están compuestas, y las palabras están tan vinculadas a las cosas que las cualidades de estas últimas se revelan directamente en la forma y significado de aquellas. Pero no son las únicas que practican esta motivación inconsciente, ni por “populares” ni por “ingenuas”. Yo misma he pecado hace poco tiempo por exceso de deformación lingüística para regocijo de mi experto mecánico y de la mayoría de clientes que estaba en el taller. Tras comentarme que la avería del coche era seria porque se había estropeado la caja de cambios y se había quedado sin valvulina (“Lubricante viscoso obtenido del petróleo, usado para engrasar los engranajes de equipos mecánicos y cajas de cambios de los automóviles”), yo, por no reconocer mi ignorancia absoluta en todo lo referente a coronas y piñones y sobre todo por compadrear con quien me iba la tranquilidad y buena parte del sueldo de ese mes, pregunté ingenuamente dónde le surtían de válvulas tan pequeñas. La carcajada fue tan estruendosa como mi vergüenza. Pero yo no había hecho más que poner en funcionamiento mi memoria *fonoicónica*; la terminación en -ina me dibujó indefectiblemente algo pequeño. Esta es la faceta sonora de la etimología: las palabras suenan a cosas, por eso, sin cambiar apenas la forma, se cargan de contenidos nuevos. *Miniatura* significaba en su origen “pintura hecha con minio” (bermellón), pero como solían ser de pequeñas dimensiones se les dio el significado de objeto diminuto. Un *ovillo* de lana nos parece al oído un huevo pequeño y, de hecho, lo relacionamos con oval u ovoide cuando su procedencia es *globellus*. Lástima de enfermos amarillentos y *cerúleos*, porque su tez no es de cera, sino azul y peor aún si, padeciendo de dolores de vientre, acuden a un *estomatólogo*.

Los ejemplos que he utilizado distan mucho de reflejar el “estropicio” de palabras que vaticinó Saussure. Si bien las falsas etimologías -o etimologías forzadas- incumplen las leyes de un sistema lingüístico estructurado, no son más que la consecuencia afortunada del carácter humano y creativo de las lenguas en términos analógicos, asociativos y no en términos normativos o lógicos. De ahí que más que motivar signos abstrusos, la etimología se convierte en un mecanismo para recalificar semánticamente una palabra refiriéndola a nuevos contenidos o a nuevas cosas, procedimiento que incluye la reflexión metalingüística (aunque sea psicológica: *esparatrapo* > trapo que *es para*).

En este punto, la creación motivadora (como estadio mecánico o semiconsciente) diluye sus fronteras con el procedimiento (voluntario) de las deformaciones intencionadas, los juegos de palabras, las asociaciones e interferencias de códigos. La creencia mítica en el lenguaje isomórfico que tan sutiles polémicas despertó en la Antigüedad revive con especial atracción entre poetas, filósofos o degustadores (catadores) de palabras. Todos ellos enarbolan la enseña de la antiarbitrariedad, pues lo arbitrario limita la posibilidad de leer el significado a través del espejo de las formas. Recuperada la motivación -aunque sea poética- recuperamos el libro de cristal del mundo -aunque sea un caleidoscopio-.

Paul Valéry -rescatando la ya oscura relación entre templo-contemplar y entre sideral-considerar- escribe: “el creyente contempla el cielo, mientras que el científico lo considera” (*Variété*, II, p. 52). Y Cabrera Infante, en un poema titulado significativamente “Adherencias” (*Exorcismos de esti(l)lo*, p. 60) ofrece -a la inversa- el mecanismo conformador de términos, porque “cuando dos palabras se parecen, se parecen también las cosas que designan”:

Tirar y anarquía: tiranía
Perverso y divertido: pervertido
Teta con trata: treta (...)
Casa y usado: casado

Las denominaciones de estos procedimientos varían: palabras-maleta, paranomasias, etimologías cruzadas, falsas etimologías... En el fondo, solo nombres, muchos nombres para no desvelar que nombramos no lo que vemos, sino cómo lo vemos; nombres, muchos nombres para poseer las cosas que nos poseen y se adhieren a nosotros también como nombres.

¿Y TÚ DE QUÉ TE RÍES, MONO?
HUMOR Y CRÍTICA DEL DARWINISMO

JOAQUÍN M^a AGUIRRE ROMERO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Introducción: el triste destino de ser objeto de risa

De todas las armas que los seres humanos hemos inventado a lo largo de la historia, una de las más poderosas es el humor. Se ha teorizado mucho sobre el humor y sus facetas. No vamos a hacerlo aquí en demasía sobre su naturaleza, sino más bien sobre la relación existente entre el humor y su objeto. Daremos por buenas todas aquellas teorías en las que se da por descontado que el humor contiene unas grandes dosis de agresividad, es decir, el humor es una herramienta mediante la cual se ejercen una serie de operaciones retóricas, de ataque o defensa, contra un tercero. No todo humor es agresión, pero sí una parte importante de sus manifestaciones lo son. A través del humor se incide fundamentalmente en aquellos aspectos que revelan un punto débil del otro resaltándolo y mostrándolo ante los demás.

En nuestro caso es importante establecer una precisión: la mayoría de los ataques a través del humor no son solo para *reírse de alguien*, sino para *hacer que alguien se ría*. Es decir, el humor que vamos a revisar tiene dos objetivos superpuestos: a) atacar a alguien, y b) hacer que los otros se sumen a nuestro ataque. El humor necesita y busca la *complicidad*. Y esto es así porque la risa, para producirse, nos obliga a asumir un espacio mental en el que establecen unos valores determinados. *Reírse de alguien* es asumir los valores del que propone el chiste y rechazar los valores de aquel de quien nos reímos. Este tipo de humor busca, por tanto, la *estigmatización* del otro, su segregación: reírse de alguien se separarlo del conjunto. La risa basada en la ridiculización forma un cinturón de aislamiento respecto al objeto de la risa. Estos principios son fundamentales para comprender el funcionamiento del humor en muchos campos en los que es utilizado como un arma, como ocurre claramente en el terreno político. También lo es y lo ha sido en el caso de Charles Darwin y del evolucionismo.

Desconocemos si Galileo o Copérnico fueron blanco de chistes. En la época de Galileo los medios eran fundamentalmente orales. Como se ha señalado por algunos estudiosos, la teoría darwinista es la primera gran teoría científica que aparece en un entorno informativo mediático. La lingüista norteamericana Deborah Tannen ha apuntado la existencia de una “cultura de la polémica”, es decir, la transformación mediática en conflicto polarizado de cualquier tema que tenga cierta incidencia social. Tannen considera que esta confrontación permanente es una creación de los propios medios, que necesitan vivir de la polémica. Sin quitarle nada de razón, podemos añadir que la *cultura de la polémica* nace con la configuración de los mecanismos de la opinión pública intensificados en las sociedades

mediáticas. Los medios no solo recogen los debates, sino que viven de ellos estableciéndose una circularidad permanente.

Darwin será uno de los primeros científicos en situarse —es cierto que de forma no deseada— en el centro de una polémica de grandísimo alcance. Su teoría de la selección natural para la formación y evolución de las especies creaba un escenario de controversias perfecto para el debate más allá de los escenarios científicos. Los temores de Charles Darwin, sus reticencias a dar salida a “su teoría”, como él la denominaba, estaban justificados por el temor a ser carnaza social y objeto de ridículo generalizado, como le ocurrió a su abuelo Erasmus Darwin, defensor también de ideas evolucionistas. Darwin lo sabía y retrasaba la manifestación pública de unas ideas que tenía maduras desde hacía mucho tiempo. Cuanto mayor era su renombre social y científico, mayor era su temor a perder ese prestigio y ser blanco de ataques.

La idea general que vamos a desarrollar en esta exposición es que una de las vías por las que se canalizan las polémicas sociales en un entorno mediático es el humor. El humor no necesita de los medios para diseminarse y actuar socialmente, pero sí los aprovecha para sus objetivos. Nos centraremos especialmente en el humor gráfico. Para ello esta exposición tendrá tres partes. En la primera se abordará la cuestión de los chistes sobre Darwin en su propia época; en la segunda se mostrará el uso humorístico del evolucionismo en las polémicas sobre cuestiones de género, y en la tercera un caso más concreto, el uso de chistes de base evolucionista en la última campaña presidencial norteamericana.

A través de las similitudes y diferencias en el uso del humor en tres niveles diferentes, esperamos poder comprender mejor este mecanismo característico de la cultura popular mediática.

1.- Darwin como objeto de crítica humorística.

Cuando se contemplan algunos de los chistes y caricaturas que aparecieron en vida de Charles Darwin, se percibe rápidamente un hecho: son textos que tienen al naturalista como centro. Esto nos indica, de salida, un aspecto importante: los argumentos en contra de la evolución por selección natural fueron argumentos *con Darwin*. Un porcentaje elevado del material humorístico tiene a Darwin como objeto del ataque y no la teoría en sí. Es característico de las formas populares de cultura concretarse en tópicos reduccionistas, trabajar con clichés. Estos clichés se convierten en imágenes recurrentes que actúan reforzando una idea central. Partiendo del principio de agresividad del humor, de su carácter polémico, los clichés permiten la concentración de los ataques en un punto débil del adversario. Esto implica una serie de operaciones retóricas cuya finalidad es reducir a un solo plano la diversidad del contrario. Es el principio sobre el que trabaja la caricatura: resalta un aspecto para alcanzar una mayor eficacia humorística.

De todas las implicaciones que el evolucionismo tenía en todos los órdenes de la vida y la cultura, el humor que se descargaba sobre Darwin resaltaba fundamentalmente un aspecto: la proximidad del hombre con el mono. La idea expresada por Darwin suponía el parentesco gradual de todos seres vivos, animales y plantas. Todo, absolutamente todo lo vivo, está emparentado por tener un origen común, un único y primer ser. En *El origen del hombre*, Charles Darwin escribió:

Hemos logrado de esta manera dar al hombre una genealogía prodigiosamente extensa, pero en cambio, fuerza es confesarlo, de poco noble origen. Como a menudo se ha hecho notar, el mundo parece haberse estado preparando mucho tiempo para la aparición del hombre, lo que es completamente cierto en un sentido ya que debe su nacimiento a una larga serie de antecesores. Si un solo eslabón de esta cadena no hubiese existido, el hombre no sería exactamente lo que es ahora. En el estado actual

de nuestros conocimientos, a menos de cerrar voluntariamente los ojos, podemos reconocer con bastante exactitud nuestro origen, sin experimentar rubor alguno. (Darwin 2009b: 151-152)

La teoría de Darwin significaba afrontar simultáneamente dos situaciones. La primera se centra en la renuncia a un origen “noble”. El valor semántico que adquiere aquí “nobleza” es *distancia* de la Naturaleza. Lo “noble” es lo “humano” y lo humano y lo natural se oponen. Es en esta oposición en donde se centra todo el debate evolucionista y creacionista, en la distinción radical entre humano y natural. Si se rompe esa primera resistencia, es decir, si, en términos del propio Darwin, “no se cierran los ojos voluntariamente”, queda todavía una segunda operación: asumir “sin rubor” nuestra pertenencia al orden de lo *natural*. Las dos operaciones no son automáticas la una respecto a la otra porque podemos aceptar la primera con resultados negativos, como los que derivaron en el *pesimismo* naturalista de la segunda parte del XIX. Aceptarnos naturales *sin rubor* significa precisamente no caer en ese pesimismo y maravillarse por el curso de la vida y comprender la evolución de lo humano en términos de ascenso gradual en la Naturaleza.

Sin embargo, frente a esa petición de Darwin de asumir la naturaleza del Hombre, la respuesta no fue precisamente esa. Si hay un chiste que represente la respuesta de una parte importante de la sociedad de su tiempo ante el discurso de Darwin es el que nos muestra la reacción del hombre ante su sombra simiesca (figura 1). De forma condensada, se nos muestra la sorpresa y el terror a través de algo tan cotidiano como es la propia sombra, instrumento revelador de la naturaleza interior del Hombre. La luz del conocimiento revela la esencia de lo humano descubriendo su verdadero origen tras las apariencias.

La construcción retórica de los chistes sobre o contra Charles Darwin asume los principios evolucionistas pero los reduce a su persona. Esto es característico de toda una serie de chistes que le tienen como blanco. El mecanismo del humor trabaja en este caso con una doble operación retórica: 1) la aceptación de los principios de Darwin, y 2) la aplicación caricaturesca de estos postulados al propio Darwin.

Como metadiscursos, el sentido de todos estos textos pueden resumirse en la expresión “darle su propia medicina”, es decir, “si el Sr. Darwin dice descender del mono, es un asunto de su familia y nosotros ahí no entramos”. Este fue el sentido general de una gran parte de los chistes a costa de Darwin. *Allá él*.

Edward J. Larson nos cuenta:

Una caricatura aparecida en 1871 en la revista británica *Punch* [...] mostraba un esposo joven y serio leyendo a su esposa y a su niño la recién publicada obra de Darwin *El origen del hombre*. «Como ves, Mary, el niño descende de un cuadrúpedo peludo con orejas puntiagudas y rabo. Y todos nosotros también», explicaba el marido. Su esposa replicaba: «Habla por ti, Jack. Siento decirte que yo no descendo de nada por el estilo; y el niño ha salido a mí» (Larson 169-170)



Este argumento es el que se utiliza una y otra vez bajo distintas modalidades. A través de múltiples caricaturas repite de forma constante la imagen de un Darwin simiesco, un mono con la cara humana. Sería más exacto decir, un “mono con la cara de Darwin” ya que es precisamente el mecanismo de

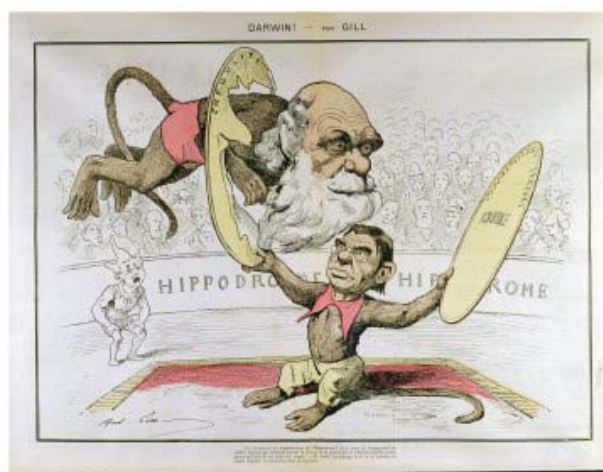
identificación personal con Darwin el que impide la universalización. Mientras el mono tenga la cara de Darwin, los demás estamos a salvo.

Este tipo de chistes cumple claramente el principio de segregación o aislamiento que comentábamos inicialmente. Existen tres categorías: los humanos, los monos y un *ser intermedio* denominado Charles Darwin. La segregación se produce mediante la distinción radical entre el sujeto excluido y el resto de la comunidad o, como procedimiento alternativo, mediante su incorporación a un segundo grupo.

En las dos figuras siguientes se ilustra el principio señalado. La primera de ellas nos muestra el Darwin simiesco junto a una elegante dama. El simple contraste de la animalidad de uno frente a la complejidad cultural del vestido establece el sentido de la diferencia. En la siguiente imagen, por el contrario, el Darwin-simio se encuentra en su nuevo ámbito natural. El galanteo se produce con una mona sosteniendo ambos un espejo. Lo interesante es la similitud del mecanismo retórico y su funcionalidad: el aislamiento por emparejamiento.



La imagen del Darwin-mono es lo contrario de un *arquetipo*. Prescindir del rostro de Darwin es perder el efecto sancionador o condenatorio. La amenaza es clara: si tú das un paso en esa dirección, *tu cara* sustituirá a la suya. Este es el efecto de la personalización extrema: la identificación del transgresor, su señalamiento social. El ridículo, como sabemos, es una de las más poderosas armas sociales.



La siguiente imagen nos muestra las consecuencias de las coincidencias de ideas. Darwin y Alfred Russell Wallace aparecen transformados en monos realizando ejercicios acrobáticos ante el público en la pista de un circo. Los que comparten las mismas ideas pasan a ser identificados con los mismos mecanismos retóricos estigmatizantes. Wallace recibe la misma condena por la misma falta.

La figura del Darwin-mono supone una reducción y una deformación de la ideas de Darwin. El mono pasa a ser la *conexión*, el límite o frontera, el punto de contacto con el resto de la Naturaleza. Por ser la figura más parecida al hombre es la que acumula, por proximidad, mayores riesgos de identificación y confusión. El parecido entre humanos y simios se torna entonces *horroroso* en la medida en que revela el parentesco.

En la figura siguiente se muestra, bajo el prisma del humor, el peligro del reconocimiento. La *niña prodigio* confunde a su padre con un mono de feria. El carácter *horroroso* del instante solo puede provenir de la comprensión intuitiva e inocente por parte de la niña prodigio de *la verdad* que está revelando: la relación de parentesco con el simio. La niña expresa lo que los demás se niegan a aceptar. La cara de desagrado de la madre muestra al lector que lo que pudiera parecer la risible ocurrencia de una niña respecto a su propio padre, tiene una lectura más allá, una lectura evolucionista.



AWFUL INSTANCE OF PERCEPTION OF CHARACTER IN AN INFANT PRODIGY.

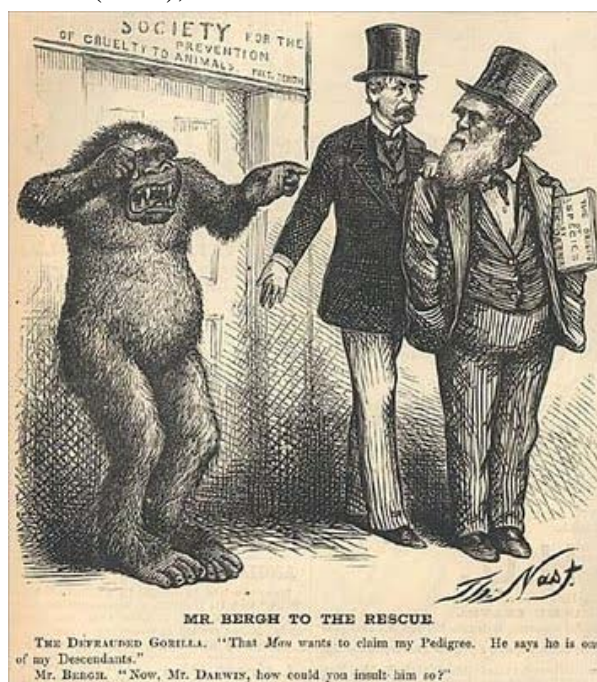
Prodigy. "MAMMA, LOOK DERE! DERE PAPA!"

De nuevo, todo se reduce a algo entre nosotros y los monos, más que algo que afecte al total de lo viviente.

Como complemento interesante de los mecanismos que este último chiste deja al descubierto, su reverso retórico hemos

encontrado un caso interesante. Si en casi todos ellos el mono representa lo inhumano o lo humano degradado (como en el caso del propio Darwin que supone una regresión de lo humano) en la siguiente imagen, una caricatura del *Punch* (1871), las tornas se invierten. Esta

vez es el simio el que se siente ofendido por las pretensiones evolucionistas del naturalista. La escena ocurre frente a la puerta de la *Sociedad para la prevención de la crueldad contra los animales*. Ante un simio que llora desconsoladamente y señala con su dedo a un Charles Darwin que lleva bajo el brazo *El origen de las especies*. El "gorila defraudado" acusa: "Ese hombre quiere arruinar mi *pedigree*. Dice que es uno de mis descendientes". El defensor del triste simio reconviene a Darwin: "¡Vaya, Sr. Darwin, cómo puede usted insultarlo así!". La retórica del chiste da una vuelta de tuerca más en la estigmatización de Darwin: es tan malo que ni los propios simios lo quieren por pariente. El gorila se *humaniza* para *deshumanizar* a Darwin. Negado por los humanos que ven en él un ser degenerado, negado por los simios que ven en él un indeseable pariente, Charles Darwin pasa a



MR. BERGH TO THE RESCUE.

THE DEFRAUDED GORILLA. "That Man wants to claim my Pedigree. He says he is one of my Descendants." Mr. BERGH. "Now, Mr. DARWIN, how could you insult him so?"



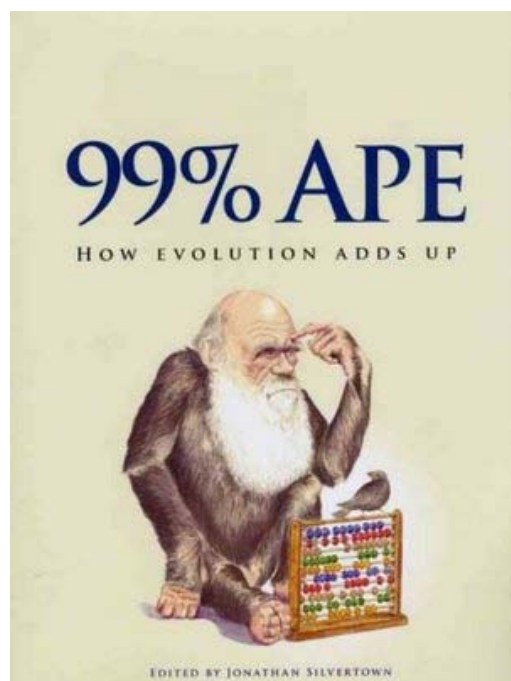
ocupar un espacio retórico vacío: el espacio de la segregación, el espacio del apestado.

Pasados ciento cincuenta años desde la publicación de *El origen de las especies*, el caso de Charles Darwin representa un caso interesante de cómo un personaje admirado social y científicamente se convierte en blanco de ataques y críticas de todo tipo. Es cierto —y Darwin lo sabía muy bien— que había mucho en juego, que su “sencilla teoría” tenía unas implicaciones destinadas a cambiar la forma de afrontar nuestra humanidad y las relaciones con todo lo vivo. La explicación darwinista, con todas las matizaciones que se quiera, ha resultado ser una poderosa herramienta intelectual con capacidad para explicar un elevado número de situaciones con las que nos encontramos.

Las polémicas siguieron, pero el énfasis dejó de ponerse en la figura personal del científico. Suponemos o nos gustaría que el gran número de apoyos y adhesiones

personales e intelectuales le compensara en alguna medida del hecho de verse atacado personalmente en cientos de gráficos. El modelo evolutivo pasó a representarse de otra manera, mediante otros recursos retóricos, llegando a invertir la dirección de la acusación. La figura de Darwin, conforme recuperó el prestigio social, comienza a utilizarse de forma positiva.

La diferencia entre las figuras de *La Petite Lune* y *99% Ape* es la que media entre siglo y medio de conocimiento científico y de aceptación generalizada de una teoría que sigue funcionando. Ambas figuras, la portada de uno de los últimos libros sobre Darwin y una antigua portada de revista satírica, parecen compartir una misma forma y lo hacen. Sin embargo la retórica que se extiende tras cada una de ellas es radicalmente diferente. Tras la más antigua se manifiesta el ataque a la persona y a la teoría; en la moderna, tras su aparente burla, se encuentra la doble ironía del reconocimiento final de que aquella sombra simiesca que espantaba hace siglo y medio se ha traducido en una cifra, la que reconoce que, entre humanos y simios existe, en los más próximos a nosotros, un 99% de coincidencia genética.



Bibliografía citada

Edward Larson (2006): *Evolución. La asombrosa historia de una teoría científica*. Debate, Barcelona.

Este artículo ha sido publicado anteriormente en AGUIRRE, Joaquín M^a (ed.) (2010) *Darwin en la ficción*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 335-344.

LA HUMORADA, ANTES DE CAMPOAMOR

PILAR VEGA RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*Para Ana Vígara,
colega y amiga tantos años,
¡gracias!*

Resumen. Las “humoradas” de Campoamor, como sus “doloras”, géneros poéticos inventados por él, lograron una entrada propia en el Diccionario de la Real Academia. Sin embargo, la “humorada” era una forma tradicional de chiste, muy utilizado en la prensa y en el teatro.

Palabras clave: Humoradas. Prensa y periodistas en el siglo XIX. Humorismo y fantasía.

En la época de la poesía realista autores como Gaspar Núñez de Arce, Emilio Ferrari, Federico Balart, y muy especialmente Ramón de Campoamor, buscaron romper con el subjetivismo y exaltación sentimental de los románticos para ocuparse de la nueva situación del hombre moderno en el contexto de la mentalidad positiva y el desencanto. Para ello centraron sus poemas en cuestiones cotidianas, asuntos civiles, tecnológicos o políticos y desarrollaron la estética del poema de tono menor, sentencioso, sentimental, de inspiración no libresca (baladas, cantares, rimas, ecos, elegías, dolores, ayes, etc) si bien al lado de himnos resonantes cívico-políticos y fábulas de aplicación filosófica.

La renovación de los géneros poéticos en el Realismo se realizó por la reforma del lenguaje poético. El poeta realista se deshace de un repertorio gastado de fórmulas expresivas, insinceras, desmesuradas, o ridículas, que ya no puede servir para comunicar el mundo sentimental del hombre moderno. La innovación expresiva se busca por los caminos del lenguaje hablado, hasta desembocar incluso en el prosaísmo y la vulgaridad. Pero esta indagación produjo también una rica cosecha de experimentación lírica. Singularmente Ramón de Campoamor fue uno de los más activos impulsores de esta renovación (hasta llegar a confeccionar toda una Poética). Desde los orígenes de su obra lírica se propuso indagar en el ámbito coloquial, primero en la expresividad del cantar popular que da curso a los dolores íntimos, como *Ayes del alma*, publicado en 1842. Después vienen, cuatro años más tarde las *Doloras* (1846) y en 1861 sus *Cantares*. Desde 1869 trabaja en los *Pequeños poemas*, título baudelairiano que da lugar a la publicación de una primera serie en 1871. Y por último llegaría la poesía ligera unas veces, intencional otras, “pero siempre precisa, escultural y corta” (Sáez, 1976:61) de las *Humoradas* en 1886.

En el prólogo de la primera edición de las *Humoradas* definía Campoamor este nuevo género poético:

¿Qué es «humorada»? Un rasgo intencionado. ¿Y «dolora»? Una humorada convertida en drama. ¿Y «pequeño poema»? Una dolora amplificada.
(Dedicatoria a Marcelino Menéndez Pelayo)

La humorada devenida en drama se transforma en “Dolora”. En efecto, tal fue la especificación que Campoamor añadió a obras dramáticas como *Guerra a la guerra*, estrenada en el Teatro Español (Madrid) en 1870, o *El palacio de la verdad*, de un año después, “doloras dramáticas”. Humoradas doblemente dramáticas puesto que la humorada dramatizada, que era en sí la dolora, alcanzaba formato teatral. Sin embargo sería el rótulo de “pequeño poema” el más utilizado por el poeta para definir otras de sus piezas teatrales. En todas estas disquisiciones sobre la “dolora” y la “humorada” es plausible entender un rasgo de esnobismo que mueve al poeta a reclamar una invención de vanguardia. De hecho, en el mismo lugar donde Campoamor explica la constitución de la humorada agrega una apostilla que contradice lo anteriormente descrito: “Llamo «humoradas» a los pensamientos adolorados, que, por carácter de forma dramática, no se deben incluir entre las doloras”. Sin embargo, me gustaría precisar, difícilmente pueden advertirse en las humoradas de Campoamor trazas narrativas o dramáticas. Porque estas composiciones, generosamente valoradas en su época, se componen a veces de un solo dístico, de muy pocos versos en todo caso, y se centran prioritariamente en el tema central del desengaño y el fracaso, principalmente en amores, derramando consideraciones tópicas en metros prosaicos y banales. La forma preponderante es el soliloquio y en contadas ocasiones la apelación a la amante.

¡Quién de su pecho desterrar pudiera
la duda, nuestra eterna compañera!

Al mover tu abanico con gracejo
quitas el polvo al corazón más viejo.

Las “humoradas” son poesías “cortas, tristes, risueñas, galantes o satíricas”. Manifestaciones de un humor muy particular, desde luego. Pero el humor, como recordaba Vigar (1994) tiene que ver con “una actitud subjetiva” (20), no siempre identificada con lo cómico; con “una posición ante la vida” (Fernández Flórez, apud Vigar, 20) o “disposición de ánimo” (Casares, *ibid*, 20). Mientras el cómico nos hace reír, el humorista nos mueve a pensar. La visión, actitud y carácter de cada uno guarda relación con su precisa constitución corporal. Así lo entendían añejas teorías médicas que continuaron vigentes hasta final del siglo XVIII (Sosa, 2007:173) y desde esta perspectiva se organizaron las diversas modalidades de la sátira al comienzo del periodismo, singularmente en el ámbito anglosajón.

De esta disposición concreta y caprichosa del humor de cada uno proviene la “humorada”, como la define el Diccionario de la Real Academia de 1884 (el más cercano a la primera edición de las *Humoradas* de Campoamor): “Dicho o hecho festivo, caprichoso y extravagante” en la que es posible apreciar el humorismo”. Se trata de expansiones del humor, del genio, explica el propio Campoamor, “que el vulgo suele llamar salidas de tono” y en las que “prepondera la tendencia cómico sentimental que se entiende por humorismo” (Campoamor, 1886). En la “humorada” se advierte una actitud distanciada, ingeniosa, sólo ligera en apariencia, que provoca la sonrisa por su amargo contraste (Sáinz de Robles, 1946:177) un tipo de humor que es, decía el crítico González Blanco “como una

fusión del áspero y húmedo humour británico, nacido del spleen lluvioso, y de la jacarandosa socarronería castellana, hija del buen sol". (1911: 160).

Teme a las ilusiones;
que es peor la ilusión que las pasiones.

Mártir en lo pasado, ya inclemente
aspira a ser verdugo en lo presente. (Campoamor, 1886)

Su principal aportación es la introducción de un tono poético desconocido, que incluye lo cómico y lo trágico, lo jocoso y lo cínico, lo inoportuno (la salida de tono de que habla el poeta) y la ingeniosidad, su voluntario ingreso en lo grotesco y anti-romántico.

Ayer le enajenabas con tu acento;
pero hoy ya le constipas con tu aliento.

Saben bien los amantes instruidos
que quieren decir sí tres «nos» seguidos.

(...)

Esa fue tan coqueta, tan coqueta,
que era, excepto en matarse, una Julieta. (Campoamor, 1886)

Dado el tono de estos versos no es extraño que Campoamor acabara recibiendo la acusación escéptico y cínico. A esta amonestación protestó el poeta diciendo que el escéptico descrea de lo espiritual, y que, para él, nada había más natural en el mundo que lo sobrenatural. El escéptico no cree, el humorista se ríe precisamente porque cree. Más que acusarle de escéptico deberían sus lectores ver en las humoradas a un estoico. "Esto de reírse del dolor propio y del ajeno, más bien se podría llamar estoicismo" (Campoamor, 1886). El humorista es un filósofo. Sólo él logra dar a sus obras una altura excelsa, "superior a nuestras ambiciones y a nuestras finalidades" (*ibid.*)

La fuente del humorismo es el contraste: "La composición de situaciones, de ideas, actos o pasiones encontradas. La posición de las cosas en situación antitética que suele hacer reír con tristeza". (*ibid.*) Y hasta tal punto es el humorismo vena esencial del carácter español que ha sido capaz de instaurar un género, la tragicomedia. Y lo mismo puede decirse de la tradición británica.

El humorismo francés es satírico, el italiano burlesco, y el alemán elegíaco. Sólo Cervantes y Shakespeare son los dos tipos del verdadero humorismo, serio, ingenuo y candoroso (*ibid.*).

El término "Dolora" inventado por Campoamor para designar otro tipo de poemas fue acogido por el Diccionario de la Real Academia en 1925. La "humorada", en cambio, era un vocablo que existía en el castellano al menos desde el siglo XVIII y tenía su origen, como ya se ha dicho antes, en la idea de que los humores corporales explican los estados de ánimo y los temperamentos. El "humor", "cuerpo líquido y fluido", sustancia predominante en el cuerpo otorga a cada sujeto un específico genio. El "humor" hace la condición natural de cada uno.

En 1734 definía la "humorada" el *Diccionario de Autoridades* como el "Chiste gracioso, ó hecho que se celebra por el contento que da á los que lo ven y oye". La definición se

perpetuará hasta 1822, cuando se modifique (“Dicho ó hecho festivo, caprichoso y extravagante”), para insistir en lo que los vocabularios extranjeros ya notaban, la humorada es “enjouement, air enjoué, manières agréables de dire et de railler les choses” (1776:108), que correspondería al latín *Lepiditas. Festivitas, atis* y al inglés, “jest or fact applauded”. El *Nuevo diccionario francés-español* traducido por Antoni de Campmany entendía la humorada como ventolera “bouffée de vent” o “Bouffé” (1805:95)

La atención a ese rasgo inopinado, fruto del humor circunstancial, es lo que tratará de marcar la nueva comprensión de la “humorada” entre 1822 a 1984. En esta última fecha el *Diccionario* incorpora la alusión a Campoamor: “Breve composición poética, de aspecto paremiológico, que encierra una advertencia moral o un pensamiento filosófico, en la forma cómico-sentimental propia del humorismo. Tanto el género como su denominación fueron introducidos por el poeta español Ramón de Campoamor” La definición subraya que la humorada es vecina de los apotegmas, dicitos, y dichos, elaborados ahora por Campoamor en sus propias composiciones, en forma de dichos ingeniosos, sutiles, que manifiestan humor y desengaño acerca de la vida.

Pero la singularidad concedida por la Academia al poeta es sorprendente. Las “humoradas” de Campoamor se reducen a un puñado de composiciones sin gran repercusión crítica o literaria mientras que la “humorada” como pieza breve teatral de carácter festivo y argumento ingenioso, tanto declamada como cantada, a la que incluso podía acompañar un baile, como bien saben los autores de Diccionarios del teatro, cuenta con numerosísimas producciones. Para este tipo de obrillas sin trascendencia que servían para aderezar el programa de una velada dramática se utilizaron multitud de términos en la crítica del siglo XIX: “juguete cómico”, “apropósito”, “disparate”, “fantasía”, “gacetilla”, “comedia musical”, etc. Pero mientras el “juguete cómico” aparece plenamente naturalizado en torno a 1840 como término en la crítica teatral de la prensa y en los anuncios de cartelera (al igual que el “disparate” y el “apropósito”, menos frecuentes) la “humorada” es de aparición más tardía. En los grandes repositorios digitales de prensa histórica española no la encontramos plenamente consolidada como pieza teatral hasta la década de 1860.

Es cierto que en 1781 se documenta la palabra “humorada” en el contexto de un anuncio teatral. La compañía de Martínez representa en el Coliseo del Príncipe la comedia titulada *La Religión Española y Musulmana nobleza*, el sainete *El perlático fingido*, y la tonadilla *La Humorada de Garrido* (*Diario curioso, erudito y comercial*, 10 de noviembre, 1781, 164). Pero es obvio que este título no representa un subgénero sino una ejemplificación de lo que coloquialmente se entiende por “tener una humorada”. No será hasta 1836 cuando se localice una pieza de este estilo, traducida del francés, la humorada cómica titulada *Noche de novios*, en un acto, y para cuatro papeles que hacía un solo autor (D. José Valero, dos de mujer y dos de hombre, en *El Eco del comercio* 24 de diciembre 1836, n.º 969, 4; *Diario de Madrid*, 25 de diciembre 1836 n.º 636, 1). En el curso de su evolución la humorada teatral irá rodeándose de apelativos, según su tono, contenido, y modo de enunciación, *lirica, cómica, comico-lirica, política, satírico, fantástica, crítico* literaria, sainetesca, dramática.

A partir de esta fecha, si registramos en la prensa de información general los usos del término es posible configurar un mapa de sus contextos de aparición, relativamente estable según permite documentar el uso lexicográfico.

En el discurso periodístico la locución “tener una humorada”, “darle la humorada” se utiliza a la hora de referir sucesos, noticias, describir personajes, crear un carácter, narrar, etc.

Se puede tener la humorada de ingerir algo perjudicial, dañoso, o en cantidades excesivas; de dar a luz o de nacer en el lugar menos apropiado; de morir exactamente igual; de hacer un viaje oneroso, inoportuno, inimaginable; de marcharse cuando menos convendría; de andar quinientas leguas para nada; de ir a pie en el trayecto que debería hacerse en coche o a caballo; de sacar conclusiones absurdas; de dar un cargo a quien menos lo merece, de

asegurar como cierto lo imposible; de hacer una tarea tediosa e inútil; de estar despierto cuando todo el mundo duerme, etc, etc.

La humorada es tanto una broma benévola como de mal gusto

—¿Te acuerdas cuando *se dio la humorada* de decir que querías ser fraile capuchino sin otro objeto que el de embromar a nuestros directores? (Joaquín Ezquerro en la necrológica de Hilarión Pazos, *El Español*: Número 257 -14 de julio 1836, p.4)

—Hoy se ha celebrado como es de costumbre el entierro de la sardina en la pradera del canal. La concurrencia ha sido inmensa, las meriendas muchas, y los enterradores *han tenido la humorada* de llevar en el féretro un muñeco que figuraba a D. Carlos con una sardina en la boca, al cual han sepultado en señal de lo que harían con el pretendiente. ¡Oh, si en Navarra se hiciera al vivo este paso! Muchas lágrimas, caudales y sangre se ahorraría España con la muerte de un monstruo que la despedaza (*El Eco del comercio*. 18 de diciembre, 1836, n.º 659, p. 4.)

Persuadidos, además basta la evidencia, de que las razones para Vd son margaritas desperdiciadas; y firmemente decididos, por último a que cesen cuanto antes esos “más es Vd” que son su predilecta comidilla, vamos a dar punto a una correspondencia, que, si bien podría tolerarse alguna que otra vez *por humorada*, llega a hacerse enfadosa cuando es muy repetida... (*La España*, Madrid, 10 de agosto, 1850, n.º 718, 4.

La humorada es también una disposición inopinada de hacer algo, o un cambio súbito de talante, un capricho, un sentir pasajero que obedece al cambio de humor

Querido amigo: *una humorada*, de tantas como en este siglo de caprichos, tienen los hombres, me ha hecho ver la patria de los Iriartes y de los Bencomos. Te dejé disfrutando de las delicias del Prado, y después de haber saludado la célebre Giralda, y haber admirado los magníficos vapores, que embellecen con sus banderolas el Guadalquivir, descansé en la soberbia Cádiz, de cuyos encantos no quiero acordarme. (“Viajes, rápida ojeada sobre las islas Canarias”, *Semanario pintoresco español*. 21 de abril de 1844, n.º 16, p. 7)

Es la humorada una especulación fantástica o un dicho gracioso:

— No te desconsueles, pobre Francisco, que si yo he perdido una pierna, tú no tendrás que dar lustre más que a una bota (*Boletín de medicina, cirugía y farmacia*. 22 diciembre de 1836, p. 2; “humorada” de Latour Mabour a su criado cuando un cañón le destrozó la pierna, recuerda el periodista)

Un día mi tío el mayorazgo, *tuvo la humorada* de sacar al campo al buen sastre Camba, que por este nombre era ya conocido, y para experimentar su habilidad le dijo, vamos maestro ahí tiene vd esa carga de tierra que hace una sembradura; figúrese V que todo eso es paño, a ver cómo me corta para mí una capa. El ingenioso profesor echó sus líneas por la tierra adelante capa bien cortada y concluyó diciendo: “aquí se echa una camba” (*Fray Gerundio*, capillada 9, 1 enero de 1837 p.15)

Un dicho y ocurrencia que encierra extravagancia y / o crueldad:

He creído que podrá ser de alguna utilidad al estudio de las ciencias conocer cuáles son los efectos que produce el carbón en nuestros sentidos. Supongo que nadie *ha tenido la humorada* de hacer este experimento y dejarlo consignado y al mismo tiempo quiero dar una prueba de que mi muerte es un acto voluntario en mi, ejecutado a sangre fría y de ninguna manera por efecto de desesperación ni de locura (*El Jorobado*, Madrid 1 junio de 1836, p. 3)

El general en jefe *ha tenido la rara humorada* de hacer construir hornillos de bala roja en todas las baterías de la playa para que perezcan abrasados los enemigos que se acerquen a la cota (*Diario constitucional de Barcelona*: Número 285 – 13 octubre de 1823, p.13)

Un estado de ánimo optimista o una diversión inocente

En el café Bilbaíno, célebre por sus excelentes bebidas y notable aseo, se ha puesto un gran piano que toca un hábil músico y algunos de los más sobresalientes profesores de la capital, que han tomado el establecimiento por vía de tertulia y que *por humorada* suelen hacer de él una academia. (*La España*, Madrid, 31 enero de 1849, n.º 245, p. 4.)

Un modo libre de discurrir, “por humorada”, no serio:

No careció Gallardo de talento para la poesía; y aunque escritas *como por humorada* y sin pretensiones de merecer el nombre de poeta, dejó algunas pocas composiciones muy lindas (*Semanario pintoresco español*. Madrid. 5 junio de 1853, n.º 23, 3).

Una afirmación a la que no se puede prestar crédito

En cuanto a los motivos del suicidio nadie pudo dar otra razón sino los que se le había oído decir al mismo M.D. pocos días antes: "que para un hombre de bien era la muerte preferible á los disgustos y á las privaciones da toda especie, a las cuales estaba sujeta la vejez" pero estas palabras nadie las tomó sino *por una humorada*, sin consecuencia alguna (*El Español*, Madrid. 26 marzo de 1837, n.º 510, 4.)

En definitiva, quien “tiene una humorada” se deja llevar por la inclinación, el humor, o tiene una ocurrencia que conlleva una acción, realizada muchas veces ante un escenario o un público. Episodios de este tipo son anotados como reales en la sección de gacetilla de los periódicos.

Estas anécdotas reales son referidas a través de una estrategia similar a la de los chistes. En primer lugar porque la gacetilla proviene de fuentes orales. Aunque el autor de la anécdota pueda ser reconocido, un escritor singular, la redacción del texto proviene de la pluralidad de varias narraciones previas (los informantes) las cuales funde el escritor en una sola versión no del todo independiente de su origen popular. La gacetilla, pues, surge por la transcripción de un pre-texto (Vigara, 1994:136) La comunidad de recepción es mostrada en ocasiones por el periodista (que hace alusión a la lectura de la anécdota en otro periódico, o a la opinión que corre en la calle) y en otros casos puede ser comprobada en el propio repertorio: varios

periódicos refieren la misma anécdota en versiones amplificadas, abreviadas, literaturizadas, discutidas en cuanto a su credibilidad, etc

Tal vez el cronista pueda responder del suceso por haber sido testigo de él. En este caso la humorada resulta incomprensible y absurda para quien contempla la acción de los personajes, pero quizá no lo sea para ellos mismos. Incluso en este supuesto, cuando el suceso es trasladado desde la observación directa del periodista sería difícil pensar que el profesional no ha contrastado versiones y testimonios, y de algún modo, recibido una versión oralizada. Por otra parte, las anécdotas son redactadas en el tono característico del chiste oral tal como lo describe Vigara: evolución hacia el efecto sorpresa en torno al cual se desarrolla un juego de ingenio, utilización de los mecanismos de transgresión lógica y / o moral, alusión eufemística, desarrollo en el formato escena, focalización en elementos secundarios de la historia, etc (1994: 73)

Veremos ahora algunos ejemplos

Hace dos o tres días que por una calle principal de esta corte atravesaba a paso regular una carretela en que iba una elegante señora de mediana edad pero de palmito recomendable, la cual llevaba su blanca mano por fuera del coche. Un joven que se dirigía por la misma calle *tuvo la humorada de* asirle de la mano, saludándola con la mayor familiaridad, todo a consecuencia de una apuesta que el osado mancebo había hecho con uno que le acompañaba. El desenlace fue muy satisfactorio para aquel, porque la dama, ya por seguir la broma o por otra causa cualquiera, contestó a sus saludos con la mayor dulzura y mandando detener el carruaje hizo subir en él a su amigo improvisado (que no es corto de genio por la cuenta) y se dejó acompañar por él hasta la puerta de su casa la cual le ofreció como *suya*. (*El Español*: Madrid, Segunda época, n.937, 14 julio de 1847, p.4)

El texto refleja una broma mutua. Una mano abandonada así, al desgaire, es una petición tácita de saludo. Impulsado por la apuesta el joven estrecha la mano de la dama que asoma por la ventana. La dama colabora en el juego, finge hasta el último momento familiaridad con el desconocido, hasta el punto de ofrecerle su casa. Con lo que la broma se reinvierte ¿quién es el que gasta la humorada? El lector siente vacilación a la hora de interpretar la gacetilla. ¿Conocía entonces el joven a la mujer? ¿cómo es posible que un mero gesto haya servido para introducirle en el trato con la bella? A la extrañeza del lector se suma la ironía del periodista, que se muestra próximo al bromista. La ocurrencia es arriesgada puesto que requiere de una apuesta para ser puesta en práctica, a la que corresponde una reacción inesperada. La anécdota se monta sobre un efecto sorpresa y sobre el mecanismo de la transgresión. No es apropiado que dos desconocidos se saluden tan familiarmente (Vigara, 1994:73)

En el siguiente texto la anécdota se funda en la ironía desde su título.

Un domador de ratones. Leemos en el diario de Barcelona. Hemos visto discurrir por las calles de esta ciudad a un hombre que por su traje demuestra ser aragonés, que *ha tenido* la paciencia y *humorada* de domesticar de modo admirable un pequeño ratón al cual siempre lo lleva suelto y colocado sobre el hombre cual si fuese una pequeña ardilla. El animalito, que tiene puesto un collar de grana con algunos cascabeles, parece que comprende con singular instinto las órdenes de su amo, así es que cuando éste se acerca a hablar con alguna persona pasa a esconderse entre los pliegues de su chaqueta, hasta que a una pequeña seña asoma diligente su cabeza y pasa después a colocarse en el lugar acostumbrado y

permanece en él mostrando la mayor docilidad. Mucho trabajo debe haber costado el vencer la natural timidez de un bicho de esta especie, y nuestro hombre, que al parecer lo ha hecho sin ninguna idea de especulación, se pasea muy ufano con su ratón, llamando la atención del público (*El Español*: Madrid, segunda época, n. 1008, 6 octubre de 1847 p.2)

El término *in absentia* de esta ironía es “leones”. El domador domestica animales, que no son dóciles ni mansos, para servirse de ellos con diversos propósitos. En el caso de las fieras, pueden ser exhibidas en espectáculo. Otros animales domesticados son útiles en la vida cotidiana. Pero es absurda, por completo, la idea de domesticar un ratón, descrito como un “animalito” tímido, y es un personajillo combatido por todos los medios en la vida doméstica. Que el ratón ha sido domesticado lo prueba el hecho de llevar el collar (lleno de cascabeles) y de que, pese a su andar suelto, no se separe de su dueño aragonés. La mención del origen del domador configura de inmediato su carácter, tozudo y caprichoso. Sólo a un aragonés le vendría la ocurrencia absurda de domesticar a un ratón. La ironía de lo omitido en esta humorada juzga el caprichoso comportamiento del personaje: el cascabel lo lleva el ratón, no el gato.

El siguiente texto, de resabios quevedescos, funda la humorada en la utilización de la metonimia. El protagonista de la humorada es un holgazán, de los muchos que pasan el día en la Puerta del Sol. El objeto de la humorada es una actividad inútil (contar el número de piernas) y tediosa, puesto que exige la atención de toda una jornada, para llegar a la conclusión exacta, que con el pretexto del barrizal de la calle 3501 hijas de Eva enseñaron sus piernas. La actuación del protagonista de la humorada es extravagante, incluso reprehensible, si bien sólo repercute en la importunidad y absurdo.

Curiosidad diabólica. Un holgazán de los que pasan su vida en la Puerta del Sol, tuvo pocos días hace la humorada de ir apuntando las mujeres que pasaban por allí enseñando las piernas con pretexto del lodo. Para simplificar la operación dividía nuestro quidam las piernas en tres clases:

Piernas en buen uso, con botitas, medias blancas y alrededores pintorescos y perspectivas acarameladas 365.

Piernas golosmeadas (como dice Tirso de Molina) con zapato de galgas o botas viejas, alrededores de loco, flecos... ¡chitón! medias con punto, medios puntos y arcos de iglesia, pertenecientes sin duda a solteronas, modistas, doncellas de labor, francesas emigradas, pasiegas en ejercicio, gallegas que lo buscan, amas de huéspedes etc, etc, 1226.

Piernecitas de caña de azúcar, con botas invisibles, flecos de mírame y no me toques, cercanías transparentes y olor de sopas con leche, etc. 442 Estas eran por lo común, pollitas que iban a la iglesia, a casa de la amiga y a ver el novio de paso Patas parecidas a patatas, con zapatos anónimos, medias cesantes, alrededores de jabalí, flecos de color de carne y olor a sobaquina, 1768

Resulta pues que el domingo en la Puerta del Sol enseñaron al público lo que guardaban hasta los loros, unas 3501 hijas de Eva, aproximadamente. (*El Bolear: periódico de la tarde* Año 5 Número 1370 – 24 octubre de 1852, 2) *El Heraldo*, Madrid. 14 octubre de 1852, p. 3 arroja otras cifras, 563, 1126, 142, 1768, que suman 4501.

Las piernas, miembros a los que un excéntrico sujeto observa lo largo de veinticuatro horas, son el objeto de la investigación; pero aluden a la persona completa que las posee, una hija de Eva. El segundo recurso de la comicidad en esta humorada es la personificación. Convertidas

en un objeto intencional las piernas reciben todo tipo de calificaciones dependiendo de la edad, condición, categoría, oficio de sus propietarias. El rótulo de la humorada, sinónimo de curiosidad malvada, se apoya en la metátesis. La curiosidad del excéntrico personaje que recuenta las piernas es diabólica no porque el diablo sea curioso sino porque es el instigador de la curiosidad de Eva, el deseo de conocer lo que no importa y lo que puede perjudicar a otros. La expresión, típica del folletín de la época, remata la sugerencia del texto. Las hijas de Eva enseñan las piernas no por descuido, sino intencionalmente. A la actitud provocativa de las mujeres responde la curiosidad del humorista que se detiene en el tabú, representado por los puntos suspensivos y la exclamación ¡chitón!

La ocurrencia quizá provenga de una noticia que fue bastante difundida en la prensa de Madrid, sobre un sujeto que pasó un día contando los coches que cruzaban la puerta del Sol. En muchas ocasiones las gacetillas de la prensa hablan de este espacio como un lugar donde se concentraban todos vagos y desocupados, propicio para las hablaturías, difusión de rumores y comisión de robos:

—Un sujeto que vive en la puerta del Sol, y á quien tiene sumamente disgustado el ruido insoportable de los carruajes que continuamente ruedan por aquel sitio ha tenido la humorada de colocarse un día en su balcón y contar los que transitaron desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche, y resultó salva distracción ó equivocación de cuentas que pisaron en el indicado periodo cuatro mil setecientos setenta y tres carruajes de todas clases incluidas las sillas y carrillos del correo. El vecino que nos comunicó esta noticia añade que el día que dedicó a semejante operación, no fue por cierto de los que más movimiento ofrecieron en la puerta del Sol, y advierte que era viernes. Él mismo nos dice que según sus observaciones podrá calcularse que aproximadamente pasan cada día por los diferentes cruceros de dicho sitio, mas de trescientas mil personas de ambos sexos, contando los niños. (*El Popular*, Madrid, 4 septiembre 1849, p. 4.) (*La Época* Madrid; 4 septiembre de 1849, n.º 135, p. 4.

Por tratarse de sucesos y personajes reales, estas anécdotas y sucesos proponen un mensaje sobre las costumbres razón por la que podrían ser incluidas en el marco de lo satírico. El protagonista de los relatos asume los deseos ocultos del lector y el periodista corrige y censura a ambos. La acción de esta humorada es provocadora, transgresora, un sujeto entra en una cacharrería para destrozar los objetos expuestos sin el menor remordimiento, puesto que paga generosamente por ellos. Hay que decir también que en más de un caso en lugar del término “Gacetilla” el periódico decide rotular alguno de estos sucesos como “Humorada”

Humorada. -Un joven elegantemente vestido entró días atrás en una cacharrería, levantó el grueso bastón que llevaba, y empezó á repartir bastonazos a diestro y siniestro rompiendo infinidad de pucheros, jarras, fuentes y barreños...

—Oiga Vd. señor tunante, le dijo el dueño saltando por encima del mostrador con un garrote- ¿qué le han hecho á Vd. los cacharros?

—¿Cuánto debo?

—¡Cómo!

—¿Que cuánto debo? quiero pagar.

—¡Ah! exclamó el del garrote abriendo un palmo de boca, y mirando al impávido mancebo, á quien sin duda calificó de tonto ó loco. Echó una rápida ojeada sobre el campamento, y respondió después de un instante de reflexión: Debe Vd. diez duros.

—¿Nada mas?

—Si Vd. prefiere darme once, no tendré inconveniente en tomarlos.

—¡Una onza! dijo el mancebo echando una soberbia pelucona encima del mostrador.

—Le daré á Vd. la vuelta.

—Se la regalo á Vd.

El de los cacharros estaba atónito.

—¿Qué mira Vd.?

—Nada.

—Me ha caído la lotería; y he satisfecho un capricho que tenía hace tiempo.

—¡Ojalá tenga Vd. muchos por el estilo.

—¿Quiere Vd dejarse romper las narices y le doy mil reales?

—No señor.

—Pues... hasta la vista.

—Vaya Vd. con Dios.

He ahí un medio excelente de dar circulación al dinero.

(*El Clamor público*. 30 octubre de 1850, p.3).

Constreñido por la necesidad de adoptar una conducta urbana, o sumisa, para conservar un trabajo o unos clientes, llega el momento para el personaje protagonista de esta humorada en que es posible dinamitar la circunspección. La humorada juega con el desiderátum popular, ganar la lotería, para eximirse de toda represión y deber.

Humorada. Anteanoche ha ocurrido el siguiente hecho, de cuya verdad podemos responder. Siendo como las doce y media, marchaban dos caballeros en dirección opuesta por la calle del Carmen: al encontrarse se miraron como si quisieran conocerse, pero siguieron su camino; a los pocos pasos volvieron a mirarse, y poco después, por último, se plantaron el uno frente al otro. Permanecieron así en observación como una media hora, no sin llamar la atención de las pocas personas que ya transitaban por la calle; cambiaron después varias veces de posición, pero sin dejar de mirarse atentamente, y al cabo de una hora, cansados ya sin duda de estar de pié, se apoyaron ambos contra la pared. En el mayor silencio continuaron mirándose estos dos hombres que, para estar menos incomodados, habían soltado sus paraguas y se habían abrochado bien sus gabanes, porque el frío no dejaba de ser algo fuerte: así oyeron la una y media, las dos, las dos y media y hasta las tres; mas después de esta hora, uno de ellos, que sin duda había ya despertado del primer sueño, rompió al fin el silencio con esta exclamación:

—¡Aún está V. de ese modo! ¿Acaba V. de decir lo que quiere?

—Hombre, yo nada, respondió el otro observador; espero que usted acabe de explicarse.

Y sin decir otra palabra se volvieron la espalda, y cada cual continuó su camino.

No faltó algún sereno que, habiendo notado la actitud de aquellos dos seres inmóviles, se disponía ya a avisar á la policía para que viniera en su auxilio, a fin de acometerlos y sacarles de tan prolongado letargo. (*El Herald*, Madrid; 20 junio de 1848, p. 4. *Vide* también en *El Genio de la Libertad* (3 julio de 1848, p.1) tomado de *El observador*, (25 junio de 1848).

La anécdota subraya el absurdo de una situación en la que dos personajes que ni se conocen se mantienen a la espera y con atención extrema durante horas. Si el periodista puede responder del suceso es quizá por haberlo presenciado o por contar con fuentes muy fidedignas. Fuese o no testigo del hecho la impresión que deja el pequeño suceso es de irrealidad fantástica. Los detalles de escenario colorean la verosimilitud del relato (calle del Carmen, intenso frío, toque

de las horas) De algún modo los dos personajes se encuentran sumidos en una subconversación que ha tenido principio no se sabe cuándo, ni dónde, que quizá está produciéndose en ese mismo instante, y de la que nadie puede hacerse cargo.

En los ejemplos antes mencionados el término “humorada” no aparece en el cuerpo de la gacetilla sino en el título y la humorada se identifica por una acción extravagante, pernicioso para otros, inexplicable. En el que veremos a continuación la humorada, que tampoco figura en el cuerpo del texto es sustituida por una locución “se le puso en la cabeza” concibió una idea fija, caprichosa, fruto del humor del momento.

Humorada. El domingo un sujeto muy conocido se levantó por la mañana, muy bien dispuesto, y se le puso en la cabeza ir á los toros. Se encaminó al despacho de billetes invadido por una turba de taurófilos, y no pudiendo alcanzar localidad alguna regular acudió á un revendedor; este le pidió 50 reales por un asiento de galería, y habiéndole ofrecido 38 no quiso admitirlos, y no tuvo lugar la venta. Volvió el amigo al despacho, en el cual tuvo la suerte de hallar un tendido de sol, que le costó 6 reales vellón. Muy ufano se fue á su casa, tomó un ligero refrigerio, se puso un pantalón de lienzo crudo, una casaquilla de verano, un hongo, armóse de un paraguas, un frasco con dos cuartillos de agua y aguardiente, seis naranjas y tres paquetes de polvos de refresco, y cuando el sol lanzaba sus rayos perpendiculares sobre esta coronada villa, a la una del día, se dirigió ú la plaza de toros. Apenas llegó, cuando tomó asiento y celebró una contrata con un aguador para que le surtiera de líquido durante la corrida, y hecho esto abrió su paraguas y esperó en esta actitud hasta las cuatro y media de la tarde, que empezara la función. ¡Excelente candidato para una solterona! (*La España*. 10 julio de 1852, n.º 1.312, p. 4)

Otro modo de presentar estas situaciones sorprendentes y-o cómicas de las humoradas es la utilización del marco de un refrán o frase hecha, de modo que la gacetilla incluida a continuación sería una especie de ilustración del proverbio. Esta es la costumbre de periódicos como *El Clamor público* y *La España* hacia el año 1840. Es interesante recordar que por entonces la moda del proverbio ilustrado por la narración y el glosado por una acción teatral, era moda de importación francesa que practicaban algunos autores, entre ellos, Ventura Ruiz Aguilera. La práctica venía de un juego de sociedad de las veladas parisinas, la práctica de los cuadros en movimiento (Ezama, 2008)

En la literatura francesa podemos mencionar los *Proverbes dramatiques* (1823-1826) o los *Nouveaux proverbes dramatiques* (1830) de Théodore Leclercq , *Les cents proverbes o la sagesse des nations* de J.J. Grandville (1845) adaptados en España por F. Villabrillos *Los cien proverbios o la sabiduría de las naciones* (1845). En nuestra literatura, colecciones que vinculan el cuento y el refrán son los *Proverbios ejemplares* (Madrid, 1864) y *Proverbios cómicos* (Madrid, 1865) de Ventura Ruiz Aguilera (Vega, 1994)

Ay amor, cómo me has puesto. Dice un periódico de ayer por la tarde: Anteanoche en la esquina de la calle de Fuencarral al del Desengaño, advertimos a una pareja, que por las inflexiones de su voz, por lo que se aproximaban, por lo que se recogían y por otras señales para nosotros inequívocas, estaban departiendo de amores al fresco, y sin duda con tanto calor en el corazón como frío en las narices. Pues es el caso, que embebidos en su conferencia y para dejar libre la acera, fueron acercándose poco a poco a la pared. La Melisenda llevaba un magnífico abrigo de terciopelo con abalorios.

Nosotros que por casualidad nos hallábamos cerca combinando el medio de husmear noticias, verídicas por supuesto, sin gran trabajo, nos propusimos decir algo de la susodicha pareja, pero no creíamos nada de aquello que tan propiciamente principió, resultasen acontecimientos tan deplorables como los que presenciábamos y como los que prevemos. Un vendedor, y no sabemos de qué, le había dado la humorada de hacer pintar la puerta de verde claro, pocas horas antes de que nuestros enamorados le encontrasen, y apoyada la señora contra ella, borró con el abrigo de terciopelo, lo pintado y aquello era un dolor. Se despidieron, y al volver la cabeza mínimamente por detrás, cosa tan natural cuando antes lo habían hecho por delante, notó el galán el cambio de coloreen el abrigo de su amada, la llama por su nombre, que por cierto terminaba en -ita y principia a limpiarla; pero advirtiéndole que aquello pringaba, enciende un fósforo y vio lo que era. Aquí fue Troya. Maldiciones a dúo, quejas contra la policía que no manda que se ponga un farolillo como se hace en otros casos, o no prohíbe que se pinten esas puertas salientes (en eso llevaban razón porque, efectivamente, es mala broma para quien la padece) y por último, después de mucho hablar, medio se tranquilizaron protestando delatar este abuso a los periódicos. Nosotros nos apoderamos de él los primeros. La pareja se separó por fin, y a la embadurnada señora la oímos exclamar. ¿Y mi marido cuando lo sepa? El doncel no oyó esta interrogación; pero nosotros que si la oímos no podemos menos de llamar la atención del marido, cuya mujer entraría anoche por su casa con el abrigo de terciopelo pintado de verde. *La España* (Madrid, 17 diciembre de 1848, n.º 207, p. 4)

En esta humorada el periodista se retrata a sí mismo como paladín comprometido con la denuncia de los abusos. Este es el cometido del periodismo, manifiesta la pareja protagonista de la anécdota, que inmediatamente piensa en denunciar en la prensa la negligencia de la policía al descuidar el cumplimiento de las instrucciones públicas. Para el periodista lo que verdaderamente necesita ser denunciado es la infidelidad matrimonial, y por este cauce trata de prevenir al marido engañado que la noche anterior habrá visto llegar a su esposa con el abrigo pintado de verde. De este modo el foco del relato se centra en un asunto secundario, el vestido de la dama que, sin embargo, resulta central para la interpretación del texto.

Estas anécdotas no buscan provocar la risa sino facilitar una reflexión, están más cerca del humorismo que de la comicidad, y son, por ello, mucho más subversivas. Es obvio que las aventuras estupendas de la dama comprometen a toda la nación.

Motivo clásico de la burla desde tiempos inmemoriales es el matrimonio de dos viejos. Sobre este asunto encabeza la humorada una noticia de *El Clamor público* sobre una cencerrada dada a unos recién casados de venerable edad.

Ir por lana y quedar trasquilado Noches pasadas se verificó el enlace de una viuda con un caballero que acaba de llegar á Madrid. Entre ambos esposos reúnen la suma de ciento cuarenta y ocho años, si bien están robustos y sanos como dos manzanas. Varios prójimos conocidos de la secular pareja tuvieron la humorada de obsequiarla con un concierto de aficionados, los cuales se proveyeron de zambombas, chicharras, rabeles y cencerros en la plaza Mayor; se dirigieron en seguida á la casa de los novios á ejecutar algunos aires con los indicados instrumentos que los recién casados recibieron con marcadas señales de disgusto.

Para demostrarlo así á la musical turba, lanzaron sobre ella el continente y contenido de algunos vasos destinados á profanos usos, y de cuyas resultas quedaron algunos artistas de zambomba y cenceño asaz mal parados, y con sus personas y trajes echados á perder. En esta ocasión nos damos el parabién de que

hayan salido trasquilados los que iban en busca de lana, y a turbar las dulzuras de la luna de miel de este par de tórtolas. *El Clamor público*. (22 diciembre de 1848, p. 4).

La costumbre se repite cada vez que se casa un viudo o una viuda, de ella se ocupa D. José C. Bruma, en el *Averiguador universal* (31 de octubre de 1872,308) explicando que el sonido del cencerro, por lúgubre, pronostica lo que puede esperarse de un matrimonio desigual, entre un viudo y una joven, del que es posible suponer un futuro de infidelidad. Pero en este caso los dos casados son añosos. La detestable práctica de la cencerrada llegó a ser prohibida por ley en 1885. Pese al oficio asumido por el periodista de defensa de la singular pareja la ironía con que describe a los tórtolos es evidente.

En el mismo sentido se pronuncia el cronista de *La España* para referir un robo.

La del humo. La criada de don Nicolás Sánchez salió antes de ayer de casa de su amo calle de las Huertas número 9 con un talego de ropa que debía lavar en el Manzanares. Como este río suele tener la humorada de quedarse en seco a menudo, se cree que la dichosa criada estará esperando que llegue el agua, y sea esa la causa de la tardanza. *La España* (Madrid, 10 junio de 1849, n.º 355, p. 4).

Al capricho del río Manzanares iguala el humor de la criada esperando la traída del agua, lo que, de en ningún caso ha hecho, según precisa el rótulo de la noticia. La criada se ha marchado con el lío de ropa haciendo la del humo, expresión hecha equivalente a muchas otras frases castizas: “tomar las de Villadiego”, “ahuecar el ala”, “salir por pies”, etc. La anécdota cobra todo su sentido gracias a este modismo que otorga “complicidad afectiva entre los comunicantes” (Vígara, 1994:18). El efecto humorístico resulta de la comprensión de una serie de resortes intelectuales.

En el texto siguiente localizamos un buen ejemplo de naturalización de un chiste, que es dado como suceso real, con lugar de emplazamiento y detalles. Lo incluyen Manuel de Palacio y Luis Rivera en su *Museo cómico o Tesoro de los chistes* Librería M. Guijarro, 1863

Buen camino. Enfrente de uno de los cementerios de Madrid hay una taberna cuyo dueño tuvo la humorada de poner filosóficamente en la muestra la siguiente reflexión.

Aquí se está mejor que ahí enfrente

Un chusco escribió con la pared con gruesos caracteres

En suma, y para concluir estas reflexiones, la “humorada” tenía una larga trayectoria periodística y dramática antes de la formulación de Campoamor. Concretamente en el mundo del periodismo el humor es un ingrediente habitual de la crónica y gaceta, donde muchas veces se refieren hechos que en ninguna otra fuente podríamos recabar. De ahí su trascendencia tanto en los estudios históricos como literarios. Por lo demás, las razones del humorismo del periodista en la elaboración de las crónicas serían un interesante punto para la investigación histórico-literaria.

Bibliografía

CAMPOAMOR, Ramón de, *Doloras y Humoradas* (1886) Barcelona, Maucci.

CASARES, Emilio (1961) “El humorismo” en *El humorismo y otros ensayos*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 20-48

- EZAMA GIL, M^a Ángeles (2008), *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española y las Artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*, ed. de Jean-François Botrel et al., Barcelona, PPU, 2008, pp. 111-127.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1945). *El humor en la literatura española*. Discurso de recepción en la Real Academia, 14 de mayo de 1945. Imprenta Sáez, Madrid. pp. 1-29
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1988) *Diccionario de teatro*, Akal.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1911) *Compoamor (Biografía y estudio crítico)* Madrid, Saenz de Jubera Hermanos.
- SÁEZ, Mercedes (1976) *Campoamor, vida y obra*. Edil.
- SÁIZ DE ROBLES, Federico Carlos (1946) *Historia y antología de la poesía castellana*. Madrid, Aguilar.
- SOBRINO, Francisco (1776) *Sobrino aumentado o Nuevo Diccionario de las lenguas españolas*, Francisco Sobrino, François Cormon, De Tournes (Hermanos).
- Sosa, Nélida Beatriz. “Del humor y sus alrededores”, *Revista de la Facultad, FADESC-UNCo* 13, 2007, pp.169-183
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar. (1994) “Proverbios dramáticos y proverbios glosados”. Madrid, *Paremia*, II, 1994
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1994). *El chiste y la comunicación lúdica. Lenguaje y praxis*. Madrid. Libertarias Produfi.

Pilar Vega Rodríguez (UCM)
pvegarod@ccinf.ucm.es

EL HUMOR NEGRO EN LOS CUENTOS DE RAFAEL TRUJILLO NAVAS

FATMA MAHMOUD ALI MAKKI
DEPTO. DE ESPAÑOL
UNIVERSIDAD DE EL CAIRO
makkifatma@hotmail.com

Resumen:

El presente estudio analizará el humor negro con que se tiñe muchas de las páginas de los cuentos del escritor español, Rafael Trujillo Navas. Trazaremos sus pinceladas oscuras de humor en algunos de sus cuentos como *El vigilante*, *Piénsame*, *La memoria luminosa* y *La noche no es tan noche*. Revelaremos la incongruencia que caracteriza el humor negro por vías literarias, filosóficas, y psicológicas. El objetivo de este estudio es demostrar cómo el humor puede colorearse según las intenciones del escritor, que varían de un cuento a otro, pero que intenta nadar en contracorriente en un mar de sentimientos revueltos, violentos y, hasta macabros, fundidos en un mundo ficticio al que la Muerte marca su limitación.

Palabras claves: Humor negro, cuento español, Rafael Trujillo Navas

Abstract:

This study analyzes the black humor which dyes many of the pages of the short stories of the Spanish writer, Rafael Trujillo Navas. We will trace his dark touch of humor in some of his short stories such as *El vigilante*, *Piénsame*, *La memoria luminosa* and *La noche no es tan noche*. We will reveal the incongruence which characterizes black humor, via literary, philosophical and psychological methods. The main objective of this study is demonstrate how humor could be colored due to the writer's intentions that vary from a story to another, but that tries to swim against current in a sea of mixed, violent and even fatal feelings; all melted in a fictitious world in which Death marks its limitation.

Key words: Black humor, Spanish short story, Rafael Trujillo Navas

Introducción

Ideas y sentimientos dispares se apoderan de los cuentos del escritor cordobés Rafael Trujillo Navas; pero una transgresión a la normalidad deja traslucir otra dimensión ficticia más amplia. Temas y estilos variados se reflejan en sus cuentos; pero una alteración de la clara realidad suscita a otra más oscura. Esta transgresión y alteración caracterizan la obra cuentística de Trujillo, que no abandona, en ningún momento, su técnica de suspense e intriga en la que se evidencia, curiosamente, su toque de humor negro.

Según Pirandello, "la obra de arte se crea a partir del libre movimiento de la vida interior que dispone las ideas y la imágenes de forma armoniosa, a partir de la cual todos los elementos entran en correspondencia entre sí, y con la idea-madre que los coordina." (Pirandello, 2007:

p. 71). La idea-madre de los cuentos de Trujillo es la Muerte. Por ello mismo, nos encontramos siempre ante una intención oscura y una finalidad macabra, y el humor tiene que servirles a las dos con lealtad. Cuando el humor de Trujillo invade esta atmósfera intencionalmente oscurecida, se convierte en un humor negro que cubre la paradoja de la vida. Sin duda alguna, el humor se considera una habilidad inteligente, y Trujillo la emplea con éxito para provocar una sonrisa o una risa que pronto es eclipsada por la tragedia, la violencia y el escepticismo que reinan en sus cuentos. Por ello mismo, hemos atendido a unas aproximaciones psicológicas, filosóficas y literarias para arrojar una luz sobre el humor negro y escondido en sus cuentos: *La memoria luminosa*, *El vigilante*, *Piénsame*, y *La noche no es tan noche*.

Rafael Trujillo Navas, nace el año 1955, es original de Baena (Córdoba), donde acaba los estudios de Bachillerato. Es un intelectual multifacético. Curiosamente, inicia sus primeros pasos en el mundo artístico como actor en obras dramáticas que se representaron en varios pueblos de su provincia. Termina la carrera de Psicología en Sevilla, y muchos años después se licencia en Antropología. Como poeta, ha pertenecido al Grupo Poético Barro, y ha publicado un libro sobre poesía "Poetas de Andalucía" que fue aplaudido por los críticos; también ha pertenecido a varias asociaciones y grupos de teatro, como, por ejemplo, Buhofante. Es aficionado a la fotografía, al montaje y a la realización de videos. Ejerce su empleo como funcionario en la Administración Pública.

Tras varios años de cesar su actividad artística, la reanuda una nueva faceta intelectual: su vocación como escritor del género narrativo. A parte de una novela, publica cuentos y relatos. Es cofundador y jefe de redacción de la Revista de Humanidades Párrafos. Obtuvo muchos premios significantes como Primer Premio IV Concurso de Relatos Breves "Guadalupe Fernández González" convocado por la Junta de Andalucía (2011); XIII Premio de Relatos Villa de Argamasilla de Calatrava (Ciudad Real) (2010); XVI Premio de Narrativa Miguel Cabrera (Morón de la Frontera, Sevilla) (2009); Primer Premio IX Certamen de Relato Corto Ciudad de Pílas (Huelva) (1997); finalista Concurso de Relato Corto NH Hoteles (Madrid); y finalista IV Premio de Relatos Cortos de Huelva (1995).

Después de esta presentación breve al escritor, entramos sin más en el mundo ficticio de sus cuatro cuentos: *La memoria luminosa*, *La noche no es tan noche*, *El vigilante*, y *Piénsame*; con el fin de subrayar sus notas de humor negro y revelar su significado.

Humor quijotesco en *La memoria luminosa*

Si seguimos la opinión de José Antonio Hernández Guerrero, expuesto en su artículo, «El humor como procedimiento creativo y recreativo» (Ferrerías, 2010), notaremos que el principio de transferencia se cumple obviamente aquí. Ya que este relato, como indica su título, es sobre la memoria, pero vinculado, como todos los cuentos de Trujillo al tema de la muerte. No obstante, el planteamiento sigue un obvio corte quijotesco: locura y cordura.

El autor, como Cervantes, no restringe el tratamiento de sus cuestiones existenciales a un ángulo estrictamente intelectual, sino explora otras zonas sentimentales, que lo traspasa al mundo de los sentimientos.

La rígida dialéctica unamuniana, sobre la razón (simbolizada por luz, frío) y el afecto (oscuridad, calor), la muerte y la inmortalidad, también están presentes intensamente en este cuento, pero superadas, al estilo cervantino, gracias, precisamente, a las pinceladas de humor, que dan una dimensión mucho más humana, rica y real al texto.

El protagonista Ventura, es un enajenado "fantasioso", antiguo vendedor de relojes y cámaras fotográficas (memoria, tiempo y muerte), que tiene una única pasión en la vida: el cine clásico

(que en el cuento suplanta claramente a los Libros de Caballería) “El miedo, la fascinación, lo tuvieron alunado mucho tiempo después de haber visto la película”.

El estado de enajenación (expresada por la somnolencia o el éxtasis) y las alucinaciones ópticas (simbolizadas por la vista deteriorada del protagonista) se reflejan en una ingeniosa frase: “Apenas distinguía sus ojitos color hachís, arruinados tras las gafas de carey”. El autor sintetiza, con gracia, en una sola metáfora, la chifladura y la vista débil “sus ojos emprendidos de imágenes”.

Los engaños visuales por el miedo aterrador a los monstruos o a un poderoso enemigo en el Quijote, aquí se ridiculiza más aún, cuando el narrador nos revela la manía obsesiva de Ventura hacia las hormigas “Porque desde hacía años, la audición se le había exacerbado como le ocurrió a su abuelo José Ventura, que oyó el transcurso del tiempo poco antes de morir. Debido a ese aguzamiento auditivo, Ventura le avisaba cuando percibía la erupción de un nuevo hormiguero en las paredes o en el suelo del piso: “Bruna, acaban de abrir una boca del tamaño de un dedal, en la trampilla, donde escondíamos la mercancía; las oigo pasar por encima de las películas de Jack Nickolson”.

Las hormigas amenazaban su integridad, y simbolizan a la muerte, al considerarse un peligro que podría destruir sus películas, que representan la inmortalidad, ya que el protagonista confiesa diciendo: “Si continúan trisando películas pronto seré un hombre sin pasado, menos que nada seré yo”. Es una obvia ironía tanto intencional (verbal) como accidental (de sucesos). (Tittler, 1990: p. 13)

La visión exaltada de la moral caballescica, y la discutida y relativa honradez de Don Quijote, la vemos infiltrada con el mismo planteamiento dualista en el cuento: por una parte, se resalta el lado pícaro de Ventura, ya que es un contrabandista “tan bregado en los negocios turbios”, por otra parte, se pone de relieve su lado sublime: “ “Te puede el vicio, Ventura”, le susurró Raimundo al oído una tarde que fueron juntos al cine, al observar el ardor con el que aquél se fijaba en los fotogramas de Mogambo. “Te gustan las hembras así, como está esa ahora mismo”, volvió a susurrarle cuando Ava Gardner apareció en la pantalla; “pura luz..., más que de carne y hueso, ¿a que sí, Ventura?””. El matiz humorístico lo subrayamos en el tratamiento del tema de la voluptuosidad, la dimensión carnal, expresada por la palabra “ardor” que supone que debería pertenecer al terreno afectivo, o instintivo, como lo indican las palabras “hembra”, “vicio”, y al símbolo de la oscuridad y al calor; lo invierte Ventura, por su perspectiva ofuscada, y lo vincula aquí, el autor, al terreno del intelecto “luz”, para elevarlo de su condición carnal, o mejor dicho, humana.

Es la misma óptica desequilibrada de Don Quijote, misma visión disgregadora que actúa separando lo intelectual de lo sentimental, lo carnal de lo espiritual, lo humano de lo divino.

Su mujer, Bruna, en cambia, como Sancho Panza, distingue entre la realidad y la ficción; durante el transcurso de los acontecimientos, es consciente perfectamente de las chifladuras de Ventura y se burla de sus extravagancias, “Bruna escuchaba la voz de Ventura desgranar los diálogos de la película, adelantándose, incluso, a las remotas palabras de los hombres y de la mujer del barco que erraba en la pared, convertida en ese instante en un mar vivo”. Y como Sancho Panza, se cuestionaba siempre la razón de haberle seguido, “Debí prendarme de los espejuelos que le venían a los ojos mientras me hablaba de películas, discurrió cayendo en el sueño”, pues cayó, igual que Sancho, hechizada por los encantos de su exacerbada fantasía.

Igual que Don Quijote, Ventura transformaba el espacio real, en su mente enfermiza, en un escenario mágico. Lo hace también al convertir toda su casa en una sala de proyección “Gruñó meditabundo, maldiciendo la clarividencia de sus tímpanos. Podía señalar los sitios concretos donde se hallaban en ese momento las hormigas...Antes bullían sólo en la habitación de la pantalla; pero, poco a poco, habían invadido el dormitorio, la cocinilla y el cuarto de baño; las tres habitaciones que no estaban tapizadas de rollos de celuloide, ni de carteleras”.

La evasión y el refugio, en los Libros de Caballería, trasladaban a Don Quijote, a otra dimensión que lo salvarían de la vulgaridad circundante, también sucede lo mismo con Ventura y las películas, que lo elevan a un mundo superior e ideal “Desde entonces, no perdió ocasión de meterse en los cines que encontraba al paso. Las pantallas se le antojaron inmensas lupas que engrandecían el mundo corriente”.

El humor negro que caracteriza a toda la producción de Trujillo, llega a su punto culminante con una muerte.

Bruna, contrariamente a El Quijote, fallece antes; en la última escena del cuento “En el mismo instante que Bruna cruzó el último plano de la muerte, la sombra agigantada de una hormiga nubló el cuadrado reflectante. De la mente de Ventura se estaban borrando los nombres de las cosas. Cuando sonó el clic y se apagó el proyector, su memoria entera y el cosmos luminoso que tanto codiciaban sus manos de contrabandista, se desvanecieron en la oscuridad”. La imagen engrandada de la hormiga (símbolo de muerte) proyectada en la pared, que se sobrepone en la pantalla y que oculta e impide que se vea la película (símbolo de inmortalidad), produce un efecto trágico y cómico a la par. Trujillo interrumpe nuestra risa tras hacernos visualizar la sombra de una hormiga gigante ya que “La risa nace como una espuma... El filósofo que la recoge para probarla encontrará a veces que contiene, en una pequeña cantidad de materia, una cierta dosis de amargura” (Bergson, 2011: p. 120).

El fantasma amenazador cobra protagonismo y cuerpo y sale de su escondite, el mundo real, con todo su horror reemplaza al bello imaginario. El sonido se convierte en imagen. La pantalla sigue desempeñando su papel de lupa, pero esta vez no refleja un estado idílico sino una desagradable realidad que Ventura rechaza; él también, como su mujer, sufre una muerte, pero figurada: pierde la memoria.

La idea misma de parodiar una parodia repite el patrón irónico de Cervantes.

Humor disfrazado en *La noche no es tan noche*

La noche no es tan noche, es la historia de un preso que está cumpliendo una condena por un asesinato, pero piensa cometer otro en prisión.

En realidad el cuento trata de un proceso de integración psíquica, en el que Trujillo mezcla sus ingredientes habituales: muerte, intriga y humor; con sus símbolos preferidos: luz y oscuridad.

La noche no es tan noche, narra la salvación de Julio, el protagonista, y su redención, al curarse de una obsesión homicida que le ha estado dominando durante transcurso de la acción y que resume claramente esta escena significativa del cuento, que anticipa a los hechos: “Oye pasos provenientes del corredor. Oye el fraseo apremiante de uno de los médicos y el torpe llanto de un hombre. Ignora qué ha sucedido. Percibe el ajetreo y el chirrido de las ruedas de una camilla. El llanto ahora parece una risa tonta”. El llanto convertido en risa es la expresión misma de esa redención.

El efecto cómico lo produce la inversión de valores y la contradicción que caracterizan a todos los elementos del cuento, empezando por el título y pasando por los nombres de los personajes principales: el asesinato, atracador de farmacias, Martín Civeira, amigo de Julián, su segundo apellido es Morales; y Machaco, es el mote del preso que planea el protagonista matarlo, que en realidad, es la obsesión que le machaca; Machaco, machaca a Julián, pero a la vez es machacado “Estudia el físico contradictorio de Machaco: la cara y las manos parecen de un viejo y el resto de un muchacho: dos edades mezcladas en un mismo cuerpo”.

Aquí Trujillo acude a la técnica chistosa que asegura Freud de “los casos de doble sentido de nombre propio y su significado objetivo” (Freud, 1973: p. 32).

Machaco representa la paradójica contradicción que nos provoca una risa compasiva “cuerpo breve, inútil para jugar en el equipo de baloncesto del módulo Norte. No cuadra con el equipo, aunque ninguno se atreve a recriminarle abiertamente sus saltitos impotentes ante la cancha. Julián parece estar viendo bajo la sudadera burdeos de Machaco. Se imagina un pecho escurrido, las costillas como palos combados, el corazón palpitante, fatigado, quizá dispuesto a recibir la llegada del acero para desbaratarse y pudrirse dentro de esa cárcel de barrotes blancos”.

Machaco es un débil presumido y un fanfarrón, un insignificante delincuente que quiere darse aires de grandeza, y cobrar protagonismo ante los ojos de sus compañeros de prisión, atribuyéndose un crimen que no ha cometido “Machaco necesitaba que le guardasen distancia, ocultar su debilidad interponiendo aquella crónica violenta entre él y los demás”.

En el fondo, Machaco recurre a la mentira por sentirse indefenso y desamparado.

El autor hace que una serie de falsas hazañas rodee la figura de Machaco que saltaba « de tejado en tejado, a por todas», quizá, si pensamos en las técnicas del humor, para “entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas, haciendo resultar cómica a una persona con el fin de mostrarla, ante los demás, como desprovista de toda autoridad o dignidad y sin derecho a consideración ni respeto.” (Freud, 1973: p. 176). Es una justificación perfecta a nivel de intriga narrativa, y una maniobra necesaria a nivel de juego humorístico.

Esta falsificación de la realidad suscita el mal genio de Julián porque para él las circunstancias que rodearon la muerte de Civeira estaban “tan vivos para él en este momento como la nariz achatada y respingona de Machaco.”

El hecho de que Machaco, “un interno bajito, chupado”, mintiera sin tapujos sobre la muerte de Civeira, enfurecía al verdadero asesino, Julián, sobre todo, cuando todos los interinos se enteraron de esa realidad falsificada, ya que “la idea de que estaban al tanto de su caso le hizo caminar replegado, vulnerable, como si súbitamente se hubiese quedado en cueros.” Una descripción de la que brota un humor disfrazado, detrás de la rabia que poseía a Julián y su continuo pensamiento en vengarse del mentiroso y falso protagonista del célebre crimen. Machaco habla del crimen con todo lujo de detalles como si él lo hubiera efectuado realmente y Julián se siente humillado “‘Cómo va a consentir que un ladrón de motos se atribuya la muerte de Martín Civeira Morales”; aquí se percibe una nota irónica al engrandecer al crimen y a su autor, venerando incluso al mismo muerto.

Detrás de esta irónica indignación de Julián, se esconde una cuestión existencial de dimensiones trágicas: el sentirse desintegrado y amenazado por arrebatarle, Machaco, la personalidad “Julián temió que llegase un momento en el que no supiese quién era él. Las palabras de Machaco iban socavando una de las referencias más estables y seguras del pasado de Julián. Por la noche demoraba el instante de abandonarse al sueño. Le inquietaba ese paréntesis de oscuridad en el que la consciencia se disuelve y uno queda convertido en nadie. Por aquel entonces adquirió el vicio de verse reflejado en los espejos, en los cristales, en el acero bruñido de las herramientas de la carpintería”.

El protagonista se siente suplantado por otro, hasta el punto de dudar de su propia personalidad, de que él, verdaderamente, haya cometido alguna vez ese crimen “Julián llegó a pensar que Machaco estaba pirado y, en consecuencia, nada de lo que éste hubiese dicho o dijese en adelante sobre Civeira tenía peso. Incluso, aunque Machaco estuviese en sus cabales, su relato también seguiría siendo inocuo, pues los hechos habían sido probados en la Audiencia. Debería sobrarle con eso y con la evidencia de que él estaba pagando en la cárcel la muerte que Machaco se atribuía como mérito propio”. Esta duda, irónicamente, le impulsa a reincidir en otro crimen.

Este desprecio y rencor que siente Julián hacia Machaco están representados desde una óptica psicológico, el autor recurre a una imagen fálica típica freudiana para resaltar esta especie de rivalidad entre los dos hombres; Julián se fija obsesivamente en un envase de tetrabrik en las

manos de Machaco, mientras habla orgulloso de sus hazañas con sus compañeros, le saca la pestaña de un pellizco y luego la corta (acto de castración), el protagonista no despega los ojos del envase y lo sigue con la mirada insistentemente (dependencia), y con un interés casi infantil “El tetrabrik fue pasando de mano en mano. Julián estaba tenso y asombrado”, Machaco bebe el contenido y luego estruja el envase que, aplastándolo con la mano, queda completamente “arrugado” y después lo tira a la basura. Esta irónica identificación entre el envase y Julián, revela en el arquetipo freudiano del padre e hijo, y el miedo de éste a no poder afirmar su identidad sexual.

El cuento, en este sentido, y en última instancia, enfoca un proceso evolutivo de recuperación de la identidad, del propio yo (de inconfundible influencias unamunescas).

Para ello, el autor emplea una imagen recurrente: el espejo como símbolo y como técnica: “Evitaba el contacto con los demás internos. Los percibía como si fuesen un montón de seres difusos, sin identidad, como si la corrosiva convivencia entre aquellos muros hubiese limado sus rasgos diferenciadores. A veces, Julián tenía la ilusión óptica de que sus caras se parecían, de que se iban asimilando imperceptiblemente a un rostro colectivo en perpetua crispación. Cuando el pánico a anularse entre ellos no lo dejaba respirar, se miraba compulsivamente en el espejo y se tocaba su cara alargada y cartilaginosa, como cerciorándose de que era el de siempre”.

La persecución, a la que somete Julián a su nueva víctima, para examinar y analizar a Machaco, el objetivo de su crimen “Julián malgastó muchas horas de infructuosa pesquisa antes de oír de nuevo a Machaco hablar de Civeira”.

En realidad, todo este proceso es una introspección que termina por identificar a la víctima con el verdugo, al asesinado con el asesino, y llevando a cabo el mito del cazador cazado. El autor nos sorprende con este intercambio de papeles” si el trueque fuese viable, le cedería a Machaco el abominable triunfo de haber matado a Martín Civeira. A cambio, Julián aceptaría ser un ladrón de motos tan insignificante que se viese obligado a inventarse a sí mismo”.

Todos están disfrazados de lo que no son de verdad (inversión de valores): Machaco que finge ser un asesino violento resulta ser un inofensivo ladrón de motos; Julián que va de asesino, a sangre fría y sin escrúpulos, se siente débil y arrepentido, incluso, al final, “ nota sobre el pómulo el leve peso del llanto. Se restriega con el antebrazo y seca lágrimas antiguas, retrospectivas”, y se siente incapaz de matar a Machaco. Después de tanta angustia y exaltación, la narración termina con la renuncia voluntaria al nuevo crimen de Julián “Está exhausto, apenas puede hilvanar el pensamiento, pero ya es tarde para descabezar un sueño. Muy pronto la claridad cenicienta que entra por la ventana iluminará la celda y en los pasillos crecerán los pasos y las voces despejadas del cambio de turno. Machaco se despertará cuando suene el primer aviso de recuento y le dirigirá alguna palabra o una mirada escrutadora y aprensiva. Entonces Julián le contestará sin rencor, como si nunca lo hubiese oído hablar de Civeira, como si la idea de matarlo jamás la hubiese concebido”.

Hasta el humor de Trujillo va y viene disfrazado de lo que no es, no sabemos si es un arma o un remedio, pero eso sí: “mientras la penumbra fue transformándose en una sustancia negra y cúbica”, el humor en el relato también cambiaba de color y su convirtió en una herramienta negra con el fin de encajarse con el tono narrativo general de Trujillo.

Julián siente y retrata a Machaco (inconscientemente también una proyección de Civeira) como a un ser fabuloso, medio héroe, medio monstruo “lleva botines de astronauta” pero su cuerpo es “breve, inútil”, estas continuas desproporciones y contradicciones provocan una nota irónica.

El humor negro de Trujillo lo palpamos como una corriente subterránea, que, paradójicamente radica en la culminación de dos procesos inversos y paralelos a la vez: el de la humanización de Julián y el de desmitificación de la Machaco y de Civeira (miedo y admiración) “Y cuando abran la puerta, Julián saldrá al pasillo y se mezclará con los demás reclusos con la ilusoria

esperanza de dejar de ser él mismo, de convertirse en un ser cuyos hechos no susciten ni miedo ni admiración. En nadie, al fin”. O sea, al final logra suprimir los extremos y realizar la unión de contrarios, equilibrio o el medio justo “claridad cenicienta”, cuando la noche no sea tan noche.

Trujillo sabe cómo indirectamente, y con mucho tacto y sutileza, teñir la tensión angustiosa y la dolorosa obsesión con matices levemente burlescos, sin llegar nunca a lo risible y sin que el lector perciba que el autor se lo cuestiona de un modo intencionado; pues, a pesar de la profundidad de la dimensión psicológica y de la tragedia que supone la muerte ya cometida y la que se está planificando, el lector no deja de esbozar una sonrisa agrídulce; la seriedad con la que se plantea la rivalidad entre dos hombres por adjudicarse la gloria de un crimen es en sí cómica; sin embargo, en ningún momento sentimos que Trujillo ha querido darle un tratamiento específicamente humorístico.

La tensión y la carga psicológica creciente que ejerce Machaco, sin saberlo, sobre Julián, al que lo concibe como a un enemigo feroz y temible, aunque fuera solo en su imaginación, sin responder a ninguna lógica, hasta el punto de querer planear un nuevo crimen, nos parece de tan desproporcionado, irónico; sin embargo es totalmente aceptable; pues, el autor, por su habilidad y por los recursos que emplea, nos llega a convencer de ello, como si Trujillo urdiera un plan perfecto, en el que va introduciendo, al lector, en el mundo obsesivo y enfermizo de Julián y arrastrándolo suavemente hasta hacerlo caer en la trampa tendida. El lector no ve más que por los ojos del protagonista, a ese personaje, medio héroe, medio monstruo, como a un Sancho Panza que se deja fascinar por la locura de Don Quijote.

Humor expectante en *El vigilante*

En su cuento *El vigilante*, Trujillo Navas encuentra la comicidad dentro de un ambiente de suspense, intriga, y, hasta, terror.

La alerta ante un peligro confuso e eminente reactiva en la mente de Anselmo, el vigilante de una gran empresa, los recuerdos de un tiempo pasado, resucitando del olvido detalles y escenas de la relación que tuvo éste con Garín, antiguo amigo de y compañero del instituto y el dueño de la empresa donde trabaja Anselmo.

En el cuento se alternan los sucesos acaecidos en el presente: los movimientos sospechosos, de una pareja de extranjeros y otros dos hombres desconocidos, que se acercan al recinto del edificio.

A medida que van avanzando los acontecimientos y va creciendo la tensión, el lector se pregunta sobre la incomprensible pasividad del vigilante que lo mantiene continuamente en actitud expectante, al acecho “Bastaría con que caminase un trecho hacia el interior del edificio para conectar la alarma y de ese modo evitar el peligro” pero siempre sin decidirse a dar un paso “Aguardará un tanto más para poner en funcionamiento el sistema de seguridad”. El lector no se explica esta absoluta y extraña falta de acción e impotencia “Mide de reojo los escasos metros que lo separan de la alarma apagada, del interruptor de videocámaras: veinte ojos que ahora podrían estar lanzando sus miradas infrarrojas sobre los puntos de acceso, en lugar de dos globos irrigados de venitas que asoman como puntas de iceberg a la superficie helada de la cara y que oscilan y enrojecen y muchas veces se enturbian y no quieren reconocer lo evidente” Esta atmósfera que enfatiza la intriga es interrumpida, de repente, con una caricaturización que tiene un obvio efecto cómico.

A primera vista, da la sensación que estamos ante un relato no risible, que desentraña la personalidad frágil del protagonista. El vigilante de Trujillo constituye un ser humano miedoso y victimizado. Según el procedimiento de Bergson, el personaje cómico suele ser un personaje con el que empezamos simpatizando; sin embargo, “la simpatía que puede haber en

la impresión de la comicidad es una simpatía bien huidiza, que también se debe a una distracción. (Bergson, 2011: p. 118). De hecho, comprobaremos nuestra distracción cuando descubrimos el sorprendente desenlace.

Asimismo, irónicamente, descubriremos que el vigilante no sólo lucha contra el miedo causado por otros; sino contra su propio miedo “Se escucha un martilleo y a continuación un golpe sobre una superficie metálica. El vigilante baja parsimonioso hasta el seto y no ve a nadie en la acera. Vuelve a plantarse detrás del pilar, cerca de la puerta de entrada. Ignora si el trasteo que está escuchando viene de la parte de atrás del bloque o de los edificios contiguos. Las cosas parecen vivas de noche, las miras fijamente y quieren moverse. Tal vez los ruidos que está oyendo procedan del thriller que transcurre en su cerebro de centinela: calles lóbregas, lluvia, humo, voces ebrias que repiten su nombre; manos que se prolongan en una hoja inmaculada o en un cañón estriado, gente que maquina en nauseabundas covachas lo que hay que hacer con el vigilante”.

Por ello mismo, nos invade, paulatinamente, un tierno sentimiento de que su historia es totalmente humana. Y es cuando su ineficacia como vigilante se irrumpe, su historia cobra más humanidad. En total, “no hay comicidad fuera de lo propiamente humano.” (Bergson, 2011: 10)

Evidentemente, hay algo humano en estos momentos de continua tensión entre la sospecha y la espera, pero no lo hubiéramos destapado sin los valores estéticos que relucen en los detalles descriptivos, de gran potencia imaginaria, del protagonista que “los brazos le cuelgan como a un vigilante de trapo. “ Evidentemente, el lenguaje en sí origina un efecto risible; pero la imagen que aporta provoca, indudablemente, un cuadro humorístico.

Cada vez los intentos de evasión del peligro cobran mayor humorismo porque, paradójicamente, el vigilante se paraliza ante la amenaza exterior “No cesa de percibir sonidos vagos (...). Escucha los tristes crujidos de sus tendones y sin pausa los nítidos disparos rompiendo la noche, provenientes de alguna planta del bloque. Durante un tiempo incierto permanece en la misma posición circunspecta que estaba cuando escuchó la detonación. Es como si en ese estrecho período sus miembros hubiesen pertenecido a un extraño. Poco a poco sus brazos se le despegan del tronco y sus piernas recuerdan el movimiento y le obedecen y ascienden peldaño a peldaño por las escaleras. Los dedos ateridos palpan la áspera funda del arma”.

Dicha vulnerabilidad que rompe con la imagen típica del vigilante, tendrá a lo largo del cuento su matiz, inevitablemente, humorístico: “Retiembla de frío. Se frota los muslos, los bíceps sebosos a pesar de la molienda casi diaria de bajar y subir mancuernas. Le sobran años y le faltan músculos y convicción para llenar el uniforme gris asfalto que lleva puesto”.

Apariencia desencajada, moral deshecha y postura desinteresada, dibujan el carácter del personaje principal. Como diría Bergson, “...el personaje cómico peca de obstinación de mente o de carácter, de distracción, de automatismo.” (Bergson, 2011: p. 112). Trujillo se empeña en esta técnica para destacar la cobardía innata en su personaje que contradice totalmente la imagen, y las cualidades de su oficio.

Hasta la escena de la propia muerte, se tiñe con un matiz humorístico porque el vigilante cuando descubre el cadáver de Garín “. El vigilante zaquea escrupulosamente para no pisar las cosas sembradas aquí y allá. Asoma su rubia y rizada cabeza por la ventana. El Opel blanco continúa allí. Sin meditarlo, sin atreverse a mirar otra vez lo que queda de Garín, cruza el despacho y el pasillo y desciende por las escaleras aguantando el resuello. Sale del edificio y echa a andar a lo largo de la acera. Los dos hombres abren las portezuelas y observan antes de subir al coche y marcharse los andares reticentes, inofensivos del vigilante”.

Sin embargo, la última frase del cuento nos revela su actitud de hombre recuperado y bien colocado en la tierra. La gran final inesperada estalla nuestra percepción angustiada y transgrede nuestra reacción humorística, ya que el vigilante lo ha hecho todo con una rigurosa

intención, ya que el vigilante "gira sobre sus talones y recorre esa distancia hasta la alarma que debió activar a la menor sospecha, al vislumbrar a los hombres del Opel blanco en la avenida. Lleva la cuenta de sus pasos rigurosamente, como un duelista. Quince, ajusta al final del trayecto. Los quince pasos de odio que siempre, secretamente, lo habían separado de Garín." Garín que aparece como una víctima de un crimen ha sido el criminal que torturaba la existencia del vigilante desde hace muchos años, y con unos pocos pasos pudo vengarse de él. Un largo tiempo es eclipsado por un espacio corto.

Esta intención oscura quizá esté disfrazada de una cobardía y estos actos caracterizados por torpeza, y fragilidad, pero hemos descubierto en él un hombre herido, desdeñado; pero totalmente humanizado. Esta engañosa torpeza que nos deja entretenidos gracias a sus tonterías e impotencia a la hora de enfrentarse a los sospechosos del crimen en el edificio que vigila, resulta ser una mera tapadera de su intención oscura de vengarse de esta misma víctima al que guardaba "odio". El vigilante se hace cómplice de los criminales, es decir, del papel de agredido pasa a ser un agresor.

Oscura intención final se impone y pone en orden su caótica vida interior y nuestra caótica percepción del personaje principal. En vez de ser un asustado, un atontado; se transforma en un condenado. Esta contradicción encierra la esencia del humor; pero aquí está oscurecido por la macabra intención del vigilante, al que vigila Trujillo con su humor negro.

Humor poseído en *Piénsame*

En *Piénsame* (de marcadas huellas unamunianas), Trujillo se hace eco de esa dualidad o contradicción que llevamos dentro, ya que hace gala del enfrentamiento de la realidad como profesor de Historia de América con su libre albedrío de hombre que "comenzó a internarse en su pasado y, mientras recordaba, casi sin advertirlo, fue recobrando su antigua naturaleza abstracta". Junto a ello, no se le olvida intercalar un poco de humor en medio de tanto ajeteo interior. Sin embargo, se explicita un humor que debía ser, como es normal, tierno y humano; pero resulta ser grotesco y mordaz, ya que "cualquier sentimiento, cualquier pensamiento, cualquier movimiento que surja en el humorista se desdobra rápidamente en su contrario..." (Pirandello, 2007: p. 105)

Estamos ante un relato donde no es fácil encontrar motivos humorísticos por la falta de apego a la realidad y la entrega a la fantasía. Pero si nos detenemos ante los pocos momentos de humor en *Piénsame*, presentimos su color contagiado de la sola noche que quedó en un hostel en su pueblo, Morana, cuando " Toda aquella negrura parecía viva, como si poseyese consciencia, una sutil capacidad de acecho." El autor-protagonista no se conforma con su vida cotidiana como hijo, marido y profesor, o sea, como " personaje que sin saber cuándo ni por qué, se aventuró a vivir en este mundo de evidencias materiales, de relieves, de resonancias, de geometrías tenaces, de seres extremadamente concretos que bullen entre las cosas estáticas y mudas."

Por eso, cuando retorna a su pueblo para vender su casa del llano, se entrega por completo a los recuerdos del pasado y a las llamadas misteriosas de la "Cantamora" que poseía tanto su alma como su pueblo, Morana. Se siente embriaguez gracias a la brisa que sopla del aljibe del castillo mozárabe y se entrega a la voz de la Cantamora, a pesar de las advertencias de su vieja ama y su fiel protectora durante su pasada infancia y adolescencia, de las amenazadoras llamadas de la Cantamora que moraba en la casa del llano y su aljibe. Esta ama o nodriza siempre estuvo allí ya que "Hasta que (la) madre empezó a hablar estuvo colgada de las tetas de aquella mujer." Dicha obvia ironía se recalca a primera vista y nos arrebató una discreta risa tras advertir una cierta anormalidad verbal y conceptual que transgrede el tono serio empleado en el relato.

También, cabe añadir que una clara inversión de valores se hace evidente porque él mismo confiesa que "Un vértigo de sensatez me hizo dudar de la veracidad de mi percepción." Ya que se siente desdén hacia su vida convencional como profesor de Historia, pero cuando vuelve a su pueblo se hunde en la atmósfera de nostalgia por la vida pasada, y entonces "Cesaría el desdén o, en cualquier caso, la aversión por la realidad, razón última de toda sátira" (Pirandello, 2007: pp. 121-2). Dicha sátira dirigida las supersticiones del pueblo y a los tipos que viven allí, no hace más que oscurecer su intención principal en exaltar a la Muerte.

Rafael Trujillo resalta tres casos específicos de muerte por culpa de las misteriosas fuerzas de la Cantamora. Hace mención de la muerte súbita de su amigo Pepín cuando dice: Allí dicen que el río se tragó a Pepín, de un sopetón...". Una muerte justificada por "lo ocurrido aquella tarde «fatídica» que oyó la voz de la Cantamora en el aljibe". Asimismo, hace referencia a la muerte del teniente que se atrevió a retar la Cantamora, pero murió tras una pelea cuando unos "hombres lo trabaron y uno de ellos lo «desgüevó» de un tajo." De esta manera, Trujillo nos sorprende con algunas descripciones vulgares que concuerdan con la cotidianidad donde crece y florece el humor. Así, un choque entre el realismo y el idealismo se produce para crear un efecto humorístico.

En otro momento imaginario en el que se acuerda de su amigo de la adolescencia, nos explica diciendo: "en el sueño, sé que Pepín está muerto aunque él parece empeñado en demostrarme lo contrario con sus piruetas y sus chiflidos. Tiene los bolsillos de su pantalón rebosantes de gorriones acibillados. Pepín se saca la churra y me dice describiendo esos con el chorro de su orina: «Vamos a darle gusto a la Cantamora, Rafa», sus palabras me hacen daño, «no seas maricón y ven conmigo que esto es un sueño». Tras relatar su aspiración sublime de dejar atrás su vida material, Trujillo hace unos intervalos de un humor real y contundente. Imaginación y realismo, sublimación y ordinariéz se rozan en una dualidad verbal y un duelo conceptual, lo que abre el camino a unas risas eclipsadas por el tono escéptico de la narrativa trujillana. Dicha técnica la defiende Freud cuando expresa que "los dominios del humor se amplían cada vez que el artista o el escritor logran someter al humorismo emociones... por medio de procedimientos análogos." (Freud, 1973: p. 222)

Solo en último momento, con la última palabra, Trujillo nos revela que el tercer muerto sería él mismo. Es entonces que nos damos cuenta que la Cantamora, esa fantasma que le perseguía como perseguía a otros muertos, es la misma Muerte. Una simbología bien arraigada que se considera el motivo sobre el cual se levanta el relato entero. La muerte resulta ser el destino del autor-personaje, el escepticismo se convierte en la actitud del relato, sin embargo, Trujillo ha podido intercalar unos momentos fugaces de humor; un humor de otro color que concuerda con "el humor grisáceo del cielo", según sus propias palabras.

Conclusiones

Si hay un ingrediente invariable en los cuentos de Rafael Trujillo Navas, este sería el tema de la muerte, la esencia de su mundo ficticio, y la guía de sus pasiones. Es el núcleo alrededor del cual se teje la oscura intriga, el espacio opresor, el tiempo deslizante, y la naturaleza escéptica de los personajes. En el medio de tanto ajeteo narrativo, Trujillo suaviza la asperidad y calma la expectación con unas pinceladas de humor, no exento de un poco de ironía. Sus chispas de humor iluminan el rostro del lector con una sonrisa. En última instancia, el humor en los cuentos de Trujillo diluye las diatribas y atraviesa su sólida dialéctica, como táctica profundamente humana; "siendo uno de los más elevados rendimientos psíquicos" (Freud, 1973: p. 215).

Normalmente, a lo que al humor se refiere, se le pueden resaltar diferentes rasgos, pero el humor negro es el más difuminado de todos, por culpa de la imprecisión de su fisonomía en el

medio de tanta oscuridad y ambigüedad. Por ello, hemos acudido a diferentes ángulos para poder aproximarnos a la esencia del humor negro de Rafael Trujillo Navas.

Trujillo crea un mundo ficticio repleto de aforismos, en el que se desdoblán las imágenes, los ideales, y los sentimientos. Asimismo emplea diferentes formas de humor que establecen a su vez el contraste vertiginoso entre los valores. "El humorismo podría concebirse como un fenómeno de desdoblamiento en el acto mismo de la concepción. (Pirandello, 2007: p. 91)

Todos los protagonistas de los cuentos trujillanos son unas figuras inquietas, heridas pero supervivientes, que logran superar los avatares del destino, ejerciendo de "contrabandista"; como en *La memoria luminosa*; trabajando como "vigilante" vengador, como en *El vigilante*; poniéndose en la piel de un probable suicida, como en *Piénsame*; fingiéndose ser un criminal descorazonado, como en *La noche no es tan noche*. Por lo tanto, el humor que emerge de tantos hombres atormentados se aferra a la melancolía. No transmitirá alegría alguna porque no surge de situaciones placenteras sino dolorosas. El humor de Trujillo está constantemente herido y escéptico.

Finalmente, cabe decir que analizando sus notas de humor negro, descubrimos la belleza de su estilo y la profundidad de su pensamiento. Trujillo, con sus cuentos, abre unos paréntesis de muchas cuestiones existenciales que pueden inquietar a los intelectuales. Irremediablemente, hemos intentado descifrar el significado de su discreta voz humorística, pero nos hemos visto obligados a entrar en zonas incógnitas de su planteamiento narrativo; lo que llevó a la formulación de preguntas más que respuestas. Compartimos esta visión en la que "el humor no puede ser embotellado en una frase. Los grandes valores no pueden ser definidos" (Vilas, 1968: p. 36).

Bibliografía:

Bergson, Henri (2011): *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Godot.

Casas, Arturo (coord.) (2004): *Elementos de crítica literaria*, Vigo, Ediciones Xeiras de Galicia.

Durand, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.

Ferreras, Ulpiano Lada Y Álvaro Arias Cachero-Cabal (eds.) (2010): *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

Freud, Sigmund (1973): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.

Pirandello, Luigi (2007): *El humorismo. Esencia, carácter, y materia*, Madrid, Langre.

Vilas, Santiago (1968): *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

Tittler, Jonathan (1990): *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá, Banco de la República.

Trujillo, Rafael: *El vigilante*: <http://www.ficticia.com/cuentos/vigilante.html>

—*Piénsame*: <http://www.ficticia.com/cuentos/piensame.html>

—*La noche no es tan noche*: <http://www.badosa.com/bin/obra.pl?id=n102>

—*La memoria luminosa*: <http://www.elcuento.com/Textos/Num006/trujillor1006.php>

EL HUMOR INDIVIDUAL Y UNIVERSAL
EN *PERRO DE SAN BERNALDO* DE CÉSAR BRUTO
Y *LA CUCARACHA* DE AHMED RAGAB

RASHA MOHAMED ABOUDY
DEPTO. DE ESPAÑOL
UNIVERSIDAD DE EL CAIRO
dr.rasha.abboudy@gmail.com

Resumen:

Este estudio analiza el humor en las literaturas argentina y egipcia; tomando como ejemplo a dos escritores significantes que son el argentino, César Bruto, y el egipcio, Ahmed Ragab. Hemos enfocado el estudio sobre dos de sus cuentos: *Perro de San Bernaldo* y *La cucaracha*; en los que denuncian la injusticia socio-política y la degradación moral en Argentina y Egipto, respectivamente. Para ello, se llevará a cabo una aproximación interdisciplinaria a la esencia y a las técnicas del humor expuestas en ambos textos; destapando la intención escondida de los dos escritores. En última instancia, este estudio procura confirmar la universalidad del lenguaje humorístico y su imagen poética, y resaltar el valor de su intención correctora.

Palabras claves: Literatura argentina, literatura egipcia, Humor, César Bruto, Ahmed Ragab

**Individual and Universal Humor in
San Bernaldo Dog of César Bruto and *The Cockroach* of Ahmed Ragab**

Abstract:

This study analyzes the humor in Argentinean and Egyptian Literatures; taking as examples two significant writers who are the Argentinean, César Bruto, and the Egyptian, Ahmed Ragab. We focused the study on two of their short stories: *San Bernaldo Dog* and *The Cockroach*; in which they expose social and political injustice and moral degradation in Argentina and Egypt, respectively. Therefore, an interdisciplinary approach will be applied to break through the essence and techniques of humor in both texts; revealing the hidden intentions of the writers. Ultimately, this study tries to confirm the universality of humoristic language and its poetic images, and emphasize the value of its corrective intention.

Key words: Argentinean Literature, Egyptian Literature, Humor, César Bruto, Ahmed Ragab

Introducción

El hecho de proponer analizar el humor en las literaturas argentina y egipcia, no constituye una tarea fácil. Sin embargo, en la medida de lo posible, hemos recatado una serie de semejanzas y diferencias entre ambas culturas; recorriendo su producción literaria de índole humorista. Asimismo, hemos escogido dos cuentos, *El perro de San Bernaldo* del argentino, César Bruto y *La cucaracha* del egipcio, Ahmed Ragab para realizar un análisis literario y estético del humor que tiñe sus páginas. Son dos cuentistas muy importantes y, en quienes, de paso, nos hemos tropezado con unas singulares coincidencias temáticas y de actitud. Los dos escritores proyectan su visión humorística del mundo a través de un perro y una cucaracha. El parámetro en el que nos hemos apoyado a lo largo del presente estudio es la intención del autor. En nuestra opinión, esta intención escondida es la que determina el valor de la obra literaria.

Muchos han intentado, a lo largo de la historia, dibujar las formas del *Humor* y sintetizar sus conceptos; sin embargo, siempre había y habrá un rincón incógnito dentro de la interpretación del humor. Por ello mismo, el estudio del humor requiere una aproximación interdisciplinar para poder descifrar su rica prisma de significados e imágenes. Además, es curioso que podamos medir lo humorístico en literatura, pero lo podemos hacer partiendo de los tratados de grandes pensadores del calibre de Baudelaire, Bergson, Freud, o Richter, que influyeron en Occidente y Oriente por igual.

Por otra parte, cabe mencionar que el cuento y el ensayo representan la fuente perfecta en la que se puede cuajar fácilmente los ingredientes del humor; mientras que la novela se considera un género que no es demasiado compatible con las pinceladas rápidas y ágiles del humor, por su notable longitud, su laberíntica ficción, y su complicada intriga. A pesar de ello, se puede rescatar en la novela algunos momentos significantes de humor.

Antes de nada, merece la pena hacer un recorrido por la historia del Humor en el ámbito literario tanto en Argentina como en Egipto desde el siglo XIX -cuando empezó a cristalizarse la literatura humorística moderna- hasta nuestros días. Posteriormente, nos aproximaremos a los objetivos del estudio que son: analizar las formas y las técnicas del humor, empleadas en ambos textos de Bruto y Ragab; revelar las verdaderas intenciones de los escritores, escondidas detrás del tono tramposo del humor; y comparar entre ambos textos con el fin de señalar las grandes semejanzas entre ambas culturas y sus respectivas percepciones del humor; haciendo hincapié en la parábola del *Humor* en general como un idioma y un sentimiento universales del legado imaginario de la humanidad.

Florencio Escardó hace un testimonio importante sobre la situación del humorismo en Argentina cuando confiesa que "el humorista está condenado entre nosotros a seguir siendo una excelencia aislada, una forma juvenil del pensamiento maduro; frente a su actitud genérica solo se despertarán reacciones parciales, es decir, comprensiones parciales y fácilmente agotables" (Escardó (1964: 9). Por otra parte, Makki y Sharaf en su libro, *La literatura humorística*, destacan la función social interactiva del humor, sobre todo a partir de la revolución del 52, que "está al servicio de la crítica social y corrección moral (...) lo que le convierte en un arma importante pero a la vez peligrosa" (Makki, 1992: 179). Por todo ello, procuraremos presentar una modesta aportación para una mejor localización del humor en terrenos diferentes en el mapa literario del mundo y para mayor valoración del papel que juega el humor en remediar las heridas y aproximar al otro; buscando métodos y maneras de combatir la falta de entendimiento y el distanciamiento.

Esperamos que nuestra tarea analítica del humor resulte interesante y deleitante ya que, como diría Richter, "el humorista es el que da calor al alma, y el crítico que la hiela." (Richter, 1991: 97).

Literatura de humor en Argentina y Egipto desde el siglo XIX hasta la actualidad

En Argentina, tras la independencia, se produce un colapso cultural como consecuencia de las disputas políticas y los problemas económicos y sociales. Sin embargo, en el ámbito literario, durante una década aproximadamente desde 1880 hasta 1890, aparecen algunos escritores excepcionales como Miguel Cané, Juana Manuela Gorriti y Carlos Monsalve, que fueron los precursores de la conocida generación de los 80. Su producción literaria se caracterizaba por un tono humorístico e irónico.

Tras la unificación del país, estos escritores intentaban adoptar modelos literarios europeos, especialmente franceses. Fueron escritores inquietos y muy atentos a las novedades artísticas en Occidente, como el realismo francés de Víctor Hugo y Flaubert. La intelectualidad notable de esta generación sobresalía en los círculos y los periódicos de la época. También dominaban muchos géneros como la epístola, el cuento y el ensayo, en los cuales, en muchas ocasiones, empleaban la visión autobiográfica, como, por ejemplo, en *Memorias* de Lucio Victorio Mansilla, *Juvenilia* de Miguel Cané, y *Aguas abajo* de Eduardo Wilde. Además, produjeron interesantes libros de viajes como *De Adén a Suez*, *En viaje*, y *Viajes y observaciones*, de los mismos escritores respectivamente.

En general, estos escritores transmitían fielmente el latido de las calles, los clubes y los teatros de la época; con un estilo gracioso y ameno, en el que se notaba la influencia francesa y anglosajona, reflejando así el cosmopolitismo de este momento de una notable interculturalidad. Aparte de la maestría de la pluma ligera y el retrato rápido de Miguel Cané en *Juvenilia*, cabe mencionar también, en esta misma línea, la dedicación graciosa a la gente argentina y sus costumbres de Eugenio Cambaceres en *Silbidos de un vago*, y la labor minuciosa en captar la esencia de la vida porteña de los años ochenta y las costumbres bonaerenses de Vicente López en su novela, *La Gran Aldea*.

En realidad, no había muchas revistas literarias dedicadas a la línea humorística en concreto, pero podemos rescatar la revista *Tía Vicenta* por ejemplo, que tuvo mucha importancia como la famosa revista española, *La codorniz*, que apareció tras la guerra civil y creó una generación entera. Sin embargo, bastaría la aportación costumbrista de la generación de los 80 para dejar su huella imborrable del humorismo en el siglo XIX.

Si pasamos ahora a los principios del siglo XX, hallaremos una sociedad racionalista como consecuencia del positivismo y del desarrollo científico, propios de aquel momento. Algunos escritores atrevidos romperían con la tradición literaria anterior, y adoptarían una nueva postura intelectual. Liberarían el arte de las ataduras del realismo y empezarán a vagarse en los terrenos más incógnitos de la ilógica y el absurdo, donde el humor cobra mayor importancia. Gracias a la influencia de escritores como Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, y Tristán Tzara, los límites de la realidad se expandían. En Argentina, el nombre de Macedonio Fernández brillaría en el cielo ensanchado de la imaginación vanguardista. Ahora, el humor es más ilógico y liberado y no como el humor realista de la generación de los 80; y las obras de Macedonio Fernández es una prueba de ello.

Años más tarde, a mediados del siglo, surgen escritores humoristas importantes como César Bruto; su verdadero nombre es Carlos V. Warnes, y Roberto Fontanarrosa que es un humorista gráfico, cuentista y novelista. Tras un gran éxito, varias de sus obras han sido adaptadas al teatro. Entre su destacada producción narrativa, encontramos la novela, *Los trenes matan a los autos*, y el libros de cuentos, *No sé si he sido claro*. También, han dejado páginas humorísticas Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Lucio V. López, Eduardo Wilde y Lucio Mansilla. Durante el siglo XX, el humor en la literatura argentina se asoció a grandes figuras como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, sin embargo, no todos estos escritores utilizaban el mismo tipo de humor. Estos humoristas del panorama literario argentino acudieron al humor como técnica narrativa y herramienta correctora, dirigidos a los aspectos negativos de la sociedad argentina.

Actualmente, los tonos narrativos argentinos son melancólicos pero burlescos, libres pero perdidos, como lo confirma Juan Terranova en *El Caníbal*. Ahora el humor tiende a ser negro, duro e impactante. Un ejemplo de ello es la obra de la célebre Silvina Ocampo o la novela excepcional, *Las islas*, de Carlos Gamerro. También, una escritora como Andrea Rabih, en *Cera negra*, revela, triste e irónicamente, las contradicciones de la condición femenina en una sociedad masculina. En este momento, los escritores argentinos tratan el humor con otra intención, ya no existen los problemas políticos de las generaciones anteriores, como las dictaduras por ejemplo; pero se ven atrapados en otro tipo de problemas socio-políticos como el incremento del paro. Por ello mismo, sus estrategias humorísticas cambiarán acorde con las modas del consumismo en la nueva cultura.

En Egipto, el humor tuvo una tierra fértil para crecer gracias al lo que llamaban el *Periodismo humorístico* que apareció en el siglo XIX, en la época del Jidewi Ismael. Yacub Sanu publicó el primer periódico dedicado al humor, titulado *Abu Nadara (El gafotas)*, en El Cairo en 1876. Los ensayos y los cuentos se publicaban en dialecto egipcio popular y con caricaturas; criticando al Jidewi Ismael y su política fracasada en pedir préstamos de Europa.

En 1891, el célebre escritor y héroe nacional, Abdullah Al-Nadim publicó el periódico, *Al-Tankit wa Al-Takbit (Bromas y Tonterías)*. Era un periódico dedicado a la literatura moralista y trataba la crítica de una forma irónica. Su contenido protestaba contra la ocupación inglesa y defendía, asimismo, la lengua árabe clásica; reclamando su conservación como signo de nacionalismo contra la invasión extranjera. Todo ello, provocó que le exiliaran a Al-Nadim a Palestina. Sin embargo, en 1892, Al-Nadim volvió a Egipto, durante la época del Jidewi Helmi Abbas II, y fundó otro periódico que lo tituló *Al Ustaz (El Maestro)*, en el que seguía su lucha contra la ocupación inglesa; lo que condujo a su segundo exilio a Palestina.

En los albores del siglo XX se publicaron muchos periódicos y revistas de Humor, que atraían a los escritores más celebres del país, como Biram Al-Tunsi y Hussain Shafik Al-Masry, gracias a su estilo humorístico que suscitaba a los lectores de diferentes clases sociales. En 1900 Muhamad Tawfik creó la revista, *Humarat Muniati (La burra de mi alma)*; en 1907 Ahmad Hafez Awad fundó la revista *Jayal Al-Zil (Sentido del Humor)* e incorporó en sus páginas muchas caricaturas significantes; y en 1921 apareció la revista humorística más famosa de todas, *Al Kashkul (El Cuaderno)*, a manos de Sulaiman Fawzi. Esta última era una revista político-humorística; en el que atacaban al líder nacional, Saad Zaglul y criticaban la política de su partido "Al Wafd". Más tarde, surgieron muchas más como *Al Bagbagan (El loro)*; *Al Saif (La espada)*; *Al Nas (La gente)*; y *Al Masamir (Los clavos)*.

Cabe mencionar también que en 1926 la casa editorial famosa, Dar Al-Hilal, publicó la revista, *Magalit Al-Fukaha (La revista del Humor)*. Asimismo, en 1928 fue publicada una revista importante, *Alf Sanf (Mil tipos)*, gracias al célebre genio, Badi Jairi, y en 1930 apareció la revista semanal, *Al Matraka (El martillo)*, y representaba al partido de Al Wafd que fue un opositor del gobierno de Sedki Pacha en aquel entonces.

Más tarde, no sólo el ensayo protagonizaba el panorama literario humorístico, sino se incorporaron también los otros géneros como la novela y el cuento en los cuales se empleaba, en muchas ocasiones, el estilo autobiográfico ya que muchos de los escritores intentaban mostrar su inconformismo patente ante la situación deteriorada del país, y su decadencia, como lo hicieron los escritores Ahmed Ragab, con su gracioso modo de burlarse de todo lo negativo que le rodea, tal y como podemos averiguar en su obra *Kalam Farig (Decir tonterías)*; Mahmoud Al-Sadani y su obra *Humar min Alshark (Un burro de Oriente)*; y Muhamad Afifi que refleja, paradójicamente, las sensaciones deprimentes que sufre uno en el extranjero; pero con gran humor en su obra, *Taih fi London (Perdido en Londres)*, en el que llegaba a demostrar su inconformismo al vivir en un país extranjero tras dejar atrás los problemas que sufrió en su propio país.

Además, existen muchas aportaciones en este campo por parte de autores muy célebres en Egipto como las dos obras: *Humar Al-Hakim (El burro de Al-Hakim)* y *Ashab Amir Al Tufailin (Ashab el príncipe de los parásitos)*, del gran Tawfik el Hakim.

Actualmente, han invadido el mercado literario en Egipto muchas obras escritas en el dialecto egipcio; algo que lo rechazan los puritanos en pro de la lengua árabe clásica. Sin embargo, estas obras han tenido mucho éxito porque se tratan de los nuevos cambios culturales en el pueblo egipcio, por un lado, y denuncian la decadencia permanente de las situaciones política, económica y social en el país; siempre con un lenguaje humorístico muy accesible a todos los niveles. En estos textos, las desgracias son tratadas con humor e ironía notables y, muchas veces, exageradas. Algunas de estas obras están consideradas por algunos críticos como obras comerciales; acusando a sus autores de búsqueda rápida de la fama. De todas formas, citaremos algunas de estas obras -para que juzguen los lectores hispanos por sí mismos cuando se les presente la oportunidad - como *Alashan Ma Tidiribsh ala kafak (Para que no tomen el pelo)*; *Misr Min Al-Balcuna (Egipto desde el balcón)*; *Malush Ism (No tiene nombre)*; y *Misr mish umi di mirat abuya (Egipto no es mi madre sino mi madrastra)*; y *Aiza Atgawiz (Me quiero casar)* que se convirtió en una serie de televisión gracias al gran éxito que tuvo entre el público femenino, ya que trata de un creciente fenómeno social de vital importancia que es la soltería de las mujeres egipcias.

En cambio, hoy en día existen obras muy bien acogidas por los críticos, que adoptan el humor con mucha habilidad, intelectualidad y libertad porque Egipto ahora está estrenando una nueva época sin dictaduras, o por lo menos, no tan descaradas. A partir de la revolución egipcia del 25 de enero aparece una arrasadora ola de humor posrevolucionario en la marea literaria. Prueba de ello, aparecen obras de gran calidad literaria y capacidad crítica, envueltas en una obvia atmósfera humorística, como *Fil bietdarab ala elensania (Un elefante que practica la humanidad)* del joven escritor, Amre Al-Adli, y *Anfelwanza elhimir (El gripe de los burros)* de la joven promesa, Amal Afifi. Ahora ya no hay un sólo tipo de humor puesto que los escritores recurren al humor realista, al fantástico, al absurdo, etc. Al-Adli en su novela, escrita en dialecto egipcio, escoge a la figura del obeso y su reto diario para adelgazar, recorriendo a todo tipo de personajes, situaciones, y lenguajes que provocan la risa inmediata y meditada sobre los cambios drásticos que ha sufrido el pueblo egipcio últimamente. Es, pues, una especie de un diario humorístico, parecido a *Kahkawy elwalad elgalabawi (Kahkawi el chico travieso)* de Yasser Katamish o *Falah kafr elhanadwa (el cateto de Kafr elhanadwa)* de Ahmed Ragab, o *Humar elhakim (El burro del Hakim)* de Tawfik Al-Hakim. Por otra parte, la joven Amal Afifi en su novela mezcla el dialecto egipcio con el árabe clásico. En sus páginas se perciben muchas proyecciones de índole política sobre los acontecimientos y los nombres propios de sus protagonistas con el fin de ridiculizar el presente y el futuro de Egipto.

La esencia de lo humorístico en *Perro de San Bernaldo* y *La cucaracha*

Tras este rápido recorrido por la literatura de humor en Argentina y Egipto, vamos a trazar el humor en dos cuentos específicos que provienen de estas dos tierras. El cuento de César Bruto, "Perro de San Bernaldo", pertenece a su libro *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (1947), pero lo hemos encontrado en un libro de Pescetti, *La Mona Risa: Los mejores relatos de humor* (2000); y el cuento de Ahmed Ragab, "La cucaracha", es extraído de su libro *Kalam Fareg (Decir tonterías)* (1972). Entre ambos textos se puede establecer un diálogo lleno de humor y con una dosis considerable de preocupación social; no exenta de un poco de ironía sana, necesaria para la toma de conciencia.

La literatura universal, a partir del humor de Cervantes y de Shakespeare, parece tener una nueva percepción del humor porque ahora, gracias a ellos, "simboliza una tolerancia amable,

de miras amplias, que ve las inconsistencias de la vida y demuestra lo absurdo de ellas" (Flórez, 1961: 759). Este lado absurdo de la realidad será nuestro guía en este viaje por el humor amable y tolerante de César Bruto y Ahmed Ragab. Entramos directamente en su mundo imaginario sin previa información sobre los escritores ni sus obras porque buscamos los valores universales del humor que sobrepasan cualquier barrera cultural.

En *Perro de San Bernaldo*, César Bruto confiesa libremente que, para huir del frío, le gustaría ser una golondrina para volar a los países donde hace calor, o una hormiga para refugiarse en una cueva, o una víbora en un zoo porque está protegida en una jaula de vidrio con calefacción. Lamenta la situación triste de "los pobre seres humano" que sufren por los precios caros de la ropa, querosén, carbón, leña, petróleo, etc. En fin, se queja por la falta de "plata". Al mismo tiempo, se vuelve contra el hombre por culpa del "visio la dejeneradés tanto del cuerpo como de la taras moral de cada cual". Sin embargo, expresa su deseo de ser un perro de San Bernardo o, como escribiría él, "perro de saN bernaldO", para ayudar a las personas débiles y darles afecto. Bruto se acuerda de una historia concreta sobre un perro de San Bernardo, que le había contado su "rebuelita". Es la historia de un "noble perro desinteresado" que salva a unos excursionistas en las montañas tras una avalancha de nieve, pero, desafortunadamente, el perro murió "del efuerzo que hizo, parese que se le reventó adentro alguna cosa al pobre animal". (Pescetti, 2002: 153-5)

En cuanto a *La cucaracha*, Ragab cuenta que un joven, Ali Elwi, vuelve de Francia después de disfrutar una beca en la que estudió arte. Se hace director de cine y decide rodar una película excepcional que ganaría en el festival de Cannes. "El director vanguardista" va a hablar con Ragab mismo sobre una película llamada, "La cucaracha", y Ragab acoge la idea con entusiasmo y le da el visto bueno. El joven director le explica el mensaje final de la historia: "nadie puede destruir las vidas como las cucarachas sinvergüenzas" porque la historia de la película empezaría con una escena en que la cucaracha persigue a una mujer en las calles de El Cairo, entra con ella en el ascensor de su casa, y cuando la mujer la descubre, "grita aterrorizada y se lanza –en un movimiento inconsciente- en los brazos del vecino" y así les ve el marido de la mujer por eso "cae la desgracia y la culpa la tiene la cucaracha". Después de gastar un dineral en "el presupuesto" de la película para elegir "una cucaracha con talento", y en montar un escenario en un estudio, porque temen filmar en las calles de verdad ya que la cucaracha puede ser expuesta "al peligro del tráfico de coches o las suelas de los zapatos de los peatones", "la cucaracha intelectual" murió de los insecticidas con que habían fumigado el decorado para protegerlo de los insectos en los almacenes. (Ragab, 1972: 68-72). Es obvio que Bruto acude a las faltas ortográficas; mientras que Ragab evoca una imagen manipulada, para provocar un efecto cómico instantáneo. Sea una anomalía verbal o conceptual, los dos harán gala de la transgresión de la realidad con un tono, indiscutiblemente, humorístico. Asimismo, nos gustaría dejar constancia de que hemos elegido, intencionadamente, dos criaturas que pertenecen a dos especies diferentes dentro del reino animal, ya que podríamos haber comparado el cuento de Ragab cuyo protagonista es una cucaracha, con otros relatos que igualmente emplean la misma figura simbólica del protagonista, como las obras de Kafka, Iglesias Laguna, Manuel Gutiérrez Nájera, etc. No hemos pretendido hacer una comparación de figuras e imágenes idénticas; sino hacer un análisis de ideas, sentimientos y significados más amplios, que abarca a todos los seres vivos, independientemente de lo que representa su esencia, sino su humanización proyectada y manejada por el humorista. Nuestro último objetivo no es trazar la semejanza de imágenes sino la de los mensajes transmitidos.

A continuación, hemos elegido una opinión sintetizada de Pescetti en su introducción al libro, *La Mona Risa*, que podría constituir una aproximación amena a la esencia del humor, y que nos pueda servir como un punto de partida para nuestro estudio analítico de los dos cuentos:

“El juego humorístico es un hecho que refiere a otro, con el que guarda una relación crítica que se expresa con un planteamiento paródico, absurdo, disparatado, irónico, satírico. Genera una tensión entre el ideal que uno propone y un no-ideal, una incongruencia, que el discurso humorístico denuncia. Cuanto más alto se haya querido mostrar, más brutal será el impacto de contrastarlo con una imagen de sí mismo que lo aterriza en un segundo. Esta risa irreverente surge de desenmascarar la hipocresía o de proponer reglas diferentes a las aceptadas.” (Pescetti, 2002: 14)

Todo lo mencionado anteriormente lo percibimos reflejado en los cuentos de Bruto y Ragab porque nos presentan un cuadro “paródico, absurdo, disparatado, irónico, satírico.” Estos ingredientes del humor se mezclan perfectamente en lo absurdo que puede ser un deseo insistente de querer ser un perro o hacer una película cuya protagonista sea una cucaracha; en lo disparatado que puede transmitir el sacrificio de un “pobre perro desinteresado” o la imagen de “una cucaracha intelectual y con talento” ; en lo irónico que puede resultar una muerte ridiculizada; en lo satírico que puede alarmar el estado deteriorado del hombre moderno. En total, en los dos textos se proponen “reglas diferentes a las aceptadas”.

Sin embargo, Bruto y Ragab quieren crear héroes, pero héroes de papel, que no hacen más que perder al final. Ahora, podemos afirmar el hecho de que sus actos se vuelven contra ellos. La heroica aventura de este pobre animal o insecto (el perro o la cucaracha) es absolutamente ridícula; sin embargo, no hay duda de que, dentro de su profunda ridiculez, es verdaderamente heroica. He aquí la esencia del héroe *humorizado*, es humanizado y luego fusilado. Asimismo, cabe añadir que tanto Bruto como Ragab planean y consienten este final triste e irónica. En el *Diccionario de la Real Academia Española* (1899), el humorismo figuraba como un “Estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”. Entonces, es evidente que Bruto y Ragab cumplen con la primera regla de este juego literario.

En este mismo contexto, Pirandello deja claro que la primera característica del humorismo, señalada por muchos críticos, es la *contradicción*, ya que en una obra humorística en seguida notamos “el desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren o entre la vida real y el ideal humano o entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y como efecto principal, una cierta perplejidad entre el llanto y la risa” (Pirandello, 2007: 61) En realidad, Bruto y Ragab se sienten identificados con sus héroes, ya que Bruto lo declara abiertamente porque quiere ser un perro de San Bernaldo por sus grandes cualidades, mientras que Ragab proyecta todo su interés sobre esta “cucaracha intelectual” y aplaude su afán en perseguir el éxito; concediéndole el papel principal en la película. Y paradójicamente los dos escritores ridiculizan los finales de sus héroes o, más bien, de sí mismos. Lo que nos lleva a la segunda conclusión que es: el humorista-protagonista es alabado y luego ridiculizado; lo que contradice con la superioridad que le atribuye Baudelaire.

No. Cambiamos de opinión porque esta superioridad no contradice del todo con los humoristas. Prueba de ello, Bruto, en las últimas líneas del cuento, confiesa diciendo: “!Debe ser de lindo que los diario se ocupen de uno y que uno pueda ler las cosas de elojio que a uno le disen!”. Bruto ya no incita a la aniquilación con que empezó el cuento; sino busca la conmemoración y el elogio que tuvo el perro salvador. Ragab, por su parte, no deja que la cucaracha sea la única protagonista; sino es él el que da el permiso para que pueda empezar su historia y su “yo” de personaje- autor se declara al final cuando dice: “Me puse triste –de verdad- por una cucaracha intelectual que pudiera ser una nueva esperanza para el cine”. Así que los escritores a veces se esconden detrás de sus protagonistas y otras veces se revelan para anunciar su presencia y eminencia. Este es otro truco del humorista: la tensión entre la auto-negación y el auto-estima.

Asimismo, si consiguen elevarnos al estado puro de placer con la risa, triunfan, paralelamente, en provocarnos una caída drástica y es cuando sentimos la pena. Así que, "la sonrisa nos llega a los labios directa y fácilmente; sentimos algo que nos la turba y nos la obstaculiza. Es un sentimiento de conmiseración, de pena y también de admiración" (Pirandello, 2007: 79). Es decir, nos deleitamos con una representación cómica de los actos del animal, pero de sus fracasos emana un sentimiento de compasión; lo que nos lleva a la dialéctica de comicidad/complicidad que nos turba la risa final. He aquí el sabor agrídulce de la risa humorística.

El perro muere porque "del efuerso que hizo, parece que se le rebotó adentro alguna cosa al pobre animal", y la cucaracha "se arrincona al lado de la pared y de repente se cae boca arriba y exhala sus últimos suspiros ya que resulta que el decorado estaba fumigado con un insecticida para protegerlo de los insectos". ¡Vaya final! Cuando los escritores se les ocurre una causa simple e incluso ridícula para una muerte súbita y provocada por las razones menos esperadas, en realidad no lo hacen sólo para provocarnos la risa, lo hacen también para resaltar la ironía del propio destino y de paso la ironía que llevamos dentro, ya que "la risa es una manifestación superficial, pero la ironía es profunda y próxima a nuestra manera de ser" (Makki, 1992: 13). En realidad, nos gustaría fundir el humor con la ironía porque "la ironía es una de los límites circundantes del humor, llegando incluso a confluir en lo que se ha venido en denominar *ironía humorística o humor irónico*" (Pecharronán, 2006: 13). A primera vista, la relación entre la figura del perro y la cucaracha y sus atributos inverosímiles advierte esta contradicción irónica entre lo que se ve y lo que se dice; y entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender.

Otra aproximación a la esencia del humor puede ser la sencilla definición ofrecida en la introducción del libro *Una historia cultural del humor*, por Jan Bremmer y Herman Roodenburg cuando hacen constar que "entendemos por humor cualquier mensaje –se transmita por el gesto, la palabra, hablada o escrita, la imagen o la música– que se proponga provocar la sonrisa o la risa" (Burke, 1999: 1). En realidad, no nos parece justo pensar que la risa bastaría como una posible solución o única consecuencia del humor. Además, cabe añadir también el hecho de que aunque el humor pretenda incitar a la risa, no toda risa viene provocada por el humor porque puede ser amenazadora. Sin embargo, hay que recalcar que sólo la risa causada por el humor puede producir alivio y bienestar interior.

Este es el doble filo del humor, primero ubica el problema y dispara; y luego encuentra el remedio y complace.

Curiosamente, Bruto y Ragab encuentran en la figura del perro o la cucaracha un ser igualado, o incluso mejor, al ser humano. Esta en sí constituye una confirmación dolorosa del estado lamentable del hombre en la modernidad. El hecho de que los dos protagonistas se mueran al final no constituye un final feliz; pero el modo en que mueren es humorístico. Pues, el humor se nutre de la paradoja, a veces excéntrica, que se da en la vida cotidiana misma. Y a pesar de esa sensación de compasión que sentimos por nosotros mismos antes de sentirla por los demás, la muerte súbita e inexplicable de los protagonistas nos provoca la risa, ya que "la compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico" (Freud, 1973: 218).

Otra importancia de la risa viene afirmada por el propio Bergson cuando destaca que "la risa es, ante todo, una corrección" (Bergson, 2011: 118). Creemos que esta finalidad correctora de la risa ha conseguido su meta que es despertar nuestra conciencia sobre los insistentes problemas económicos y políticos que causan la decadencia del hombre y la demencia de su mente. El perro y la cucaracha son los elegidos por Bruto y Ragab para representar la conciencia viva y los valores supremos de los que carece el hombre. Es una sátira social que se dispara contra la colectividad, contra la raza humana entera. Bruto crítica "las taras moral de cada cual" y Ragab confiesa que "esta cucaracha es el símbolo de cada espíritu vil".

Si Kant dice que constituye una singular cualidad de lo cómico el no podernos engañar más que un instante, Freud cree que "el efecto del chiste es producido por la sucesión de desconcierto y esclarecimiento" (Freud, 1973: 11). Si intercalamos el chiste aquí sería porque Mark Twain "define el cuento humorístico como un chiste pequeño y exitoso, como si aludiera a la brevedad de la que se distingue el chiste y el cuento al mismo tiempo" (Makki, 1992: 103). Curiosamente, la existencia torturada pero cómica de los protagonistas, por un lado, y la muerte súbita y chistosa, por otro, nos hace dudar en un principio supremo, que el bien siempre triunfa, y posteriormente nos asegura esta misma realidad. Desconcierto y esclarecimiento vienen en sucesión y luego terminan en una colisión. Una colisión que muchas veces nos deja, a los lectores o los supervivientes, perplejos e incluso escépticos.

Además, creemos que estos cuentos no representan un chiste "abstracto" según los términos de Vischer, o "inocente" según los términos de Freud; sino un chiste "tendencioso" porque se fabrica al servicio de una intención determinada que es subrayar el hecho de que la falta de "plata" o "presupuesto" es la causa de la desgracia humana.

Hasta la risa la podemos considerar como una intención en sí porque no se puede negar su influencia, indiscutiblemente, positiva sobre la mente y el espíritu. Prueba de ello las palabras de Miguel Echegaray en su discurso de ingreso en la Real Academia Española cuando dijo: "La risa es la primera manifestación del espíritu, el primer destello de la inteligencia" (Varios Autores, 2009: 79).

Asimismo, parece que el humor ya está situado en la cima gracias al hecho de atribuirle una dimensión sentimental puesto que: "El placer del chiste nos pareció surgir de gasto de coerción ahorrado; el de la comicidad de gasto de representación (de carga) ahorrado; y del humorismo, de gasto de sentimiento" (Freud, 1973: 222). Evidentemente, sentimientos como la alegría, tristeza, y compasión nos han acompañado en este viaje analítico hacia la esencia del humor.

Finalmente, cabe concluir que el humor, al fin y al cabo, nos ayuda a tomar las cosas bien, y su consiguiente risa se considera una agradable táctica para superar las desgracias y disolver las diferencias humanas, ya que "el humor y la risa (...) fomentan la comunicación, relajan el ambiente y refuerzan la cohesión." (Burke, 1999: 241)

Técnicas del humor de César Bruto y Ahmed Ragab

Hemos podido, pues, agrupar muchos elementos humorísticos coincidentes en los dos escritores, sin embargo nos falta por descubrir aun las técnicas más frecuentes que utilizaban en sus respectivos continentes: América Latina y África. Sorprendentemente, nos daremos cuenta de que hasta sus maniobras humorísticas tan individualizadas, resultan ser muy universalizadas.

Baudelaire afirma que "los animales más cómicos son los más serios (...) Por otra parte, imaginen al hombre arrancado de la creación, lo cómico dejaría de existir" (Baudelaire, 1989: 28). Pues, esta sería la combinación que Bruto y Ragab utilizan para recalcar su primera técnica humorística que es la proyección de sí mismos y sus principios más caros sobre los animales menos cómicos del mundo. De ahí la contradicción que llevaría a la risa inmediata y, al mismo tiempo, meditada.

Si Bruto no rompe con el modelo típico del perro de San Bernardo y si Ragab no transgrede el prototipo común de un insecto como la cucaracha, lo cómico no se produce. Los escritores alteran dichas verdades ya que el perro fuerte es debilitado, y la cucaracha insignificante es alabada; pero los dos son exterminados al final. Los desenlaces coinciden quizá para eclipsar la risa con la intención de sus autores. Según Freud, la risa aquí nacería de la "indignación ahorrada" de los avatares del destino.

El humor recoge en sus pliegues muchos conceptos como, por ejemplo, la comicidad, ya que lo cómico es "la primera advertencia de lo contrario"; pero lo humorístico enfatiza "el sentimiento de lo contrario" (Pirandello, 2007: 73). Así que si pasamos a un nivel más profundo en el análisis de las técnicas del humor, empleadas en ambos textos, partiremos, sin duda, de una base sentimental. Lo que condujo a Congreve y sus seguidores a que la denominaran la "ternura" del humor. Este humor tierno es otra de las técnicas de Bruto y Ragab. No cabe duda, el mero hecho que se fijen en un perro y una cucaracha para exaltarlos, se puede considerar un gesto tierno. El perro es una imagen asociada al compañerismo y la dependencia incondicional, en cambio, la cucaracha podría representar lo indefenso, lo repudiado y lo marginado. Los dos cuando se han convertido en protagonistas gracias a Bruto y Ragab, cobran mayor importancia, independencia e moralidad. Por otra parte, la intención máxima de los autores es ayudar a los demás a que tomen conciencia de sus errores e intenten corregirlos. Prueba de ello, Bruto confiesa diciendo: "¡ Ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se ha ido al corno por culpa suya!". Pero, Ragab procura ser mordaz, desnudando la realidad de muchos de los hombres, cuando hace constar que "la desgracia cae por culpa de esta cucaracha que simboliza perfectamente a las cucarachas humanas que están en esta vida". En última instancia, las voces humorísticas e irónicas de los escritores representan un llamamiento al despertar de la conciencia humana.

Sin embargo, los latigazos que dan, los escritores, a los seres humanos y a sí mismos, nos lleva a otra de las intenciones de cualquier humorista: Criticar. "Todo humorista verdadero no sólo es poeta, sino que es también un crítico." (Pirandello, 2007: 89). Bruto y Ragab critican la decadencia social y moral tanto del pueblo argentino como el egipcio. Bruto destapa la pobreza ya que "lo que les pasa a los pobre seres humano que no pueden comprarse ropa con lo cara que está, ni pueden calentarse por la falta del querosén, la falta del carbón, la falta de lenia, la falta de petróleo y también la falta de plata "; y advierte, asimismo, la gente de sus propios deslices "cuando se viene abajo por la pendiente fatal de la falta de buena conducta en todo sentido, ya nadie ni nadie lo salva de acabar en el más espantoso tacho de basura del desprastijio humano". Además, Ragab denuncia aspectos corruptos como el enchufe, cuando el director quiere financiar su película a través de la Fundación, le dice a Ragab: "Ya sabes que fulano es un pariente mío y es un gran *comando* en la Fundación". Notamos también que el autor no le da un nombre al corrupto, llamándolo "fulano" con el fin de generalizar este fenómeno frecuente en el tercer mundo. También el escritor egipcio intenta construir una parodia a partir del hecho de que un joven como Ali Elwi (su nombre y apellido significan literalmente e irónicamente: Elevado Arriba), que se cree un genio vanguardista viene con una idea tan absurda y tonta como hacer una película cuya protagonista sea una cucaracha para competir en el festival de Cannes. Encima, Ali ha sido becario del gobierno, pero finalmente este joven representa el vacío y el fracaso, tras haber gastado el dinero del país en la beca y en la película que nunca ha llegado a estrenarse; sino estrellarse contra la nada.

En esta misma línea, destacamos la opinión del antropólogo Antoine de Baecque que confirma que "la alegría no puede existir bajo un régimen déspota (...) toda risa y 'república' tampoco son muy compatibles" (Burke, 1999: 193). De ahí, podemos sentir la ineficacia del sistema político moderno, y su influencia negativa sobre la situación económica de los ciudadanos del mundo. Una realidad que comprobamos cada día en los medios de comunicación con todas aquellas manifestaciones contra los gobiernos, y los humoristas forman parte vital de estas protestas que están arrasando en el planeta últimamente. Ahora podemos entender la función social de la risa, del que nos habla Bergson porque "la risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener un significado social" (Bergson, 2011: 12).

El paralelismo humorístico que establecen Bruto y Ragab en las figuras del perro y la cucaracha, refuerza la dialéctica realismo/idealismo, personificada, irónicamente, en otra, hombre/animal. Esta alteración de la realidad se considera la técnica principal del humor del argentino y el egipcio, y muchos más. Tanto Bruto como Ragab descuartizan el carácter de sus personajes y se divierten en "representarlo con sus incongruencias" (Pirandello, 2007: 153).

Mary Douglas en su ensayo *Control social de la cognición: algunos factores de la percepción del chiste*, identifica como esencia del chiste el desafío del control: "Algo formal es atacado por algo informal, algo organizado y controlado, por algo vital, enérgico; un impulso de vida según Bergson, de la libido según Freud". En otros términos, el chiste es responsable de la metamorfosis de las formas y los conceptos, y reconcilia los elementos, vocablos e imágenes dispares. Siempre alude a la otra realidad, la realidad olvidada o evitada. El perro y la cucaracha se consideran los objetos de la broma porque "la antropología ha demostrado que el objeto de las bromas suele estar relacionado con los asuntos más importantes de cada sociedad: los intereses dominantes, las actitudes y valores relativos a las identidades y sus contrapuntos, contradicciones y ambivalencias." (Burke, 1999: 231). Hemos comprobado que las mismas ideas y respuestas se reflejan en las sociedades hispanoamericanas y árabes, y se pueden reproducir en otras como las norteamericanas y las europeas.

El humor encierra en sí una idea aniquiladora o capacidad infinita según Richter ya que "cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que viven a mezclarse un dolor y una grandiosidad". (Richter, 1991: 97-8). Por el otro lado del atlántico, el mismo concepto lo apoya Abdel Rahman Abu Uf cuando habla al humor y le dice: "Pensaba que eras un pequeño delito pero en ti el mundo más grande se ha doblado" (Abu Uf, 1997: 102). Por eso, hemos atestiguado que estos dos cuentos encierran un mundo entero, no sólo el del perro y la cucaracha.

Paradójicamente, la subjetividad del humor de la que habla Richter también, sólo aparece en el yo abatido y el tono insatisfecho del narrador de *Perro de San Bernaldo*; y en el consentimiento callado y la declarada tristeza final del narrador de *La cucaracha*.

El sacrificio del perro, cuyo nombre es San Bernaldo y no San Bernardo, y el carácter peculiar de la cucaracha "intelectual", constituyen dos intentos inteligentes de individualizar las cosas pequeñas y resaltar las existencias desapercibidas. Esta es la percepción singular del humor de la que nos habla Richter.

Freud, por su parte, nos ayuda a dividir la técnica del chiste, en "verbal e intelectual" (Freud, 1973: 79). La técnica verbal resulta muy chistosa en el cuento de Bruto ya que altera los sonidos R/L, Z/S, M/N, entre otros, y escribe, conscientemente, mal las palabras en muchas ocasiones, como hemos visto. Por otro lado, asignar adjetivos como "intelectual", "talentoso" y "delicado" a un insecto como la cucaracha, afirma, de nuevo, esta dichosa técnica. En cuanto al efecto chistoso intelectual, lo encontramos incrustado en la intención de los autores. En esta dualidad de apariencia ridícula y fondo intelectual, reside la habilidad ingeniosa de Bruto y Ragab. Si nos desprendemos de la fragilidad de la ficción, nos chocaremos con la crueldad de la realidad. Por ello mismo, Bergson incita al despertar de la "inteligencia pura para que la comicidad surta todo su efecto, a través de una anestesia momentánea del corazón" (Bergson, 2011: 11)

Asimismo, podemos originar un efecto cómico cuando fingimos ser "simples o desmañados", Bruto lo hizo con su forma torpe de escribir, en cambio Ragab con su implementación ridícula en la cucaracha, pues "obrando de esta forma creamos la comicidad exactamente como si la torpeza o tontería fuesen reales, pues provocamos aquella comparación de la que nace la diferencia de gasto, pero no nos hacemos ridículos o despreciables, sino que, en determinadas circunstancias, podemos incluso provocar admiración" (Freud, 19773: 186). Y efectivamente,

el argentino y el egipcio han podido provocar admiración con esta técnica en que el genio pretende ser ingenuo.

Otra disciplina concuerda también con lo mencionado antes, Rivarola en *Semántica del humorismo* hace una distinción entre el humorismo idiomático y el humorismo pragmático. La distorsión o manipulación que ejerce Bruto constantemente sobre las letras y las palabras, hace que su lenguaje se emplee de un modo voluntariamente anómalo y por consiguiente "el efecto humorístico resulta justamente de la toma de conciencia de la anomalía, del detectamiento de la distorsión, y como dice Cicerón mismo, está más asociado a la admiración que a la risa". En cambio, el humorismo pragmático que Ragab emplea, se da claramente, no en los juegos de sonidos o palabras, "sino más bien con situaciones, creencias, presupuestos, características de objetos e individuos" (Rivarola, 1979: 38). Cuando Ragab acude a una cucaracha, intelectual y delicada, para que sea la portavoz de su conciencia correctora, rompe con los patrones comunes de lo imaginario, asentados en la mente del lector, cualquier lector, de cualquier nacionalidad.

Por otra parte, Freud propone una definición de la experiencia que nos llama la atención, cuando constata que "la experiencia consiste en experimentar lo que no desearíamos haber experimentado" (Freud, 1973: 81). Esa aspiración que encierra su negación en su interior, la detectamos en el deseo declarado de Bruto en convertirse en un perro San Bernardo, pero luego se acuerda de la historia desagradable de un perro de esta especie porque muere abatido al final. Ragab acude a la misma técnica freudiana cuando defiende y exalta la cucaracha, calificándola como "intelectual" y "delicada"; pero, al mismo tiempo, la odia y desprecia, llamándola "vil" y "humana". El efecto humorístico se origina gracias a esta relación perturbada y anatómica entre lo real y lo ideal; muchas veces rechazada por la cordura humana.

No muchos aspiran ser un perro de guarda, sobre todo si muere salvando a los humanos; ni mucho menos una cucaracha, pero no es una cucaracha cualquiera, es una cucaracha hecha y derecha, y con principios. Esta técnica tramposa pretende borrar las fronteras tangibles e intangibles, que impone el entorno real sobre Bruto y Ragab. Tanto sus risas como las nuestras buscan un efecto de evasión momentáneo de la realidad y los interrogantes gigantes de la vida. "Es una risa que podríamos llamar *de fuga*, ya que intenta ocupar el lugar de lo que no se puede decir. Busca llenar esos huecos de verdades con chistes que distraigan" (Pescetti, 2000: 12).

Finalmente, gracias a este afán de Bruto y Ragab en minimizar los valores superiores y, al mismo tiempo, gracias a este interés en el procedimiento de la técnica de la *gulliverización* de Swift, que aplican sobre las pequeñeces de la vida cotidiana, y gracias a muchas técnicas más que han quedado sin descubrir, irrumpe la Gracia. La gracia nunca ha sido y nunca será atada por normas, ni relacionada con etnias.

"En resumen, sea cual sea la doctrina que abarca nuestra razón, nuestra imaginación tiene una filosofía irrevocable: en toda forma humana percibe el esfuerzo de un alma que modela la materia, alma infinitamente flexible, eternamente móvil, ajena a la gravedad porque no es la tierra que la atrae. Con su alada levedad esta alma comunica algo al cuerpo que anima: la inmaterialidad que pasa así a la materia es lo que llamamos gracia." (Bergson, 2011: 79)

Universalidad del humor

Hemos comprobado que la gracia no tiene origen, nacionalidad, ni color; es un patrimonio de la humanidad. Al fin y al cabo, no pretendemos, en nuestro viaje analítico, atrapar la simbología que levanta el humor; sino liberarla.

Lo interesante a estas alturas, es esta observación: en ningún momento los escritores, Bruto ni Ragab, hacen una mención a sus respectivas nacionalidades ni a sus respectivos países. Por lo tanto, *Perro de San Bernaldo* y *La cucaracha* pueden ser cuentos universales, ya que "algunos estudiosos llegan a la conclusión de que es imposible dividir la gente en etnias después de tanta mezcla generacional y tanta encrucijada de pueblos a lo largo del tiempo" (Abu Al-Soud, 1997: 347). El humor es universal, y tiene raíces mucho más profundas y difuminadas, en tiempo y en espacio, y lo hemos comprobado en esta experiencia. Casi treinta años hay de diferencia entre las dos obras y un medio globo les separa a los escritores; y aún así, no advertimos ni el período ni el lugar en que fueron escritos ambos textos, incluso, parecen estar escritos en la actualidad y por cualquier escritor de África, Europa, Asia o las Américas. El humor es un superviviente, es un héroe en sí, es un ciudadano del mundo.

Henk Driessen dice en su ensayo, *Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología*, "El humor refleja las percepciones culturales más profundas, ofreciéndonos así un poderoso instrumento para entender las formas de pensar y sentir que la cultura ha modelado." (Burke, 1999: 227). Sin embargo, hemos comprobado que el humor es un atributo de la condición humana independientemente de su origen y su imaginación simbólica. Dentro de la gran esfera de esta conciencia colectiva de la humanidad hemos encontrado muchas coincidencias entre los dos cuentos escogidos gracias a muchas opiniones de los tratadistas más famosos que han estudiado el humor con profundidad.

También existe una teoría que hace constar que la reacción ante el humor puede variar según la evolución temporal y los cambios sociales, ya que algunos estudiosos de la historia de Europa piensan "si el antiguo anglosajón se retorció de risa, el hombre actual celebra el humor con risa contenida y comedida" (Burke, 1999: 5). Curiosamente, lo comprobamos con ese sabor agridulce de la risa comprometida y comprimida que nos provocan los cuentos de Bruto y Ragab, aunque el cuento de Bruto es argentino, hispanoamericano y no europeo, y el de Ragab es egipcio, árabe.

Llegar al relativismo cultural nos es una tarea fácil, ya que es una doctrina discutida de la antropología; "una doctrina cuyo propósito final es el de combatir la intolerancia y el racismo." (Burke, 1999: 232). Este relativismo puede concernir a las denominaciones y las manifestaciones leves y breves del hombre, pero si nos adentramos en las intenciones y los sentimientos que vamos persiguiendo a lo largo de este estudio, descubriremos que la parábola final en ambos textos es la misma: querer ayudar. Ahora creemos más en la teoría de la intertextualidad de Barthes o la de *eltalmih (la insinuación)* de Al Kazwini (Ibrahim, 1997: 141). Nuestros escritores parecen haberse cruzado en un momento de reencarnación.

Además, Richter hace hincapié sobre esta universalidad a la que vamos persiguiendo, porque, según él, "la dulzura y tolerancia del humor para con las tonterías individuales porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos; además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano" (Richter, 1991: 97). Nos damos cuenta enseguida que tanto Bruto como Ragab evocan casi las mismas ideas comprometidas con sus propias sociedades, aunque curiosamente no pertenecen a las mismas. En última instancia, no nos resulta nuevo ni peculiar el protagonismo de un animal portador de cualidades humanas relacionadas con el lenguaje, el carácter, y los principios, podemos mencionar, por ejemplo, la figura del burro en el libro oriental *kalila y Dimna*, y el latín *El Asno de oro*, ya que los arquetipos del burro levantados en la imaginación humana se repiten, se cruzan y se procrean para reproducir obras artísticas como, por ejemplo, el libro de

tradición folklórica árabe, *Nawadir Yuha (Las aventuras de Yuha)*; *El burro flautista* de Tomás de Iriarte; más tarde, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez; *Humar elhakim (El burro del Hakim)* de Tawfik Al-Hakim; *Burros en la carretera* de Bernardo Atxaga; *Anfilwanza elhemir (La gripe de los burros)* de la joven Amal Afifi, y así sucesivamente... Sin embargo, este mismo empleo de los animales gana, cada vez, un enfoque humorístico modernizado.

Conclusiones

Muchos de los célebres estudiosos han intentado adentrarse en la esencia y materia del humor. Desde Baudelaire, Freud o Bergson hasta Mary Douglas, psicólogos, filósofos, sociólogos y antropólogos se han esforzado en proponer una base teórica general del humor. Gracias a sus valiosas aportaciones, podemos descifrar algunos significados inéditos del arte humorístico. Sin embargo, creemos que aún quedan muchas caras del humor por descubrir. Técnicas nuevas e intenciones ilícitas van a seguir revelándose, pero siempre habrá un terreno común entre los humoristas del mundo, y esto lo que hemos ido señalando a lo largo de este estudio.

Y después de probar el sabor agridulce del humor en los cuentos de Bruto y Ragab; cuyos protagonistas no son seres humanos sino un perro y una cucaracha; pero eso sí, humanizados, encontramos una proyección de lo real sobre lo ideal y viceversa; intentando engendrar unos valores superiores y universales. Por otra parte, los intentos humorísticos, en la Edad Media y hasta el día de hoy "destruyen los estados y los costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría" (Richter, 1991: 100). Por otra parte, por la parte oriental, el gran Averroes cree profundamente en la unidad de la especie humana porque "su fe en la razón, lógica e inevitablemente, le hizo que abrazara la idea de la universalidad, es decir, la idea que se rinde al hecho de que la razón humana es la misma en todos los tiempo y lugares" (Murad, 2002: 97). Todo lo mencionado nos lleva a creer que el humor es, en gran medida, transcultural y universal. En última instancia, el humor es, como hemos comprobado, símbolo de resistencia, clemencia y placentera existencia.

Por eso, Bruto y Ragab, como la mayoría de los escritores humoristas, consigue colorear, como hemos visto, lo melancólico con sus brochas divertidas y robarnos una sonrisa e incluso una risa; ya que puede "descubrir el ridículo en lo serio y lo serio en lo ridículo" (Pirandello, 2007: 61). Los dos escritores coinciden en llevarle la contraria al idealismo: Bruto rebaja la heroicidad; y Ragab exalta la ordinariez y la vulgaridad. Es su forma humorística en declarar la rebelión contra lo impuesto y establecido por los demás. Este "desafío al control" del que nos habló los antropólogos; este "sentimiento de lo contrario" que afirma Pirandello; esta yuxtaposición de lo pequeño y lo infinito que nos transmite Richter; estos gastos de coerción, de representación y de sentimiento ahorrados que defiende Freud; estas transgresiones idiomáticas y pragmáticas que advierte Rivarola; este pequeño delito que admira Abu Uf; este despertar de la inteligencia pura que proclama Bergson; y mucho más, son los que definen el humor de César Bruto y Ahmed Ragab, entre otros.

Finalmente, cabe decir que no hace falta separar lo humorístico de lo cómico, de lo irónico, etc. de una forma tan discriminatoria. El humor, esa constante falsificación de la realidad, en nuestro modo de ver, es un crisol profundo en el que se mezclan muchos ingredientes del chiste, de la comicidad, de la ironía, etc. porque la escisión no hace más que perjudicar su esencia totalizadora e infinita, y la rigidez no hace más que herir su tierno fondo sentimental. Si hemos intentado humildemente resumir la esencia, las técnicas y la universalidad de la experiencia humorística, no hemos pretendido limitarla sino extenderla por los dos lados del atlántico.

Gracias a esa rápida fuga, esa anestesia momentánea del corazón, ese efecto placentero, conseguimos el despertar intelectual y la resucitación sentimental. Por consiguiente, no creemos que el humor puede ser vallado bajo ningún concepto; por ello mismo hacemos un himno a su indiscutible universalidad porque "al fin y al cabo la patria del hombre es el mundo y el mejor templo la naturaleza". (Baroja, 2004: 66)

Bibliografía

a) Bibliografía en español

- Baudelaire, Charles (1989): *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor.
- Bergson, Henri (2011): *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Traducción de Rafael Blanco, Buenos Aires, Godot.
- Burke, Peter; Gurevich, Aaron; y Le Goff, Jacques (Coords.) (1999): *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur.
- Diccionario de la lengua española (1899), Madrid, Real Academia.
- Escardó, Florencio (1964): *Humorismo argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Flórez, Wenceslao Fernández (1961): *Antología del humor en la literatura universal*, Madrid, Labor.
- Freud, Sigmund (1973): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.
- Pecharrónán, Francisco Vallejo (2006): *El humorismo en la literatura argentina*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Pescetti, Luis M. (Comp.) (2000): *La Mona Risa. Los mejores relatos de humor*, Madrid, Alfaguara.
- Pirandello, Luigi (2007): *El humorismo. Esencia, carácter y materia*, Madrid, Langre (Edición bilingüe).
- Richter, Jean Paul (1991): *Introducción a la estética*, Madrid, Verbum.
- Rivarola, José Luis (1979): *Semántica del humorismo*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

B) Bibliografía en árabe

- Abu Al-Soud, Fakhri y Gihan Arafa (1997): *Fi Al Adab Al Mukaran wa Makalat Ujra (Literatura comparada y otros ensayos)*, El Cairo, Al hai'a Al misria Al Ama lilkitab.
- Abu Uf, Adel Rahman (1997): *Muragat Fi Al Adab Al Masri Al Muasir (Recorrido por la literatura egipcia contemporánea)*, El Cairo, Al hai'a Al misria Al Ama lilkitab.
- Ibrahim, Abdel Hamid (1997): *Al adab Al mukaran min manzur Al Adab Al Arabi (La literatura comparada desde la perspectiva de la literatura árabe)*, El Cairo, Dar Al Shorouk.
- Makki, Mahmud Ali y Abdel Aziz Sharaf (1992): *Al Adab Al Fukahi (La literatura humorística)*, El Cairo, Al Masria Al Alamia –Longman.
- Murad, Barakat Mohamed (2002): *Ibn Ruchd failasufan moasiran (Averroes, un filósofo contemporáneo)*, El Cairo, Misr Al Arabia.
- Ragab, Ahmed (1972): *Kalam Farig (Decir tonterías)*, El Cairo, Ajbar Al-Yum.

PINCELADAS DE HUMOR EN LOS DICCIONARIOS BIOGRÁFICOS ANDALUSÍES

KATJIA TORRES

DPTO DE FILOLOGÍA Y TRADUCCIÓN, ÁREA DE ESTUDIOS ÁRABES E ISLÁMICOS
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Resumen

Este artículo presenta una anécdota divertida, traducida del árabe al castellano, atribuida al Juez Supremo de Córdoba al-Mundhir b. Sa`id “al-Balluṭī” y al eunuco del califa al-Ḥakam Mustanṣir b. Llāh, Ŷa`far al -Ṣaqlībī (“El Eslavo”). Está incluida en el diccionario biográfico árabe del siglo XII *Kitāb iqtibās al-anwār wa iltimās al-azhār fī ansāb al-ṣaḥāba wa ruwāt al-aṭār*, de Abū Muḥammad al-Ruṣāṭī, que nos transmite esta jocosa anécdota acaecida bajo el califato de al-Ḥakam Mustanṣir b. Llāh (s. X).

Abstract: Touches of humor in Andalusí biographical dictionaries

This article presents a Spanish version of a humorous tale about the Supreme Judge of Cordoba al-Mundhir b. Sa`id “al-Balluṭī” and the eunuch Ŷa`far al -Ṣaqlībī (“The Slavonic”) occurred during the caliphate of al-Ḥakam Mustanṣir b. Llāh in the tenth century. This tale has been collected in an arabic twelfth century biographical dictionary *Kitāb iqtibās al-anwār wa iltimās al-azhār fī ansāb al-ṣaḥāba wa ruwāt al-aṭār* by Abū Muḥammad al-Ruṣāṭī that includes this funny anecdote describing the judge's private life with the eunuch.

Keywords: al-Andalus, *ansāb*, al-Ruṣāṭī, al-Mundhir b. Sa`id “al -Balluṭī”, Ŷa`far al -Ṣaqlībī (“El Eslavo”).

Introducción. El género biográfico.

Dentro de la producción literaria escrita en árabe, el género biográfico goza de una gran consideración desde los albores del Islam, en Oriente a partir del siglo VII y, posteriormente, en al-Andalus desde finales del siglo IX. Surge de la necesidad de documentar la trayectoria vital de los hombres doctos árabomusulmanes que transmitieron las tradiciones islámicas y conocerá un notable desarrollo a través de los diccionarios biográficos, hasta bien entrado el siglo XVI. Según la mayoría de investigadores (Ávila, 1997: 36, 44), en al-Andalus se redactan los primeros diccionarios biográficos considerados los grandes textos del género, bajo el califato de al-Ḥakam II (s. X), destacando de entre ellos dos compendios fundamentales para reconstruir la historia política y cultural andalusí del período comprendido entre los siglos IX y XII: el *Ta`rīj ‘ulamā’ wa-l-ruwā li-l-‘ilm bi-l-Andalus* de Ibn al-Faraḍī (m. 1013) y la *Takmila li Kitāb al-Ṣila* de Ibn al-Abbār (m. 1262).

Los diccionarios biográficos son obras de carácter misceláneo que participan de algunos rasgos propios de los diccionarios geográficos (*masālik wa mamālik*), de las obras de *adab*

(conjunto de ciencias propedéuticas entre los árabes como la poesía, las genealogías, la filosofía, etc.) y de los relatos sobre las maravillas de la creación (*'ayā'ib wa garā'ib*). Incluyen noticias de personajes ilustres arabomusulmanes andalusíes y orientales que han destacado por su papel dentro de la política, la jurisprudencia, la religión o la cultura de su época. En ocasiones, esas noticias transmiten contenidos de carácter jocoso relativos a la vida pública y privada, así como datos referentes a su más estricta intimidad conyugal, pudiéndose equiparar a algunos contenidos de la actual prensa amarilla.

A caballo entre el *Ta'rīj 'ulamā'* y la *Takmila*, tanto desde el punto de vista cronológico como del valor documental que aporta, se encuentra *Kitāb iqtibās al-anwār wa iltimās al-azhār fī ansāb al-ṣaḥāba wa ruwāt al-aṭār* (*Libro de la adquisición de las luces y examen de las flores acerca de las genealogías de los compañeros del Profeta y de los tradicioneros*) del genealogista de Orihuela Abū Muḥammad al-Ruṣāṭī (1074-1147) (Al-Ruṣāṭī, 1990). Investigadores de la talla como D. J. Bosch Vilá (1984) y D. E. Molina (1990), por citar dos de los más ilustres, le dedicaron diversos estudios parciales, desde muy diversas perspectivas, a lo largo de estos últimos treinta años.

La traducción íntegra de la obra puede consultarse en mi Tesina de Licenciatura, *El Libro de la adquisición de las luces*, defendida en la U. de Sevilla, en el 2001, y dirigida por la profesora Dña. Fátima Roldán Castro, profesora titular del Área de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad Hispalense de Sevilla.

Del *Iqtibās* hemos seleccionado un texto que, consideramos, representa el prototipo de anécdota jocosa transmitida por este tipo de obras y no es otra que la referida a uno de los personajes más influyentes durante los califatos de 'Abd al-Raḥmān III, al-Nāṣir (912-961) y al-Hakam Mustanṣir bi-Llāh (961-966) de Córdoba: el juez supremo de esta ciudad, Muḥṣin b. Sa'īd (886-996), apodado "al-Balluṭī" ("El pedrocheño").

Las biografías de los personajes ilustres en el *Iqtibās al-anwār*

La estructura de la biografía que sigue el orden clásico de este tipo de obras (De la Torre, C., 1991: 415-433) suele caracterizarse por su brevedad y por introducir referencias geográficas de la localidad correspondiente al gentilicio del biografiado. Junto al nombre completo del personaje, aparecen los de sus maestros, los rasgos y cualidades más relevantes del personaje, así como la(s) disciplina(s) a la(s) que se dedicó con más interés. Seguidamente, se enumeran los viajes que realizó y por último las fechas de nacimiento y muerte, junto con la fuente de la que se toma la información. En la mayoría de todas ellas predomina el tono laudatorio, el afán por ofrecer una imagen positiva del biografiado, aún cuando sea de carácter jocoso, y, sobre todo, la voluntad de humanizar al personaje.

Cuando el genealogista compone un diccionario de estas características lo hace bebiendo directamente de las fuentes previas y prestando esmerado cuidado en la transmisión fidedigna de los datos, dejando en un segundo plano la originalidad y la creatividad. Es fácil encontrar una misma biografía en autores muy distantes temporal y geográficamente hablando, como es el caso que presentamos.

En general, los biografiados cuentan con una formación en ciencias y humanidades, han estudiado con reputados maestros expertos en sus correspondientes disciplinas, con quienes han entrado en contacto, bien en su lugar de origen, bien en los focos del saber de Oriente Medio y Próximo. En la vida pública, ocupan cargos predominantemente vinculados con la judicatura, y de primerísimo rango dentro de la administración del poder central del al-Andalus de su época.

De las 46 biografías dedicadas a andalusíes que el *Iqtibās* recoge, presentamos la del celeberrimo Muḥṣin b. Sa'īd, juez supremo de Córdoba bajo los califatos de 'Abd al -Raḥmān

III y de su hijo al-Ḥakam Mustanšir bi-Llāh (961-966), por ser una de las más conocidas y divulgadas en la literatura andalusí, desde al-Juṣṣānī (s.X) hasta al-Suyūṭī (ss.XV-XVI), pasando por nuestro autor, al-Ruṣāṭī (ss.XI-XII).

Nuestra traducción se sustenta en la noticia transmitida por al-Ruṣāṭī, la cual ha llegado sólo de manera fragmentada, por lo que nos hemos ayudado del *Marqaba al-'uliyā* de al-Nubāhī (s.XIV), para poder ofrecer una reconstrucción –en castellano– de la anécdota lo más completa posible.

Munḍir b. Sa'īd al-Ballūṭī

Todos sus biógrafos coinciden en destacar una serie de rasgos comunes de este juez originario de *Faḥṣ al-Ballūṭ* (El Llano de las Bellotas), actual Los Pedroches (Córdoba), que se resumen en las palabras que le dedica el genealogista al-Ruṣāṭī en su *Iqtibās*:

“Era un hombre docto, amante de la dialéctica con dotes de convicción e improvisación y firme en sus argumentos. Era una de las personas de más autoridad de su tiempo” (Al-Ruṣāṭī, *Iqtibās*: 38), así como “uno de los hombres de mayor influencia bajo el califato de Abd al -Raḥmān III, cuando desempeñó los cargos de *ṣāḥib al-ṣalāt*, *ṣāḥib al-juḥba* y *qāḍī-l-ḡamā'a* de Córdoba, además del de *ṣāḥib al-ṣalāt* de la mezquita de Medina Azahara (*Madīna al-Zahrā'*) [...]” (*Ibidem*: 41).

Participó, como el resto de poetas y oradores de la corte del emir Abd al -Raḥmān III al-Nāṣir, en la ceremonia de proclamación del Califato, a la que fue invitada la representación diplomática bizantina, encabezada por Porfirogéneto, el embajador del soberano Constantino VII, en el año 949, en el alcázar de Córdoba. Esta ocasión sirvió al futuro califa para conocerlo en persona. Al-Ruṣāṭī nos describe el momento:

“Al-Nāṣir ordenó a su hijo, el príncipe heredero, al-Ḥakam que se encargara de nombrar al orador que iba a asistir a tal celebración, con el beneplácito de los restantes poetas. Al-Ḥakam eligió a su protegido, ordenándole que preparase para tan excelsa ocasión un discurso elocuente para pronunciar ante el califa, en el que se alabase el don de palabra del que sólo era poseedor el califa... Pero el destino decidió que incumpliera con este cometido... En el momento en el que intentó hablar, sintió miedo, quedándose sin aliento, ante la gran responsabilidad a la que se había comprometido a asumir..., no conseguía pronunciar palabra y acabó por desmayarse. Al ver esto, Sa'īd b. Munḍir reaccionó de forma inmediata enlazando el inicio del discurso..., con una elocuencia asombrosa, sin precipitarse, haciendo las pausas en su justo momento y con fluidez, como si, previamente, hubiese tenido tiempo para preparárselo. Comenzó por el mismo punto en el que lo había dejado” (*Ibidem*: 38-39).

“La gente salió comentando la comparecencia de Mun ḍir, su firmeza de corazón, su retórica y su la elocuencia y la convicción con la que había hablado. El califa al-Nāṣir fue el más maravillado de todos. Se dirigió a su hijo, el príncipe heredero, con el fin de averiguar quién era ese hombre, pero éste no podía confirmarle su identidad, sólo había escuchado su nombre y le dijo: -Se trata de Mun ḍir b. Sa'īd al-Ballūṭī”. al-Nāṣir exclamó: - “¡Por Dios! ¡Ha sido más que maravilloso! ¡Ve a

buscarlo, Ḥakam! y cuéntame cosas de él, que sepamos cuál es su doctrina ... para poder protegerlo ...”(Idem).

A pesar de haber censurado duramente los excesos cometidos en vida de al-Nāṣir, al-Ḥakam mantuvo a Muḍīr b. Saʿīd como juez supremo de Córdoba bajo su califato, por su rectitud, integridad y sus virtudes innatas. En contrapartida, Muḍīr b. Saʿīd tuvo que hacer frente a la vida licenciosa de al-Ḥakam y a la influencia del todo poderoso chambelán del Califato, el eunuco Ŷaʿfar al-Ṣaqlībī (“El Eslovo”). Como pasamos a ver a continuación, al-Ruṣāʿī transmite las tensiones existentes entre estos tres personajes con humor, destacando la ecuanimidad del califa, en su calidad de mediador de los conflictos que surgían entre el juez y su protegido.

Anécdota jocosa sobre Muḍīr b. Saʿīd al-Ballūṭī y Ŷaʿfar al-Ṣaqlībī, el eunuco de al-Ḥakam Mustanṣir bi-Llāh.

De él se cuenta:

“El cadí Muḍīr b. Sāʿid cuando dictaba sentencia lo hacía movido por su arraigada convicción religiosa, su ética intachable y con su bonhomía reflejada en su rostro permanentemente risueño. Quien no lo conocía, no podía saber lo que pasaba por su mente. Cuando alguien porfiaba en la sinceridad de su religiosidad, reaccionaba con la furia de un león. De entre sus anécdotas se recoge la que tuvo con el califa al-Ḥakam al-Mustanṣir bi-Llāh, un viernes de verano, caluroso en extremo en el jardín, junto a una alberca, tras haber salido de la oración, en el que Muḍīr b. Saʿīd se quejó al califa del calor. Éste le ordeno que se quitara la ropa y se refrescara el cuerpo. Al-Muḍīr así hizo y eso no le calmó el calor. Al-Ḥakam le dijo:

—“Lo mejor sería que entraras en esta cisterna y te refrescaras”. ¡Vamos, no te puede dar vergüenza de nadie de los que estamos aquí!

Sin embargo, con ellos estaba Yaʿfar al-Siqlabi, el chambelán eunuco, favorito del Califa, quien ostentaba el cargo más elevado de los existentes en el Califato. Como realmente sentía vergüenza de meterse en el agua con Yaʿfar, decidió apartarse de él de manera respetuosa. Al-Hakam ordenó a su chambelán Yaʿfar que se metiera en la cisterna y ayudase al cadí a entrar. Yaʿfar se dispuso a ello, era un muy buen nadador, y, vestido para bañarse, se metió en el agua. Al-Hakam le dijo algo en secreto a Yaʿfar para que animara a nadar al juez y conseguir moverlo de donde estaba sentado, salpicándole con el agua. No obstante, éste no se apartaba de su sitio, ni se movía un ápice, hasta que, finalmente, al-Hakam le preguntó:

—“¿Qué te pasa, cadí?”. No ayudas al chambelán a hacer su trabajo ni tampoco nadas con él. ¡Él lo hace por tí!

A lo que le respondió:

“Señor, el chambelán –que Dios le guarde- nada con soltura, ya que no tiene ancla que le frene, puesto que es un eunuco, y yo tengo la mía, que me impide adentrarme en la parte honda de la cisterna –refiriéndose a sus testículos.

Al-Ḥakam prorrumpió en risas de su ocurrencia tan bien traída, pero el chambelán se sintió avergonzado, por lo que le injurió con los peores insultos. Salieron ambos del agua y el califa –Dios tenga misericordia de él- les ordenó que se vistieran por igual, para continuar con la oración, y consiguió que reinara la armonía entre ellos”.

Ŷa‘far al-Ṣaqlībī

Al-Ḥakam Mustanṣir bi-Llāh, una vez que fue nombrado califa, se hizo rodear de una serie de personas de confianza que desempeñaron diversos cargos dentro de la Administración, siendo uno de los más beneficiados el eunuco (*maybūb*) chambelán Ŷa‘far al -Ṣaqlībī (Martínez Enamorado, 2006). Pero no nos detendremos en analizar su papel político dentro de la corte, sino la relevancia de su condición de eunuco en este tipo de anécdotas y la razón de porqué se suelen transmitir y qué fin persigue el compilador.

La noción de *maybūb* es muy específica, Cristina de la Puente en su trabajo dedicado a la figura de los eunucos nos aclara: “en árabe ambos términos hacen alusión a la castración que padece el eunuco y no a la función que se le encomienda en la sociedad, aunque en muchísimos casos esas tareas coincidan con las de los eunucos de la antigüedad clásica” (De la Puente, C., 2003: 147). El uso de este término en las fuentes árabes, de todos los posibles que hagan referencia a la castración genital del varón, éste es uno de los menos frecuentes. Según la documentación estudiada sobre al-Andalus, el eunuco es un esclavo que ha sufrido tal amputación con el fin de cumplir un determinado oficio y no una pena. En los casos de que se castrasen a hombres pertenecientes a clases pudientes la razón primera no era otra que la preservación de su belleza:

“La castración se presenta, sobre todo, como una solución a ciertas tareas que no pueden realizar todos los esclavos, especialmente el cuidado del harén, de las mujeres en las que está depositado el honor familiar. La negación de su virilidad les convierte en los intermediarios posibles y necesarios entre el mundo masculino y el femenino en las clases sociales muy elevadas, aunque esa labor de mediación podían hacerla también las esclavas, que tenían acceso a los dos espacios” (*Ibidem*: 172).

El eunuco, quizás por su condición de extranjero, ni aun siendo nacido dentro de territorio musulmán, no suscita simpatías entre la ciudadanía autóctona musulmana. Su aspecto físico indefinido, entre niño y mujer, produce sorpresa y disgusto. La referencia de su condición persigue resaltar su condición de esclavo y su categoría social, más que a su condición sexual. No obstante, en el caso que nos ocupa, según indica la propia investigadora, la transmisión de la anécdota del eunuco Ŷa‘far al -Ṣaqlībī partió en su origen con la intención de aludir a la condición de homosexual del califa al-Ḥakam: “Cuando los textos se interesan por qué clase de hombre era y no por qué clase de sirviente, siempre suele ser con el propósito de definir la personalidad del hombre o mujer libre que convive con el eunuco, no la suya propia” (*Ibidem*: 149). Y añade:

“El rechazo se debe también a que el eunuco puede ser juzgado similar al homosexual pasivo, tal y como sucedió en el mundo antiguo...En este relato el autor puede estar también jugando con la reputación de la sexualidad del califa al-Hakam, de quien se decía que había sido apartado de los placeres terrenales por su padre y que se le había impedido tener hijos en su juventud” (*Ibidem*: 175).

Si comparamos esta anécdota con las transmitidas por otras fuentes relativas a eunucos, en relación a su iconografía, se observa la convergencia de una serie de elementos que suelen acompañar a su figura como el agua o los elementos navieros (remos, anclas,...) (Ibn Ḥayyān (M7), 1967: 209-210/ 249-250 [211]). En relación a su personalidad, suele destacarse su celo por agradar a su señor, con las consecuencias negativas y positivas que conlleva su comportamiento, su papel de mensajero entre los diferentes grupos que habitan dentro y fuera de la corte y, en especial, dentro del harén, llegando a establecer pactos con algunas de las mujeres del mismo, revelando una valiosa información histórico-política. Sin la intervención de los eunucos “las historias de las mujeres se habrían silenciado o, simplemente, el lector de las crónicas no las habría creído por provenir de personajes ajenos al harén” (De la Puente, C., 2003: 148).

Conclusión

Pese a que, generalmente, el fin último de los diccionarios biográficos es dejar constancia histórica de la cadena de transmisores de las tradiciones islámicas que se remontan hasta los tiempos del profeta Muḥammad, entre otros objetivos, con al-Ruṣāʿī se revela que no está exento el uso de la vis cómica a la hora de transmitir anécdotas privadas, gracias a lo cual se consigue mostrar el lado humano de personalidades tan alejadas de nosotros en el tiempo.

Bibliografía

Fuentes:

- Al-Nubāhī, A. A. s.d. *Taʿrīj quḍāt al-Andalus. Kitāb al-marqaba al-ʿulyā*. Bayrūt.
- Al-Ruṣāʿī, A. M. 1990. *Al-Andalus en el Kitāb iqtibās al-anwār y en el Ijtisār iqtibās al-anwār*, FAH, 7, ed. E. Molina López y J. Bosch Vilá, Madrid, CSIC-ICMA.
- Ibn al-Abbār, A. M. s.d. *Kitāb al-takmila li Kitāb al-Ṣila*. A. S. al-Ḥarrās. Dār al-Bayḍāʿ. 4 vols.
- Ibn al-Faraḍī, A. W. 1988. *Taʿrīj al-ʿulamāʾ wa-l-ruwāʾ li-l-ʿilm bi-l-Andalus*, al-Qāhira. 2 vols.
- Ibn Ḥayyān, Hayyan b. Jalaf. *Al-Muqtabis fī ajbar balad al-Andalus*. Ed., A., A. al-Hayyi. Beirut, 1965. Trad. E. García Gómez, *El Califato de Córdoba en el “Muqtabis” de Ibn Hayyan. Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por, Isà Ibn Ahmad al-Razi (360-364 H. = 971-975 J.C.)*. Madrid, 1967.

Estudios:

- Ávila, M^a L., 1997. “El género biográfico en al-Andalus”, *Estudios Onomásticos-biográficos de al-Andalus (EOBA)* VII. Madrid: CSIC, 35-51.
- Bosch Vilá, J., 1986. “Una nueva fuente para la Historia de al-Andalus: El *Kitāb Iqtibās al-anwār* de Abū Muḥammad al-Ruṣāʿī”, *Actas del XII Congreso de l’UEAI (Málaga, 1984)*, Madrid: 83-94.

Bosch Vilá, J., 1985-6. “El *Kitāb Iqtibās al-anwār* de Abū Muḥammad al-Ruṣāṭī: análisis de la obra y de las noticias sobre al-Andalus”, *Revista del Instituto de Estudios Islámicos (RIEI)*, XXIII Madrid: 7-13.

De la Puente, C., 2003. “Sin linaje, sin alcurnia, sin hogar: eunucos en al-Andalus en la época omeya”, *EOBA*, XIII. Madrid: CSIC: 147-182.

De la Torre, C., 1991. “Las fuentes de Abū Muḥammad al-Ruṣāṭī”, *Estudios Onomásticos-biográficos de al-Andalus (EOBA)*, VI, Madrid, 1991, 415-443.

De Santiago Simón, E., “Un fragmento de la obra de Ibn al-Šabbāṭ (s. XIII d.C.)”, *Cuadernos de Historia del Islam (CHI)*, 5, (1973). Granada: 7-91, en especial, 22, n. 49.

Molina López, E., 1987. “Noticias geográficas y biográficas sobre Tudmīr en el *Iqtibās al-anwār* de al-Ruṣāṭī”, *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, II, Murcia: Universidad de Murcia: 1085-1098.

Martínez Enamorado, V., 2006. *Un hombre para el califato: de nuevo sobre Ÿa‘far el Eslavo a partir de un cimacio con grifos*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la U. de Málaga.

Molina López, E., 1987-8. “El *Kitāb Ijtišār Iqtibās al-anwār* de Ibn al-Jarrāṭ. El autor y la obra. Análisis de las noticias históricas, geográficas y biográficas sobre al-Andalus”, *Quaderni di Studi Arabi (QSA)*, Venezia, 5-6: 541-558.

Torres Calzada, K., 2010. “El estudio de las incorporaciones dialectales del hispanoárabe en el *Iqtibās al-anwār* de Abū Muḥammad al-Ruṣāṭī (s. XII), en Saad Mohamed Saad (coord.) en *Estudios de Lingüística y Traductología árabe*, Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos (IEEI): 13-50.

Torres Calzada, K., 2007. “*Fulāna*: esposa de Muhammad Ibn Abī ‘Īsà, juez supremo del califa omeya ‘Abd Al-Rahmān Al-Nāsir, según “noticia” recogida en un diccionario biográfico andalusí del siglo XII”, *Mujer en Dār Al-Islām*. Sevilla: ArCiBel: 39-61.

EL BLOG *ME QUIERO CASAR* Y LA TRADUCTIBILIDAD INTERCULTURAL DEL HUMOR EGIPCIO

GIHANE M. AMIN
UNIVERSIDAD DE EL CAIRO

1. Introducción

En este trabajo, pretendemos tratar el tema de la traductibilidad del humor egipcio al castellano, tomando como ejemplo el blog “*Me quiero casar*” de Ghada Abd El Aal. A sabiendas de que no es tarea nada fácil la de transferir el sentido de humor de una cultura a otra y hacer reír. Por eso mismo, debemos tener presente las distintas teorías de traducción y aunque en la mayoría de los casos, nos hemos inclinado más por una traducción interpretativa; también hemos hecho traducciones culturales, literales, comunicativas, así mismo hemos recurrido a adaptaciones y a efectos compensatorios, siéndole siempre fiel a la intención del autor, fiel a la lengua receptora (el castellano) y fiel al destinatario final (el lector). Pero, antes de entrar en materia, primero hemos dado una visión panorámica de la situación de los blogs egipcios hasta el 2008, particularmente los literarios; para luego, hablar de la bitácora objeto de nuestro estudio; y por último, analizar los problemas que enfrenta la traducción del humor en *Me quiero casar* y cómo resolverlos.

2. Los blogs: nuevas alternativas de expresión

Los blogs o bitácoras electrónicas son una forma de expresarse vía Internet relativamente nueva¹. Tras un comienzo algo lento, a finales de los 90, han ido ganando popularidad entre

¹El término Blog procede del inglés y significa un sitio web que se actualiza de forma periódica. Al principio se empleaba el término *weblog* que fue acuñado por Jorn Barner en 1997. Luego, en 1999, Peter Merholz, en su blog “*Peterme*”, dividió la palabra en *we* blog. Pero, fue Evan Williams, co-fundador de la compañía Pyra Labs, quien en 1999 creó el servicio de blogger – o bloguero en castellano-, que permite crear y publicar un blog. Aunque en aquel entonces tan sólo existían unos 100 blogs, rápidamente, su uso empezó a generalizarse. Además del término *blog*, en castellano se emplea el vocablo *bitácora* y en árabe, *modawana*, para designar ese sitio web propiedad de un bloguero. Desde el 2003, www.blogger.com pasó a ser propiedad de Google. Luego, en el 2004, se actualizó el sistema de manera a permitirle a los usuarios añadir fotografías, comentarios, publicaciones, vídeos,

un público muy variopinto, formado en su gran mayoría por jóvenes. Así, en ese espacio virtual, empezaron a crearse las primeras comunidades de blogueros. Ciertamente que al principio sólo podían tener acceso a los mismos, los jóvenes aficionados a la tecnología y a la informática. Mas, con el tiempo, a medida que se han ido simplificando las herramientas, su uso se ha ido facilitando y generalizando. Tanto es así que, hoy por hoy, todo quien lo desee puede fácilmente disponer de su propio blog. Este éxito inusual es debido a más de un factor, por un lado está, como acabamos de decir, su fácil manejo; por el otro, la libertad de expresión que se disfruta vía internet, y que no se puede conseguir a través de los medios de comunicación tradicionales, y que ha permitido tratar temas considerados tabúes. Pero, asimismo, figura la cuestión económica, puesto que resulta relativamente bastante barato tener un blog particular.

Será a partir del 2002 cuando, en Estados Unidos, los blogs empiecen a ejercer gran influencia en la sociedad. En el Mundo Árabe, así como se les conoce en la actualidad, se conocieron un año más tarde, con la guerra de Irak (2003). Los ciudadanos civiles, tanto a nivel nacional como regional, empezaron a movilizarse y a expresar su rechazo hacia dicha guerra. En Egipto, su inicio en el 2004, también está motivado por cuestiones políticas: el rechazo hacia el gobierno de Hosni Mubarak y su perpetuidad en la figura de su hijo, Gamal Hosni Mubarak². Así, rápidamente los blogs se irían convirtiendo en un fenómeno de creciente importancia³.

Para dar una idea aproximada de la extensión de este fenómeno en Egipto, remitimos a un informe oficial emitido por El Centro de Información y Apoyo a la Toma de Decisión (IDSC), del Consejo de Ministros, que data de abril del 2008, en el que se deja constancia de que el idioma árabe no figura entre las 10 lenguas más importantes que emplean los blogueros. A nivel internacional, se estima, además, que los blogs árabes tan sólo representan el 0.7%; de los cuales, los egipcios constituyen el 30.7%. De éstos, casi la mitad, un 48,3%, son activos. Para el 2008, los blogueros egipcios llegan a superar 162,2 mil. Sus edades suelen oscilar entre los 20 y 30 años, de los cuales el 18.8% tienen entre 30 y 40 años, un 17%, menos de 20 años y un 11.1% son mayores de 40 años. El informe recoge asimismo que casi todos los blogueros egipcios, un 79,9%, suelen residir en el país, y la mayoría, un 82,1%, son de El

etc. A finales del 2006, con el Blogger Beta, se logra publicar artículos por categoría o *tags*. Ello significa poder etiquetar un blog, es decir clasificarlo según su contenido como blog político, literario, personal u otro. También permite la existencia de Blogs de libre acceso y otros de acceso restringido. Debido, a la importancia de esta nueva herramienta, hoy en día muchos pensadores y escritores reconocidos y otros que no lo son tanto tienen su propio blog.

²Estas movilizaciones vía internet rápidamente tendrían su repercusión en la calle. Así, unos meses más tarde, en diciembre del 2004, “*Kifaya*” -que significa “*Basta*”-, uno de los primeros movimientos políticos, formado por activistas opositores al régimen de Mubarak, empezaría a salir en manifestaciones y expresar abiertamente su rechazo hacia dicho gobierno.

³No se puede negar el peso que han ido ganando estos nuevos medios de comunicación vía internet a lo largo de los últimos años. En cuanto a Egipto se refiere, cabe recordar la respuesta masiva de la población a un llamamiento hecho vía el Facebook, por una joven llamada Esraa Abd El Fatah, incitando al ciudadano a que se abstenga de comprar el día 6 de abril del 2008, en protesta contra la subida de precios y la corrupción. Lo que a su vez llamó la atención hacia esta nueva forma de movilización de las masas y de la juventud. Ni la misma activista era consciente del alcance que iba a lograr su llamamiento, a raíz de lo cual fue arrestada más de una vez, por las autoridades. Desde entonces el papel de las redes sociales y la influencia de plataformas como Facebook, Twitter ha ido *in crescendo*. Hasta el surgir de la Primavera Árabe

Cairo. El estudio ha dividido los blogs en 7 tipos, siendo la mayoría de contenidos variopintos (30.7%). Seguidos de los blogs políticos (un 18.9%), de los cuales cabe recordar el blog de “Manal y Alaa” (منال وعلاء), “La conciencia egipcia” (الوعي المصري), “Ahmed gharbeya” (وأحمد غربية). En tercer lugar, figuran los blogs personales (15.5%). En cuarto, están los culturales y de contenido artístico (14,4%). Los religiosos (7%) vienen en quinto lugar. En el penúltimo, los sociales (4.8%). Y por último, los científicos (4%). En lo referente al idioma empleado, la mayoría – el 76.8% – suelen estar escritos en dialecto egipcio o en un árabe simplificado, una minoría – el 9,6% - están en inglés y un 20.8% mezclan el inglés con el árabe. Los hombres representan el 73% de blogueros, mientras que las mujeres no constituyen más que un 7%⁴. En cuanto a los blogs literarios, según el estudio, figuran entre los de contenido cultural y artístico. Éstos han ido aumentando a lo largo de esta última década, puesto que muchos escritores, acordes con los nuevos tiempos, ya tienen sus propios blogs. Otros, incluso se han dado a conocer gracias a los mismos, como es el caso de la escritora objeto de nuestro estudio.

Aquí, no vamos a cuestionar el valor literario de los blogs y menos el de “*Me quiero casar*”, puesto que el fin que perseguimos es bien distinto. Simplemente recordamos que es un fenómeno que está aún en ciernes y que sigue siendo pronto, para poder juzgar su valor. Pero, también, sería ingenuo por nuestra parte negar su existencia y sobre todo su importancia. Estamos - lo queramos o no - ante una nueva forma de escribir y de comunicarse con el lector, que ha ido adquiriendo fanes a lo largo de los últimos años. En algunos casos, éste incluso se ha convertido en coautor de la obra. Por lo pronto, afirmamos que los blogs son un nuevo género digital, muy acorde con ese acelerado ritmo de vida. Que se ha adaptado a las necesidades de las nuevas generaciones y a los nuevos gustos. Así mismo, queremos recordar que si la finalidad de cualquier libro es comunicarse con el lector, los blogs lo consiguen por partida doble, puesto que la relación es directa, a medida que se va escribiendo la obra, la que a su vez puede irse modificando según los comentarios y opiniones de los lectores internautas. El problema de que si los blogs son o no una forma literaria estalló cuando, hará un par de años, Dar el Shoruk, una prestigiosa editorial egipcia, seleccionó 3 blogs literarios, lo más visitados, y decidió sacarlos de su espacio virtual al que hasta entonces habían pertenecido, para editarlos en formato papel. Estos blogs son *Me quiero casar* (عايزة اتجوز) de Ghada Abd El Aal, *Arroz con leche para dos* (أرز بلبن لشخصين) de Rehab Basam y *Éste, este es mi baile* (أما هذه فهي رقصتي أنا) de Ghada Mohamed Mahmoud. *Me quiero casar* consiguió, además, ser la obra más vendida en la Feria del libro de Egipto del 2008. Éxito que motivo a la editorial, por un lado, a reeditarla – ahora va por la novena reimpresión- ; y, por el otro, a repetir la experiencia con otros que también habían conseguido ocupar el ranking de los blogs literarios más visitados. Este fue el caso de *El café de los egipcios* (قهوة المصريين) de Mohamed kamal, *Aleandría-Beirut* (الإسكندرية بيروت) de Nermin Nazaz, y *El diario de una solterona* (يوميات عانس) de Abir Suliman.

⁴ الشيماء عبد السلام إبراهيم و هدي صلاح الدين (2010), المدونات , سلسلة مفاهيم , القاهرة : المركز الدولي للدراسات المستقبلية والاستراتيجية. والشيماء عبد السلام إبراهيم و هدي صلاح الدين العدل (2008), مركز استطلاعات الرأي العام بمركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، مجلس الوزراء، تأثير المدونات علي حرية الرأي و التعبير، القاهرة.

(Ver, Shaima Abd El Salam y Hoda Salah El Din Adel (2010), *Los blogs*, Serie de Conceptos, El Cairo, Centro Internacional de Estudios Futuros y Estratégicos; y Shaima Abd El Salam y Hoda Salah El Din Adel, “*La influencia de los blogs en la libertad de opinión y de expresión*”, Centro de Encuestas, del Centro de Información y de Toma de decisión, Consejo de Ministros, El Cairo, 2008).

3. Me quiero casar de Ghada Abd El Aal

En el 2006, la escritora empieza su primer blog “*wanna-b-a-bride.blogspot.com*”, en el que se introduce diciendo: “*represento a 15 millones de chicas de entre 25 y 35 años, a las que la sociedad presiona para que se casen, cosa que no está en sus manos*”⁵. Tras el éxito inusitado debido, más que a su valor literario, a su preocupación social, la escritora publicó otros dos blogs, también en dialecto egipcio: “*La casa de las novias y los novios*” (بيت العرايس والعرسان) en el 2006 y “*Desde dentro*” (من جوه) en el 2008, pero que no tuvieron el mismo éxito.

Me quiero casar es una obra satírico-irónica, que consta de 26 capítulos bastante cortos, unas 168 páginas. Está escrita en dialecto egipcio, en un estilo ameno y sencillo, que más bien se aproxima al habla del ciudadano de a pie. Está narrada en primera persona y el nexo común entre los capítulos es la protagonista, el tema y el humor. En cada capítulo, la joven protagonista cuenta, con su peculiar sentido del humor, las situaciones insólitas que tiene que enfrentar con cada nuevo pretendiente. La obra, *grosso modo*, trata el problema del matrimonio en nuestra sociedad egipcia y lo difícil que es conseguir un marido “adecuado”. Ya no se trata ni siquiera de “pescar” un “buen partido”, simplemente “un hombre”, uno con el que se pueda una casar y formar un hogar. Este tema probablemente sea una de las preocupaciones más urgentes de muchas jóvenes egipcias. Tanto es así que cuando invité a la joven escritora a hablar de su obra, en la Universidad de El Cairo, en el año 2010, la sala estaba abarrotada de alumnos –más bien, alumnas—, la mayoría asistieron atraídas por el título, porque expresaba sus propias inquietudes y con la esperanza de que se les enseñe las artimañas necesarias para poder cazar y casarse.

Tras un éxito inusual, la obra ha sido traducida a más de un idioma: a saber, el italiano, el alemán, el inglés y el holandés. Así mismo, inspiró una serie televisiva, que se presentó durante el mes de Ramadán del 2011. Se le encargó a la misma Ghada Abd El Aal escribir el guión y el diálogo de la serie, que lleva el mismo título.

4. Me quiero casar y las dificultades que plantea la traducción del humor egipcio

A la hora de traducir obras como la que tenemos entre nuestras manos, debemos primero hacer un análisis desde el punto de vista del “traductor”, que a su vez nos permita estudiar las dificultades que plantea la misma traducción, al reproducir en castellano –lengua receptora o meta- el texto de la lengua fuente. Puesto que lo que se persigue por medio de la traducción es captar el sentido íntegro de la obra, buscando a su vez el equivalente que más se adecúe al *que decir de la obra original*; primero en lo que atañe el sentido, luego en lo que se refiere al

⁵Todas las referencias proceden de Ghada Abd El Aal, *Me quiero casar*, EL Cairo, Dar El Shoruk, novena edición 2010. La traducción es nuestra.

غادة عبد العال، عايزة أنتجوز، الطبعة التاسعة (2010)، القاهرة، دار الشروق.

estilo, para así conseguir transmitirlo en la lengua meta⁶. En lo referente a lo segundo, la obra no plantea ninguna dificultad para su comprensión: es amena, fácil de leer, de estructura sencilla; lo único es que está escrita en dialecto egipcio. Aunque, esto no supone ningún problema para la traducción, simplemente se debe recurrir a un registro lingüístico similar, de manera a reproducir el habla coloquial. En cuanto al contenido, como el mismo título lo refleja, trata el tema del matrimonio y lo difícil que es, para la mujer egipcia, en esos tiempos que corren, encontrar pareja y poder formar una familia. No obstante, el éxito de la obra no se debe al tema en sí, sino al enfoque que se le da y a su tono humorístico. De ahí que en la traducción haya que darle prioridad al humor y a la forma de transmitirlo en la lengua receptora.

5. El humor, sus variedades y su traducción

El humor y la risa son una forma de comunicarse y entenderse con la realidad, que nos ayuda a relajarnos, olvidarnos de nuestras preocupaciones y liberar tensiones. Con ser universales, a su vez, son una de las pocas cosas que individualizan al ser humano, independientemente de la cultura, del medio socioeconómico o geográfico al que se pertenezca. La escritora, como buena egipcia que es, tiene el sentido del humor muy desarrollado y, con *Me quiero casar*, consigue recuperar el típico humor egipcio. Un humor sin malicia, espontáneo y recurrente, que, por influencia de la globalización, del cine americano y de los cambios que han ido afectando en nuestra sociedad, ha ido perdiendo terreno a favor de uno más artificial y rebuscado. Mas, antes de explicar los recursos de los que hace uso la escritora, debemos primero definir en qué consiste el humor y cómo hacer para conservarlo. Éste se compone – según Shade – de cinco elementos: identificación, reconocimiento, comprensión, respuesta física y producción⁷. Sin embargo, la manera de activarse, es decir, la capacidad de estimular la risa en uno mismo y en los demás, suele variar según las sociedades y las culturas. Sobra recordar que también depende mucho del sentido del humor de cada individuo, de su propia predisposición a la risa y de sus experiencias vividas, sentimientos y sensaciones personales. Empero, es bastante difícil definir los límites que separan un buen chiste de uno malo. Puesto que la gracia de una broma está basada en una serie de factores de muy diversa índole. Los que se sustentan directamente en referencias culturales, sociales, políticas, históricas o geográficas; a saber, sátiras, ironías, sarcasmos, estereotipos, situaciones absurdas, asociaciones sin sentido, etc. O por el contrario, se basan en factores puramente lingüísticos y

⁶“La traduction consiste à reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style”; Eugene Albert Nida, *La traduction: théorie et méthode*, Alliance biblique universelle, Londres, 1971, p.11. También se puede consultar Valentín García Yerba, *Teoría y Práctica de la traducción*, España, Gredos, 1982, p.32. Seleskovitch diferencia entre el querer decir y la intención, entre la finalidad y el acto de habla. Según él, la frase “*hay una corriente de aire*” en caso de ser traducida por “*cierre la ventana*”, el traductor se situaría en la intención del autor. “*La intención no es explícita y es, pues, hipotética; el sentido, sin embargo, está claramente designado.*” Amparo Hurtado Albir, *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p.323. debida a la importancia que Danica Seleskovitch le da a la interpretación, tiene otra obra titulada *Interpréter pour traduire*; Paris; Didier; 1984.

⁷ R. Shade, *License to Laugh. humor in the classroom*. Englewood, Col: Teacher Ideas Press, 1996, pp: 1-2.

gramaticales; tales como, frases hechas, modismos, hipérbole, idiotismos, anticlímax, elipsis, silepsis, antítesis, non sequitur, conceptos pragmáticos del acto del habla, atenuación, exageración, insultos, juegos de palabras, términos polisémicos, etc. El humor, por otra parte, desempeña diversos fines: se puede emplear simplemente para provocar la risa, con función catártica o satírica, para luchar contra el miedo o el dolor; al igual que se recurre al mismo para criticar, herir y humillar, o incluso con fines terapéuticos u otros.

En otro orden de cosas, el humor está estrechamente unido al texto de partida y no depende de la semántica, ni de lo que se dice, sino de la incongruencia. Pero, existe una que provoca un efecto humorístico y otra no. También es cierto que, con ser la sociedad egipcia y la española muy parecidas, en cuanto a sentido de humor se refiere, hay modalidades de humor más difíciles de traducir que otras; porque al parecer al humor no le gusta viajar y pone en un serio aprieto al traductor.

Opinamos que la mejor traducción que se podría hacer de obras similares es una electrónica, en la que además de la palabra se recurra a los efectos sonoros, a las fotos, a pasajes de películas y a todos los recursos que la tecnología pueda poner al servicio de la obra.

6. Los recursos de Ghada Abd El Aal y las estrategias del traductor

En *Me quiero casar*, Ghada Abd El Aal aprovecha diversos recursos y técnicas, y los pone a disposición del humor. Es lo que iremos analizando a la vez que explicando algunas de las posibles traducciones que proponemos.

La escritora convierte al lector en testigo presencial, en más de una ocasión, se dirige a él, le habla y lo transforma en cómplice de los acontecimientos: “*Mejor que no, para que no os burléis de mí*” (P.121), por consiguiente, él desde el principio es partícipe de los acontecimientos.

A. HUMOR BASADO EN REFERENCIAS CULTURALES

La obra está salpicada de términos y conceptos pertenecientes a la cultura egipcia. Ya desde el título, nos percatamos de que la misma no se puede desvincular de nuestra realidad socio-cultural. Para resolver este problema muchos traductores hacemos uso del equivalente cultural. A modo de ejemplo, para traducir el mismo título de la obra (عايزة اتجوز), al principio, pensando en un equivalente cultural, hemos propuesto diversos títulos: “*Se busca novio*”, “*Me hace falta un novio*” o “*Me urge un novio*”, entre otros, por haberlos considerado traducciones cercanas a la mentalidad occidental. Pero después de leer la obra, nos hemos percatado de que, debido a su dosis de humor basado en referencias sacadas de nuestra realidad, no se puede desvincular de lo egipcio. Por consiguiente, el uso del equivalente cultural sería muy limitado y a veces sería acompañado de notas a pie de página; pocas, sino terminarían aburriendo al lector. De ahí que, en obras similares, en lugar de acercarla al lector, es él el que tiene que hacer un mayor esfuerzo para conocer la sociedad egipcia más de cerca. Por lo que al final nos hemos declinado por “*Me quiero casar*”, una traducción literal y no cultural del título.

También para hacernos reír recurre a la memoria colectiva y menciona personajes celebres, sean egipcios o árabes, del mundo político o cultural. Tales como la bellísima actriz Nalga Fathi o el famoso hombre de negocios Naguib Sawiraz. Pensando en un equivalente cultural, estos personajes se podrían sustituir por otros, pertenecientes a la sociedad española, como Penélope Cruz, Antonio Banderas o Francisco Román Riechmann (el presidente de Vodafone en España) Pero como acabamos de aclarar nos inclinamos más



por conservar nuestros personajes y añadir fotos de los mismos, para que el lector los visualice y se familiarice con ellos.



El ejemplo siguiente: (وتبقي دي قصة الحب التي أفسدها نجيب ساويرس), se podría traducir de distintas maneras: “*esa es la historia de amor que ha sido estropeada por Naguib Sawiras*” (P.69), y en una nota a pie de página explicar que Sawiras es el dueño de Mobinil, una de las empresas más importantes de telefonía móvil en Egipto. También se podría poner una foto suya, debajo de la cual se diga el cargo que ocupa. O recurrir al equivalente cultural, para producir el impacto

esperado: “*esa es la historia de amor que ha sido estropeada por Vodafone*”. En este caso, las dos traducciones son válidas. En la primera se da un equivalente descriptivo, mediante una nota a pie de página o foto, y en la segunda, funcional; es decir se ha echado mano de un equivalente cercano en la lengua receptora.

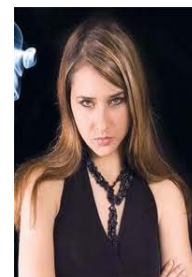
Como acabamos de decir, la obra está muy influenciada por el cine, particularmente el egipcio. Ello se refleja en más de una ocasión.

— Los hombres de hoy son un poco creídos y arrogantes, se creen superiores a las chicas (que Dios les ampare). Viene él y su madre muy exigentes y poniendo condiciones... preferimos una de tez blanca y con los ojos de color



miel, y tiene que parecerse a Nilly Karim... ¡Qué os parta un rayo! Mírate primero al espejo... antes decían que el dinero hacía al hombre entero...ahora ni eso... ni una caja de bombones lleva consigo, por no

derrochar... el caradura va acompañado de su madre, a visitar a la pobre prometida, a cuyos padres les ha costado un ojo de la cara educarla y que además se han gastado para esta cita una pasta... van a su casa con las manos vacías... La joven no tiene ningún defecto, pero ellos le buscan cinco pies al gato y dicen: es que no se parece a Nily Karim, más bien se asemeja a Naglaa Fathi y a mí no me gusta este tipo de belleza. ¡Ni que fuera Hesin Fahmi el que se vaya a casar! (P.7)



En el cine egipcio, la figura de la suegra está muy presente. El pasaje en el que se dice:

“*quería traer conmigo un poco de avellanes y almendras y pedirle que me los partiera, y asegurarme así de la fuerza de su dentadura; pero luego me acordé de que esto se lo traen a las chicas y no a los chicos*” (P.130). La escritora aquí nos remite a una película clásica



titulada “*Esto es amor*”, con la que todos nos hemos partido de risa; en la que, la suegra le trae a la futura prometida frutos secos con cáscara para que ésta se los parta con los dientes y así asegurarse de que su dentadura es bastante resistente; y que por consiguiente disfruta de buena salud, lo que la capacita para ser una buena esposa para su hijo. En la traducción, “*esas sensaciones*” se pierden, no porque falle la traducción en sí, sino porque

simplemente esa película no forma parte del legado de la cultura receptora. En este caso, se podría añadir una breve nota a pie de página explicando la situación. También, se podría añadir una foto de esa escena, para que el lector visualice la situación, pero “algo” se queda en el tintero.





Luego, cuando imita el sonido del llanto: (عائىااا) (P.26), reproduce el llanto de uno de los personajes de un programa de adivinanzas, que se emitía en la década de los ochenta, durante el mes de Ramadán. Con ello, Ghada Abd El Aal genera, lo que Lederer denomina, *el efecto de sinécdoque*. Es decir, basta mencionar una parte que el receptor, por medio de sus conocimientos, completa el discurso del emisor, tanto a nivel de las palabras como de frases hechas⁸. Mismo efecto se produce en el pasaje en el que dice: “*se parece a Nadia el Gendy en la película Pega y corre en Tel Aviv*” (P.133). La escritora cambia el título original, que era “*Misión en Tel Aviv*” y se inventa otro también con el fin de provocar risa.

B. HUMOR DE SITUACIONES:

Ghada Abd El Aal también recurre mucho al humor de situaciones, en el que entran gestos, posturas, caídas, resbalones, etc. Suelen ser situaciones insólitas, que llegan a ser absurdas e inverosímiles. A veces con desenlace imprevisto. Como en la escena en la que un pretendiente va a casa de la novia a solicitar su mano, con sus dos mujeres. Se hace una crítica soterrada de la poligamia, bajo pretexto religioso.

El novio: ¿Pensáis que son mis hermanas?

Todos: ¿A no?

El novio: Nooooooooooooo... Esta es Tahani mi primera mujer... y ella Amal, mi segunda esposa. Es que yo sigo la ley islámica, la de casarse con varias mujeres.

Conocéis el sentimiento de Titanic cuando chocó contra un iceberg...

Claro que no, ¿Cómo lo vais a saber?... Es que el Titanic no tiene sentimientos...

Bueno, lo que quiero decir, es que sí os imagináis estar en una situación similar... ni siquiera tuvimos tiempo para gritar u oponernos a... a hacerle rodar por las escaleras.

Padre: Vete, vete,... no tenemos hijas en edad de merecer.

La primera mujer: Entonces, ¿no hay boda?

Padre: ¡NO!

La segunda mujer: ¿De veras?

Padre: ¡He dicho que NO!

Las dos al unísono: yupi... yupi... yupi...

Esta era la primera vez que resonarían voceríos y gritos de alegría... en el modesto salón de nuestra casa (P.108).

Otras, con desenlace previsto, pero no por ello menos cómico. Como en es el caso del siguiente pasaje.

⁸Ver M. Lederer (1981), *La traduction simultanée*, Paris, Minard Lettres Modernes. La traducción desde siempre ha sido objeto continuo de investigación. Ya con los primeros estudios de Eugene Nida, desde hace más de cuarenta años, hasta la más actual escuela de *Translation Studies*, pasando por trabajos prestigiosos como los de Bassnett, Gutt, House, Kelly, Lefevere, Mounin, Steiner o Wilss.

Las bodas...vaya...antes en las películas árabes cuando una joven llegaba a una boda un poco elegante... los hombres la seguían como moscas... y no se iba sin pescar un novio... ahora es lo mismo pero al revés... veréis a las madres con sus hijas como buitres vigilando a los jóvenes... pobre del que pase cerca de ellas (P.7).

C. LA PARODIA

Recurre mucho a la parodia, no tanto de palabras como de situaciones; mas, con el único fin de hacer reír al lector. Si en los dos ejemplos anteriores, primero hizo una parodia contra las interpretaciones erróneas que se hacen de la religión, luego contra los valores de la sociedad. En el siguiente, es una parodia contra las mentiras del gobierno:

Dejémonos de las estadísticas del gobierno, según las cuales hay tantos hombres como mujeres... porque se parecen a la actualidad meteorológica de los informativos. La gente jura por sus hijos que la temperatura supera los 45° y los medios de comunicación no pueden subirla por encima de 38°... un amigo de mi padre me ha dicho: está prohibido que la temperatura esté por encima de los 42° grados.

Para que el turismo no salga perjudicado y no se escapen los turistas... también en cuanto al porcentaje de hembras y varones hay mucho en juego (P.6).

D. SITUACIONES ILÓGICAS

Entre otros recursos del humor, situaciones aparentemente lógicas pero que carecen de sentido. Una de las situaciones más graciosas, es la del pretendiente que decide investigar los antecedentes penales de su futura prometida:

—Pero tú, ¿parece que estás investigando a un criminal? Es una pretendiente... y ¿no has encontrado más que un policía de la brigada de delitos sexuales para preguntar por ella en el trabajo?

—Es que ellos tienen mucha experiencia en lo de investigar a las chicas... el suyo era de la Unidad de Drogas y Crimen Organizado.

—¿El mío? O sea que a mí también me has investigado?, ¿Sólo falta que me digas que también has mandado a uno para preguntar por la reputación de mi señora?

[...]

—No Sr. no... las investigaciones han demostrado que carecéis de antecedentes penales.

—¿Perdón?... antecedentes.. ¿qué?... también ¿nos has sacado un certificado de antecedentes penales?

—No Sr., claro que no, usted sabe que hay que renovarlo cada 3 meses... yo sólo lo he renovado en nombre vuestro.

—¡A sí!... ¿y hemos ido en persona a hacérselo sin ni siquiera enterarnos?... O sea, nos has puesto un somnífero o ¿qué?

—No Sr. yo tengo vuestras huellas dactilares.

(¡Mi familia y yo nos hemos mirado unos a otros estupefactos!)

—¿Nuestras huellas dactilares?!

(Nos contestó como si estuviera diciendo algo muy lógico).

—A sí,... claro,... del encendedor.

—¡¡¡¡Dios míooooo!!!!

(Soy yo que está gritando)... no hace falta que os cuente lo que pasó luego. Sólo con decir que si no fuera por el amigo de mi padre, Don Disco, hoy estaríamos mi familia y yo entre rejas (Pp.85-87).

E. EL HUMOR VERBAL

El humor verbal es una forma de ver e interpretar la realidad por medio de la palabra, con el fin de provocar la risa. Para conseguir este efecto, la escritora recurre a diversos procedimientos verbales.

• EL DIALECTO EGIPCIO

En una entrevista con la autora, cuando le pregunté por qué se inclinó por el empleo del dialecto, respondió que simplemente porque le ayudaba a mejor expresar el humor y a reproducir la forma de ser espontánea de la gente. Para la traducción, el uso del dialecto no supone ninguna dificultad, como hemos dicho en líneas anteriores se traduce por un castellano sencillo, más cercano al habla oral. No obstante se debe tener muy claro a quién va dirigida la obra, porque el habla de un argentino es distinta a la de un mexicano o un español. No sólo la terminología varía sino que el mismo sentido de humor a veces es distinto.

Debido al dialecto egipcio, se acortan algunas preposiciones, tales como (على) – que equivale a “sobre” o “encima”-, aunque en la traducción muchas veces su equivalente es otro. Expresiones como (انا مش صفر ع الشمال) se traducen por “no soy un cero a la izquierda” (P.18). También se acorta la preposición (من) que se escribe (م) y la (على) se queda en (ع): (وع الجهة (التانية) que significa “por otra parte” o “por otro lado” (P.9); aunque también puede equivaler a “sobre”, “encima”, “a” o “de”, según los casos. Pero, en español, la apocope no se suele realizar con dichas preposiciones, sino más bien con “para”: “pa’que”, “pa’lante”.

Así mismo, varían ciertos pronombres relativos: (لان اللي بتتكلم فيه بصراحة), que sería “la que habla de este tema francamente” (P.5). De igual modo, algunas letras, como la (ظ) pasa a ser (ض), la (ق) se convierte en (ك) y la (ث) que se transforma en (ت): (انتين ع اليمين) “dos a la derecha” (P.61) o (الشعب المصري من اكثر شعوب الأرض تديراً واقتصاداً), o sea “Los egipcios son uno de los pueblos que más ahorran y economizan” (P.155). O Además de otros cambios propios del dialecto egipcio. En el lenguaje coloquial español, ocurren los cambios propios del mismo: se modifica la grafía de determinadas palabras, se desplaza la acentuación, se acortan ciertas palabras, etc. Por consiguiente, lo que proponemos en la traducción es recurrir a un efecto compensatorio. Entendemos por el mismo, simplemente pasar el texto del dialecto egipcio a cómo se tiene que decir en el habla coloquial en castellano. Porque entendemos que además de la cognoscitiva, el lenguaje tiene una función comunicativa. Este efecto no se puede efectuar a nivel de una palabra o una frase, sino del texto entero.

• EL ÁRABE CLÁSICO

La escritora también con fines humorísticos entremezcla el dialecto egipcio con palabras procedentes del árabe clásico. Escoge términos descontextualizadas, que por ello mismo, suenan raros y por consiguiente desencadenan la risa:

A mí personalmente me preocupaba muchísimo este tema, al que me había dedicado en cuerpo y alma, además puse todos mis sentidos, los que conozco y los que me quedan aún por conocer ... a la busca y captura del libro... pero todo en vano, sin un ápice de esperanza Podéis decir que volví *inanis manus* (que la gente culta me diga lo que significa eso de *inanis manus*).... (P.117).

En la traducción anterior, hemos recurrido al latín para traducir una expresión procedente del árabe clásico (رجعت بخفي حنين). Aquí lo que se busca, no es una traducción exacta, más bien queremos confundir al lector, para que se ría. Podíamos perfectamente haber dicho, “volví con las manos vacías”, pero hemos pensado que con el latín conseguimos producir el efecto humorístico buscado. La crítica de Ghada Abd El Aal no va en contra del árabe clásico en sí, sino de la falta de dominio del mismo. Lo que convierte al que lo usa de forma errónea en un pedante. Las frases en las que emplea el término “árabe clásico” se deben traducir “cultas”: La frase siguiente (وعلى رأى المثل: على الباغى تدور الدوائر. منك الله يا نهى.. وكمان خلتيني أتكلم بالنحوى!!!) se podría traducir de la siguiente manera: “*tal como reza el dicho... metere quod seminas... ¿jope tía, me has hecho hablar como los pedantes!!!?*” (P. 127). Otro ejemplo, “*مشيت في الشارع (والصدمة بادية الأثر على وجهى الذى كان بشوشا يوهه نحوى تانى)*” (P.137), “*Estuve deambulando por la calle estupefacta. ¡Jope!, otra vez me sale la vena culta*”. En el siguiente ejemplo, también aprovecha el árabe clásico para hacernos reír: (في المعجم العربي يتاع عمكوا وائل الصحاح اللي هو الحفيد) (الثالث والأربعين لجدكوا مختار الصحاح (P.143), que sería, “*En el diccionario de árabe clásico de vuestro tío Wael El Sahah, que es el cuadragésimo tercer nieto de vuestro bisabuelo Mokhtar el Sahah*”. En las traducciones anteriores, a veces hemos recurrido al latín “*metere quod seminas*”, otras veces, hemos hecho uso de registros lingüísticos más elevados “*estupefacto*”, en otros casos, hemos cambiado la palabra en árabe por otra, como es el caso de “árabe clásico” por “cultas”, o hemos añadido una palabra al texto original: “*diccionario de árabe clásico*”, para que se entienda la situación.

• ANGLISISMO

Además del dialecto y del árabe clásico, recurre al empleo de anglicismos. Es con el fin de provocar la risa, a la vez que criticar la expansión inexplicable de la cultura americana y del inglés en nuestra sociedad egipcia, en todos sus estratos sociales, particularmente en El Cairo y Alejandría. Algunos de los anglicismos del que hace uso, si se emplean a diario y han pasado al habla cotidiano, tales como “*sorry*”, “*thank you*” o “*please*”, aunque en la mayoría de las veces exagera en la manera de emplearlos: “*os diré absolutely sorry*” (P.54), “*entonces, please, please, nada de burlas*” (P.121), “*No importa the quantity sino the quality*” (P.9). Otras veces, emplea palabras inglesas que no son frecuentes en nuestro habla diario, como es el caso del término “*bride*” que se menciona unas 80 veces, mientras su equivalente en árabe (عروسة) se usa tan sólo unas 40 veces. A saber que en la cultura egipcia popular, particularmente en los barrios populares y en los pueblos, es muy frecuente llamar a la mujer, por el nombre de su hijo mayor o varón, diciendo: “*madre de ... + más el nombre del hijo*”. También es frecuente, cuando se tiene una hija en edad de merecer, llamar a su madre por (يا أم (يا أم بريد) - (يا أم بريد) que significa “*madre de Barbar*” (P.31) - (يا أم بريد) : (يا أم بريد من ساعة ما كنتي قد كده لغاية لما بقتي) : (عروسة زي القمر) que sería algo así como “*Bride desde siempre has sido muy simpática, desde que eras así de chiquitina, y más ahora que te has convertido en toda una mujer y muy guapa por cierto*” (P.74). En el trabajo, sus compañeras la llaman diciendo “*Doctora Bride*” (P.83), incluso cuando un pretendiente le pregunta ¿*Cómo te llamas*? Ella le contesta: “*Bride*” (P.79). En la novela, casi todas las palabras inglesas se han escrito con caligrafía árabe, exceptuando “*panic attack*” (P.88) que se mantuvo en letras latinas. En la traducción, las palabras que estén en inglés, en la mayoría de los casos, se podrían conservar tal cual, poniéndolas en itálica: “*Happy San Valentín*” (P.67), “*¡Stoooooooooooooooooooooooooooooop!!*” (P.47). Pero, en otros casos, como en la frase siguiente: “*لا يبقى فيه كدة كيميا زى ما بيقولوا الأجانب*” no se podría traducir tal cual: “*puede que haya química como dicen los extranjeros*”, porque en castellano existe la

⁹ Es un diccionario árabe-árabe, uno de los primeros de fácil manejo en la lengua árabe.

misma expresión y carecería de sentido. Mejor sería quitar la palabra “extranjeros” y decir: “*puede que haya química*”, o sustituirla por otra: “*puede que como dicen por ahí haya química*” o “*puede que haya química entre nosotros como dicen los entendidos*” (P.21).

A veces, no se conforma con emplear una palabra en inglés, sino que además la deforma o crea mezclas imposibles de combinar, al igual que con el término “*Bride*”, lo que causa risa: (أنا ها أخذ تايم أوت شوي) sería “*Voy a darme un poco de time out*” (P. 37); (نظام الكابلز) es “*el sistema de couples*” (P.37); (أضفت على الجو تاتش رومانسي فظيع) podría traducirse por “*Le ha añadido al ambiente un touch romántico de muerte*” (P.1 31).

• EXPRESIONES DIALECTALES Y JERGAS

Se hace uso de muchas expresiones dialectales que forman parte del habla del egipcio. (جواز) se podría traducir por “*Qué matrimonio y qué mierda... las que se han casado qué han ganado.*” (P.5). Luego dice, (والجملة المستهلكة في كل) se podría traducir por “*y aquella frase dicha y requetedicha*” o “*aquella gastada frase que se usa mucho en las películas árabes:: ‘cuando me realice’*” (P.5). Líneas más adelante, al criticar al pretendiente y su familia, para calificarlos de tacaños dice: (رايحين إيد ورا وإيد قدام..) que significa: “*vienen con las manos vacías*”. (P.7). Luego, al hablar de los matrimonios arreglados, dice: (اللي دايس في موضوع جواز الصالونات) es decir, “*el que tiene experiencia en eso de los matrimonios concertados*” (P.126). O cuando dice: (أنا كنت نايمة) que significa “*Y yo estaba todo ese tiempo en los laureles?*” (P.) Otro ejemplo: (بعد كل التجارب السوداء اللي جرت.. أخيرًا ربنا عوض صبري خير) que se podría traducir por “*Después de todas las malas experiencias por las que he pasado... por fin Dios me ha recompensado*” (P.162); Un último ejemplo, (أما نشوف آخرتها) es “*vale, vale, Emad es uno de nosotros ... a ver a dónde nos vas a llevar*” (P.163).

• MÁXIMAS Y SENTENCIAS

A veces se basa en frases o expresiones conocidas, para luego inventarse la continuación. Lo que produce *el efecto de sinécdoque* que hemos mencionado anteriormente.

¡¡Por qué pagar más... sí puedes pagar menos!!

Esta máxima, de forma directa e indirecta, ejerce gran influencia en la vida de todos los aspectos de vida de los egipcios. Es casi la segunda cosa en la que creemos después de Dios... y la aplicamos en muchos aspectos de la vida, en el concepto de la economía...en el de la racanería (también existe otro principio y es el de la ley del mínimo esfuerzo... ‘¿por qué trabajar más si puedes trabajar menos?’... que es muy común entre los funcionarios públicos y entre los jugadores del Zamalek... pero de esto hablaremos en otra ocasión (P.155) ز

• REPETICIONES

Además, al enfatizar una situación determinada la escritora recurre a la repetición, sea de una frase, una palabra o simplemente una letra. puede ser en árabe o en inglés. La repetición puede ser con fin amenazador:

Para criticar: (هااه؟.. مش دي كنتي بدافعي عنها؟) “*Ahhh?... no era esa a quién tanto defendías*”. Para ser tajante, (بتتغير حياته تمامًا!) en la traducción se podría repetir la letra tal como en árabe “*completamennnte*” o dividir la palabra “*¡Cambió su vida completa-men-te!*” (P.122). Para hacer hincapié o enfatizar una idea: (المجتمع ده ظالم ومفتري) sería “*Esta sociedad in-jus-ta y calumniadora*” (P.9). Para criticar un hábito o una costumbre: (نضالنا الشقة ونضفنا السجاد) en la traducción se podría añadir una palabra para insistir en la monotonía y aburrimiento “*hemos vuelto a limpiaaaado la casa y las alhombros*” (P.125); en otra situación dice: (رجعنا ناالني) (للعيادة), que sería “*hemos vuelto ooootra vez a la farmacia*” (P. 139). Otro ejemplo:

“?????????????????????????????????????????????????????????????” (P.49), o ¡¡¡¡¡Luego se extraña más cuando lo corta en pedazos y lo pone en bolsas de plástico!!!!” (P.57).

- EFECTOS SONOROS

Los efectos sonoros son también otro recurso muy utilizado en el humor. Nuestra escritora, para reproducir el efecto sonoro del llanto, recurre al error ortográfico con efecto satírico. Ejemplo: (عالمنا...! انخطبت! ...) que se podría traducir por “*la tía Noha ya tiene novio... waaaaah*” o por “*la tía Noha se acaba de comprometerse... waaaa*”. (P. 168). El efecto sonoro también lo consigue, mediante la repetición de determinadas letras y la puntuación, tales como en el ejemplo siguiente: “¡¡Stoooooooooooooooooooooooooooooooooop!!” (P.47), en otra ocasión dice: “¡¡¡¡¡Dios míooooo!!!! / (Soy yo que está gritando)” (P. 87). También emplea palabras que de por sí suenan, como el término rodar: “*Pero no, ninguna de las funciones en las que participo pueden acabar sin que alguno salga rodando por las escaleras... ¿Claro que no?. Todos, mi padre, mi madre y yo, juntos, hemos empujado a Ashraf fuera de casa... para que saliera rodando por las escaleras...*” (P.154). también los efectos sonoros, nos hacen sentir que la protagonista está dando saltos de alegría: “¡¡¡¡¡Me voooooy a casaaaaar!!!!” (P. 133). La novela también termina con una frase muy sonora: “*Lo seguiré diciendo en voz alta y en voz baja o incluso susurrando: ‘Me quiero casar’*” (P.176).

7. Conclusión

En el proceso de traducción, el objetivo final que se persigue es un texto bien traducido y que sea igual de natural que el original. De ahí que haya que tener presente las diversas perspectivas, conceptos y métodos a la hora de aproximarse al texto. A la hora de traducir cada palabra y cada frase hay que decidirse si apostar por una traducción palabra por palabra, literal, fiel, semántica, adaptación, idiomática, comunicativa. También hay que tener presentes los cuatro niveles de Peter Newmark: El nivel lingüístico del texto en la lengua original, el nivel referencial, el nivel de cohesión, el nivel del lenguaje. Y los tres actos de Austin: la locución (es lo que se dice), la ilocución (es el acto o gesto que acompaña las palabras) y la perlocución (son los efectos o sensaciones que se quedan en los sentimientos o en el pensamiento). Sin olvidar, claro está, la teoría interpretativa, que empezó a desarrollarse en la década de los 70 y que tiene como máximos representantes a Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, Amparo Hurtado y a Jean Delisle. Porque la palabra además de su significado tiene su sentido y el traductor debe saber distinguir entre ambos. Es decir, tiene que comprender el sentido (lo lingüístico y lo extralingüístico), desverbalizar y reformular o reverbalar. Primero sentir lo que en el lector estimula la obra, para luego recrear por medio de palabras, esas sensaciones. Por consiguiente, además del ¿qué dice el texto?, es importante preguntarse ¿qué efecto produce en el lector? *Me quiero casar* estimula la risa, por lo tanto la prioridad hemos de darla a producir la risa en el lector hispanohablante. Es lo que nos hemos propuesto en los ejemplos anteriores, respetando siempre las tres bases de fidelidad que menciona Hurtado: la fidelidad a la intención del autor, la fidelidad a la lengua receptora y la fidelidad al destinatario.

8. Referencias bibliográficas

A- Referencias en soporte de papel

- ABD EL AAL, Ghada (2010): *Me quiero casar*, El Cairo, Dar El Shoruk.
- ABD EL SALAM, Shaima y SALAH EL DIN ADEL, Hoda (2010): *Los blogs*, Serie de Conceptos, El Cairo, Centro Internacional de Estudios Futuros y Estratégicos.
- _____ (2008): "La influencia de los blogs en la libertad de opinión y de expresión", El Cairo, Centro de Encuestas, del Centro de Información y de Toma de decisión, Consejo de Ministros.
- ALBIR, Amparo Hurtado (2001): *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- CARBONELL, Ovidi (2000): *Traducir al Otro: Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.
- DELISLE, J., (1993): *La traduction raisonnée*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa.
- LEDERER, Mariane.: (1981) *La traduction simultanée*, Paris, Minard Lettres Modernes.
- MOYA, V., (2004): *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra.
- NEWMARK, Peter (1992): *Manuel de traducción*, Madrid, Cátedra.
- NIDA, Eugene Albert (1971): *La traduction: théorie et méthode*, Londres, Alliance biblique universelle.
- SELESKOVITCH, Danica y LEDERER, Mariane (1984): *Interpréter pour traduire*; Paris, Didier.
- SHADE, R. (1996): *License to Laugh. humor in the classroom*. Englewood, Col: Teacher Ideas Press.
- VALERO GARCÉS, C. (1998) "Humor y Traducción: Sonreír en dos culturas", *ASI; American Studies Interlink*.
- YERBA, Valentín García (1982): *Teoría y Práctica de la traducción*, España, Gredos.
- ZOÍ FOUNTOPOULOU, María (2002): "El humor como elemento de la interculturalidad. El ejemplo de las lenguas española y griega", **El español, lengua del mestizaje y la interculturalidad**, Actas XIII, ASELE, pp.851-860

B – Referencias en Internet

- BAKER, John (20 April 2008). "Origins of "Blog" and "Blogger"". *American Dialect Society Mailing List mailing list*. <http://listserv.linguistlist.org/cgi-bin/wa?A2=ind0804C&L=ADS-L&P=R16795&I=-3>. Consultado el 16 agosto 2009.
- FESTA, Paul (5 October 2004). "Blogger founder leaves Google". *CNET*. http://news.cnet.com/Blogger-founder-leaves-Google/2100-1038_3-5397556.html. Consultado el 16 agosto 2009.
- GILLMOR, Dan (15 February 2003). "Google Buys Pyra: Blogging Goes Big-Time". *SiliconValley.com*. Archived from [the original](#) on 24 March 2003. <http://web.archive.org/web/20030324075343/http://weblog.siliconvalley.com/column/dangillmor/archives/000802.shtml>. Consultado 16 agosto 2009.
- MALIK, Om (25 October 2006). "Odeo RIP, Hello Obvious Corp". *GigaOm*. <http://gigaom.com/2006/10/25/odeo-rip-hello-obvious-corp/>. Consultado 16 August 2009.
- MALONE, Michael S. (18 April 2009). "The Twitter Revolution". *Wall Street Journal*: p. A11. <http://online.wsj.com/article/SB124000817787330413.html>. Consultado 16 August 2009.

- MARSHALL, Matt (10 May 2007). "[SonicMountain acquires podcasting company Odeo, reportedly for more than \\$1M](http://deals.venturebeat.com/2007/05/10/sonicmountain-acquires-podcasting-company-odeo-reportedly-for-more-than-1m/)". *VentureBeat*.
<http://deals.venturebeat.com/2007/05/10/sonicmountain-acquires-podcasting-company-odeo-reportedly-for-more-than-1m/>. Consultado 16 August 2009.
- MCCARTHY, Caroline (16 October 2008). "[Twitter CEO Jack Dorsey steps down](http://news.cnet.com/8301-13577_3-10068368-36.html)". *CNET*.
http://news.cnet.com/8301-13577_3-10068368-36.html. Consultado 16 August 2009.
- KAZENIAC, Andy (9 February 2009). "[Social Networks: Facebook Takes Over Top Spot, Twitter Climbs](http://blog.compete.com/2009/02/09/facebook-myspace-twitter-social-network/)". *Compete.com*.
<http://blog.compete.com/2009/02/09/facebook-myspace-twitter-social-network/>. Consultado 16 August 2009.
- WILLIAMS, Evan (7 March 2009). "[For Twitter C.E.O., Well-Orchestrated Accidents](http://www.nytimes.com/2009/03/08/jobs/08bosses.html?_r=1)". *New York Times*.
http://www.nytimes.com/2009/03/08/jobs/08bosses.html?_r=1. Consultado 16 August 2009.
- _____ (16 April 2007). "[Twitter, Inc.](http://blog.obvious.com/2007/04/twitter-inc.html)". *Obviously*. Obvious Corp..
<http://blog.obvious.com/2007/04/twitter-inc.html>. Consultado 16 August 2009.
- VV.AA. "[People of the Year](http://www.pcmag.com/article2/0,2817,1744185,00.asp)". Consultado 22 diciembre 2004.
<http://www.pcmag.com/article2/0,2817,1744185,00.asp>. Consultado 16 August 2009.
- VV.AA. "[@Evan Williams: It's a boy!](http://www.sfexaminer.com/local/Evan-Williams-Its-a-boy-53007482.html)". *San Francisco Examiner*. 11 August 2009.
<http://www.sfexaminer.com/local/Evan-Williams-Its-a-boy-53007482.html>. Consultado 16 August 2009.

EL HUMOR EN LA LITERATURA ÁRABE: LA *MAQĀMA* DE BADI' AL-ZAMĀN AL-HAMAḌĀNĪ

LAILA-CARMEN MAHMOUD-MAKKI HORNEDO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
makkicarmen@yahoo.es

Resumen El humor en la literatura árabe se conoce desde la época pre-islámica. Al-Īhiz, de la época 'abbāsī, es el pionero en analizar y clasificar el humor y dedicarle epístolas, capítulos de libros y libros enteros. La *Maqāma* es un género literario que aparece en la época 'abbāsī, y su inventor es Badi' al-Zamān al-HamaḌānī. Presentamos aquí, la aparición de este género, un recorrido rápido sobre la vida del autor, antes citado, y una de sus *maqāmas*, la *Maqāma maḍīriya* (la *Maqāma* de la maḍīra).

Palabras clave: Humor, Al-Īhiz, El arte del Maqāmat, Badi' al-Zamān al-HamaḌānī, *Al-Maqāma maḍīriya*.

Abstract: Humor in Arabic literature is known since pre-Islamic period. Al-Jahiz, of the Abbasid period, is the pioneer in analyzing and classifying humor, dedicating it Epistles, books chapters and entire books. The *maqama* is a literary genre that appears in the Abbasid period, and its inventor is Badi' al-Zaman al-Hamadhani, We report here, the appearance of this kind, quick view on the life of the author, cited above, and his outstanding work, the *Maqama Madriya* (The *Maqama* of the Madirah).

Keywords: Humor, Al-Jahiz, The art of maqamat, Badi' al-Zaman al-Hamadhani, *Al-Maqama al-Madiriya*.

Introducción

El humor es un fenómeno tan antiguo como la existencia de la raza humana misma; no se libra de ello ninguna región en la faz de la tierra con sus distintos pueblos, razas y castas sociales. Es difícil imaginar una sociedad en la que se ausente el sentido del humor como parte de su existencia. Este fenómeno se manifiesta en distintas formas y contenidos y cumple diversas funciones en la sociedad. Por ello, ha sido objeto de numerosos estudios desde la antigüedad, ya que refleja el bagaje cultural e intelectual de los pueblos, además de facilitar la comprensión entre los diferentes pueblos y culturas, e incluso ha sido utilizado para transmitir ideas filosóficas, políticas, sociales y culturales haciéndolas más asequibles y asimilables. Asimismo, este fenómeno ha sido tratado y enfocado desde distintos puntos de vista.

Desde los tiempos antiguos, los filósofos, literatos e intelectuales innovadores se dieron cuenta de la importancia del humor, pues muchos de ellos produjeron obras de género humorístico y satírico; otros lo tomaron como oficio que les daba para vivir. Así pues, se ha podido estudiar este género como forma de entender las distintas maneras de ver el mundo en

los diversos pueblos, y analizar los valores tanto culturales como sociales, e incluso, la capacidad de creatividad de los mismos.

Los críticos literarios no se ponen de acuerdo, o mejor dicho, no han sabido definir concretamente este género, debido a su variedad y sus divisiones, pero sí están de acuerdo en su capacidad para dar a cualquier obra un toque distinto y animado. En general, este fenómeno ha sido poco tratado, entre los estudiosos árabes modernos, ya sea por considerarlo no merecedor de dicho estudio o por mirarlo como un género que da poca seriedad a sus obras o bien por creer que les desliza a entrar en lo vulgar y lo ordinario. No obstante, éste fue bastante considerado entre los grandes literatos árabes antiguos, que impregnaron sus obras de ironía y humor, como fue el caso del eminente figura literato árabe al-Ŷāḥiẓ (m. 255/ 868) (Šāyib, A. 2008: 11), considerado la cumbre de los literatos árabes. Este autor instauró ciertas normas y condiciones del humor y la ironía, que tomaron en cuenta los literatos en los siglos posteriores. Según él, las bromas deben ser mesuradas y moderadas (Muḥammad Ḥusayn, A. H., 1988: 74).

El Corán había hecho alusiones a ello e insiste en que el propósito de la ironía y del humor no debe ser el desprecio y la humillación; dice:

¡Creyentes!

¡No os burléis unos de otros! Podría ser que los burlados fueran mejores que los que se burlan.

(Azora 49, *Las habitaciones privadas*, Aleya 11)

Asimismo las bromas y el sentido del humor también fueron alabados por el Profeta, Muḥammad, quien bromeaba con sus compañeros y sus amigos; hasta los maestros solían bromear con sus estudiantes en las sesiones de enseñanza de las mezquitas, a veces con fines educativos y pedagógicos, y otras para romper el hielo y crear una relación afectiva entre ellos.

El humor estaba extendido en la poesía y en la prosa desde la época pre-islámica y en épocas posteriores. Al-Ŷāḥiẓ se dedica a estudiarlo, clasificarlo, siguiendo un método científico, y a componer epístolas sobre el humor y la ironía, tal y como se recogen en sus *al-Bayān wa al-tabyīn* (1968), *al-Ḥayawān* (2001) *al-Tarbī' wa al-tadwīr* (1955) y *al-Bujalā'* (1938). En las dos primeras obras se mezclan el humor y la ironía con temáticas como la filosofía, elocuencia, lengua y retórica, mientras que las dos últimas están especialmente dedicadas al humor. *Al-Bujalā'* incluye anécdotas sobre los avaros y sus diferentes tipos, además de reflejar aspectos de la vida social, cultural y económica 'abbāsī de aquel entonces. Esta obra ha sido traducida y comentada por Serafín Fanjul (1984).

También existían la sátira mordaz plena de injurias e ironía aguda: es conocida la sátira e ironía del mismo Ŷāḥiẓ contra Ibn 'Abd al-Wahhāb, un burócrata funcionario que era feo, bajito y muy gordo, máximo representante de la típica clase de burócratas.

La influencia de al-Ŷāḥiẓ (el rey de los mu'taziles) permaneció a lo largo de los siglos siguientes, como se refleja en las obras de Ibn Qutayba (m. 276/ 885), Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī (m. 414/ 1024), Ibn al-Ŷawzī (m. 597/ 1201), al-Nuwayrī (m. 732/ 1332). Esa influencia se extendió a al-Andalus, como en al-Gazāl (m. 250 / 864) y sus sátiras a los alfaquíes, el cordobés Ibn 'Abd Rabbihi (m. 325/940), Ibn Šuhayd (m. 426/ 1035), Ibn Zaydūn (m. 463/ 1070), Ibn Ḥayyān (m. 469 / 1076), Ibn al-Jaḥīb (m. 776 / 1374) y sus sátiras al famoso cadí Ibn al-Ḥasan.

El período 'abbāsī en el que vivió al-Ŷāḥiẓ fue de gran florecimiento literario en el que los árabes se abrieron a todas las culturas de su entorno: la griega, romana, persa e india, lo que hizo aparecer y brotar nuevos géneros literarios. La evolución de las escrituras oficiales del estado permitió que junto a los géneros preexistentes fueran naciendo otros nuevos como las

maqāmāt. A mediados del s. IV de la Hégira (X de la era cristiana), nace un nuevo tipo de prosa rimada cuando el visir Abū l-Faḍl Ibn al-ʿAmīd (m. 360/ 970) compuso su correspondencia con su discípulo y sucesor al-Şāhib Ibn ʿAbbād (m. 385/ 1007) utilizando el estilo *sayʿ*, llegando a ser el uso de este género una obsesión. Este nuevo fenómeno lo desarrollaron literatos posteriores con más libertad y agilidad en sus *rasāʿil* (epístolas), como al-Juwārizmī (m. 383/ 993) y Badī al -Zamān al-Hamaḍānī (m. 398/ 1007) (Sobh, M., 2002: 655-656), considerado el padre de este género; este tipo de epístolas fueron conocidas como *maqāmāt*. Más adelante, dedicaremos unas páginas a la traducción de una de las *maqāmāt* de este último autor.

La *maqāma* es una especie de relato breve que mantiene su independencia una de otra en cuanto a sus contenidos. Su fin era la diversión entre tertulianos, (Sobh, 2002: 656); y en ella “corren parejos la retórica más florida y el léxico más rebuscado al servicio de una temática original y divertida, que es uno de los máximos títulos de gloria de las letras árabes” (De la Granja, F. 1997: XI-XII). Este estilo no tardó en trasladarse a al-Andalus, poco después de su aparición en Oriente. Las *maqāmas* de al-Hamaḍānī arraigaron en el período Taifas y, en los comienzos del periodo almorávide, aparecieron en Oriente las *maqāmas* de al-Ḥarīrī (m. 516/ 1122), que no tardaron en aclimatarse en al-Andalus, aún en vida de este mismo autor. Los andaluces continuaron cultivando el arte de la *maqāma*, imitando a al-Ḥarīrī, de manera sobresaliente, hasta el fin de su historia, sobresaliendo en este arte (Al-ʿAbbādī, M., 1954: 159-173 y, en concreto, 168-169) (Al-ʿAbbādī, M. 1954: 159-173, esp. 168-9).

El arte de las *maqāmas*

El arte de la *maqāma* es considerado una joya de la prosa artística árabe. La *maqāma* (que quiere decir sesión) nació a manos del filólogo y poeta Abū Bakr Muḥammad b. al-Ḥasan b. Durayd (m. 223- 321/ 836- 932); se trata de un relato en que el autor demuestra su habilidad en el manejo de gran riqueza de léxico árabe y sobre todo el repertorio de vocablos raros. Aunque el objetivo principal es hacer alarde de conocimiento del léxico, las pequeñas anécdotas están narradas en prosa rimada (*sayʿ*). El nuevo género no tardó en difundirse entre los literatos árabes de Oriente y Occidente; en Oriente fue cultivado por varias generaciones de autores, entre los cuales destacaron Abū Bakr al-Juwārizmī (m. 338 / 993) y su rival, que mostró su superioridad, Badī al -Zamān al-Hamaḍānī. A manos de este último autor, en la *maqāma* se advirtió una importante evolución. Los relatos cobraron más volumen y aunque conservaron su carácter de ricos muestrarios lexicográficos, tendieron a adquirir más índole narrativa, convirtiéndose algunas *maqāmas* en una especie de cuentos cortos. Esta última tendencia se hizo más patente entre los cultivadores del nuevo género en al-Andalus, especialmente, en algunos relatos, con varias innovaciones fantásticas, caso del autor cordobés Ibn Šuḥayd (m. 426 / 1035). A lo largo de los siguientes siglos, la *maqāma* andalusí experimentó otras evoluciones temáticas y estilísticas marcándose en ella, cada vez más, la característica anecdótica y algo cómica, como la *maqāma* del al-Id (la fiesta del cordero) del granadino Abū Muḥammad ʿAbd Allāh al-Azdī (M. 750 / 1350). En cambio, en Oriente, la *maqāma* siguió aferrándose a ser un muestrario de vocablos raros, como las *maqāmas* de al-Zamajšarī (m. 538 H/ 1043), tituladas *Aṭwāq al-ḍaḥab* (*Collares de oro*), y llegándose a las del poeta Aḥmad Šawqī (m. 1932) con el título de *Aswāq al-ḍaḥab* (*Zocos de oro*). En general la *maqāma*, tanto en Oriente como Occidente, conservó fielmente su carácter de prosa rimada. Un tema que ocupó a los críticos literarios interesados en la literatura comparada fue la influencia que pudo ejercer la *maqāma* en el nacimiento de la novela picaresca. Me basta aquí aludir a los trabajos de D. Ángel González (1945) y de James T. Monroe (1983).

En este trabajo dedicamos un espacio para la traducción y comentario de una de las *maqāmas* de Badī al-Zamān al-Hamaḍānī, llamada *al-Maqāma al-maḍīriya*.

El autor de la *maqāma*: Badī' al-Zamān al-Hamaḍānī.

Abū al-Faḍl Aḥmad b. al-Ḥusayn, conocido por Badī' al-Zamān, nació en de la ciudad persa de Hamaḍān en 357 / 968, donde pasó su infancia y juventud siendo discípulo del célebre filólogo Ibn Fāris. En el 380 / 990, se trasladó a la ciudad al-Rayy (cerca de la actual Teherán) y se puso en contacto con el gran visir y literato al-Ṣāhib b. 'Abbād del que fue discípulo en el ejercicio literario. Se trasladó a Ŷurŷān (Gorgan), al norte de Persia, donde conoció la secta ismā'īlī, una facción de la šī'a, aunque siguió fiel al Islam sunní (ortodoxo). No tardó en trasladarse a Nīšābūr (Nishapur), donde se puso en contacto con un maestro de artes literarias, Abū Bakr al-Juwārizmī. Desde el primer momento estalló entre ambos una rivalidad que se convirtió en una enconada enemistad y un intercambio de sátiras que culminó en un famoso debate que terminó en un triunfo abrumador del joven hamaḍānī sobre el viejo maestro. En la misma ciudad persa dictó 400 *maqāmas*, de las cuales no quedaron más que unas 40. Badī' al-Zamān adquirió una fama extraordinaria en Persia y las regiones adyacentes, pues viajó a Jurāsān, Sistān, Gazna (en Afganistán) y terminó en la ciudad de Heāt, donde se casó con la hija de un magnate y amasó una gran fortuna disfrutando de una vida acomodada. Su muerte acaeció en el año 398 / 1008.

En las *maqāmas* de Badī' al-Zamān al-Hamaḍānī hay dos personajes principales: el primero, 'Īsā b. Hišām, el narrador y el verdadero héroe, Abū l-Faḥ al-Iskandarī. La *maqāma* que nos ocupa tiene por título *al-Maḍriya*, es decir, “La de la *al-maḍīra*”, guiso de carne tratada con leche fermentada (en árabe *maḍīra*) y varios condimentos, que se cuece en vasijas de barro y que tiene un aspecto movedizo debido a lo gelatinoso de la carne. El narrador de la anécdota, 'Īsā b. Hišām la trasmite, según nuestra traducción ¹⁰, tal y como ofrecemos en el siguiente apartado.

Traducción de la *maqāma*

“Cuenta 'Īsā b. Hišām: Estando yo en la ciudad de Basora junto con Abū l-Faḥ al-Iskandarī, fuimos invitados a un banquete por uno de los ricos mercaderes. Ocupaba el centro de la mesa una hermosa *maḍīra* que se movía en su fuente de un modo que alegraba la vista y estimulaba el apetito. En cuanto se colocó la apetitosa fuente sobre la mesa, Abū l-Faḥ al-Iskandarī se levantó y comenzó a proferir maldiciones a la *maḍīra*, al que la cocinó y al que la fuera a comer y a todo lo relacionado con ella. Al principio creíamos que bromeaba, pero pronto nos dimos cuenta de que hablaba en serio, pues se alejó de la mesa decidido a apartarse definitivamente. A nuestro pesar tuvimos que quitar la fuente pues no teníamos más remedio que renunciar al succulento manjar por cortesía y respeto a su voluntad; le preguntamos por la razón de su actitud, y respondió: mi pleito con la *maḍīra* es una serie de desastres que os voy a contar. Estando en Bagdad, un mercader me invitó a una *maḍīra* e insistió de tal manera que no pude declinar su invitación. Durante el camino hacia su casa, no dejaba de alabar a su esposa y a encomiar su habilidad en elaborar la *maḍīra*. La describía admirando su movimiento entre los trastos de la cocina y el horno y mientras trituraba las especias y soplabla el fuego haciendo que el humo dejara huellas en sus hermosas mejillas, con el delantal ceñido

¹⁰ Para esta traducción he utilizado la 2ª edición de Muḥammad 'Abduh, publicada por la Editorial Católica, sin fecha, 109-123. Mi traducción es algo diferente a la que elaboró el profesor Serafín Fanjul, *Venturas y desventuras...*. Existe también una traducción inglesa realizada por el emir Prendergasta, W. J., titulada: *The Maqāmāt of Badī' al-Zamān al-Hamdānī*.

a su cintura. Yo la amo mucho porque ella siente lo mismo hacia mí, y es una fortuna que haya tanto entendimiento entre los cónyuges, especialmente si son parientes, pues ella es prima mía. En todo el camino no dejó de echar piropos a su mujer. Al llegar a su morada añadió: amigo, ¿ves esta casa? Es la mejor de este barrio de Bagdad, que sólo está habitado por los comerciantes y mi casa ocupa el mejor emplazamiento del barrio. ¿Cuánto crees, amigo mío, que gasto para su mantenimiento? Le contesté: pues mucho dinero. Respondió: Señor mío, alabado sea Dios, ¿cómo dices sólo mucho dinero? Echó un suspiro y dijo: Dios es el que sabe la verdad de las cosas.

Al llegar a la puerta de la mansión, dijo: aquí es donde vivo; ¿ves sr. mío, esta ventana?, ¿cuánto crees que he gastado en su construcción?, ¿has visto una igual? Y fíjate en este arco, como si estuviera dibujado a compas; contempla, a qué grado de perfección llegó el carpintero en su trazado. ¿Cuánto crees que me ha costado? Dije yo, ¿cómo voy yo a saber? Replicó: está hecha de una sola pieza de madera de teca de la mejor calidad¹¹; si se mueve, gime y si se tañe, da un melodioso sonido. ¿Sabes, amigo mío, quién fue el maestro que lo elaboró? Fue Abū Ishāq b. Muḥammad de Basora y juro por Dios que es el más diestro en su industria y si piensas instalar una puerta igual, acude a él. Y contempla esta aldaba que preside la puerta; yo la compré en el bazar de curiosidades. Me la vendió ʿImrān el anticuario por tres dinares de la acuñación del califa al-Muʿiz de Egipto. Calcula cuánto tiene de latón. Son siete arrelde y gira por un resorte. Tócala y verás cómo funciona. Te recomiendo que si te interesa una aldaba igual, sólo la compres al maestro ʿImrān el anticuario, porque sus mercancías son las mejores.

Golpeó la puerta y entramos en el zaguán mientras exclamaba diciendo: ¡Dios te guarde, mansión mía, y conserve intactos tus cimientos! Contempla las paredes y la maravilla de los atauriques que las adornan; y pregúntame cómo he podido apropiarme de esta magnífica mansión. Te contaré su historia: yo tenía en este barrio un vecino que se llamaba Ab Sulaymān, que era el propietario de esta casa. Era un hombre muy pudiente. Al morir dejó a un heredero suyo una enorme fortuna, pero el joven heredero es dio a la bebida y a una vida desordenada en la que se puso a dilapidar su herencia hasta verse obligado a vender la casa. Viendo que este vecino iba gradualmente a la ruina aproveché la oportunidad para empujarle cada vez más a la bancarrota; sabiendo su afición al lujo le llevé unos paños preciosos sin pedirle el pago inmediato de ellos; el pobre inocente creía que estos paños eran un regalo que yo le hacía, pero le pedí que me firmara un documento con el cual le engañé haciéndole creer que no tenía valor y no tuve prisa en exigirle el pago de los paños. Cuando la fecha del documento iba a expirar el pobre me pidió un aplazamiento que yo no vacilé en conceder. La deuda contraída por el necio se iba agravando aún más al pedirme más paños fiados; a cambio le pedí que hipotecara la casa como garantía del pago de la deuda, a lo cual él accedió. Comencé a presionarle hasta que le obligué a cederme la casa. Gracias a las tretas que utilicé, soy ya el propietario de esta magnífica mansión.

Y siguió: No se me puede negar que soy un hombre afortunado: te voy a contar otro episodio que confirma lo que digo. Hace unas noches acudió a mi puerta una mujer que ofrecía venderme un collar de perlas. Por la acuciante necesidad que tenía la mujer de dinero, se lo compré por un precio muy inferior a lo que realmente valía.

Te cuento todo esto para que veas las mercedes que Dios, ¡alabado sea!, concede a algún elegido entre sus siervos. Otro ejemplo que cito es esta estera que yo adquirí en una subasta; se trata de una pieza del mobiliario de los famosos ministros del clan de al-Furāt, cuyos bienes fueron confiscados y puestos a la venta. Hacía tiempo que yo buscaba una estera igual, hasta que el destino hizo que acabara en mi poder costándome una enorme cantidad de dinares. Contempla, amigo mío, la belleza de su elaboración, que lleva el sello de ʿImrān al-

¹¹ Madera de teca: Árbol de la familia de las Verbenáceas, que se cría en las Indias Orientales. Véase R.A.E.

Ḥaṣīrī, sucedido ahora por un hijo suyo cuya tienda es hoy la que contiene las mejores esteras del país. Por mi vida te insto a no comprar una estera sino de esa tienda y te lo digo como buen consejo que los amigos han de prestar a sus deudos.

Volvamos al episodio de la *maḍīra*: mi anfitrión llamó al criado y le mandó traer la jofaina y el agua. Entonces dije para mis adentros: ¡Dios es grande! Ya estamos cerca de sentarnos a la mesa; el criado se presentó y mi anfitrión dijo: ¿Ves a este mancebo? Él es un rumí (griego) de origen e iraquí de crianza; adelántate, muchacho. Descubre tu cabeza y enseña tus brazos y piernas. Abre la boca para mostrar tus dientes y vete andando para acá y para allá; el muchacho acató la orden mientras que el mercader le decía: pon la jofaina y trae el aguamanil; el comerciante lo cogió, lo estuvo mirando y lo golpeó ligeramente mientras decía: mira este latón que parece un ascua o trozo de oro. Es latón de Siria y elaboración de Iraq. Una pieza que conoció los palacios de los reyes y de los magnates; contempla su bella hechura y pregúntame cuándo lo compré. Te diré que lo compré en el año de la hambruna y lo guardé para una ocasión como esta; muchacho, trae el aguamanil; el comerciante lo cogió y dijo: mira, el aguamanil y su pitorro son de una sola pieza, y mira la buena combinación que hace con la jofaina y la combinación de estas piezas con este vestíbulo y que éste está en la mayor armonía con esta casa, y esta casa sólo es digna de un huésped como tú. Luego dijo: muchacho, vierte el agua, ya que es hora de ofrecer la comida. Y a continuación dijo: ¿has visto en tu vida agua más pura que esta? Es lo más parecido a las pupilas de un gato y transparente como el cristal. Su origen es el río Éufrates, y sólo se usa tras depurarla hasta que llegue a ser como la mecha de una vela o una lágrima.

En cuanto al pañuelo con el que vas a secarte las manos, te contaré su historia. Está confeccionado en Gorgan, y bordado en Arrayān. Era parte de un paño que compré. Mi mujer confeccionó de él unos zaragüelles, así como un delantal. En sus zaragüelles se emplearon veinte codos y yo pude salvar de sus manos este retal para el pañuelo, y lo entregué al bordador que hizo de él una pieza de arte, lo guardé en el arcón para las solemnidades importantes, sólo para uso de los ilustres huéspedes como tú.

A continuación, llamó: muchacho, dispón la mesa, que ya hemos perdido mucho tiempo; prepara las cazuelas, ya es hora de almorzar y después de tanto coloquio ya ha llegado la hora de que comamos. El criado preparó la mesa, pero el comerciante comenzó a darle golpecitos con las yemas de los dedos e incluso le hincó el diente y decía ¡Dios guarde a Bagdad, qué buen mobiliario tiene y qué diestros artesanos son sus oficiales! Mira fijamente esta mesa y recapacita en el tamaño de su superficie y lo ligero de su peso, siendo dura su estructura y bello su aspecto. Le interrumpí diciendo: ya hemos admirado el aspecto, ¿y cuándo va a ser la comida? A lo que respondió: ahora mismo, muchacho, sirve la mesa, y continúa el comerciante: pero ten en cuenta que esta mesa con sus patas son de una sola pieza. Abū l-Faṭḥ dijo: empezó a revolverseme el estomago y para mis adentros dije: queda hablar del pan y la manera de cocerlo y su calidad. Y antes, del trigo, de dónde fue comprado, en qué tahona fue molido, de qué manera fue hecha la masa, en qué horno fueron cocidos los panes y la leña que sirvió para la hoguera y cómo se colocaron las alcorzas para que se enfriaran. Queda también hablar del panadero y los dependientes que le ayudan, la harina, la levadura y sus cualidades, la sal, los cuencos de cerámica y barro, el vinagre de qué material está hecho, la almazara donde fue exprimida la uva. Finalmente la *maḍīra*, de dónde procede su carne, cómo su cocción y sus condimentos cómo fueron molidos y la mezcla de todos sus ingredientes.

Pensando en todo eso, me dije: hoy no hay manera de comenzar el almuerzo; me levante de la mesa y me preguntó: ¿a dónde vas? Contesté: una necesidad urgente que debo hacer, a lo que me respondió: señor mío, si quiere, hay un retrete que no tienen ni el palacio del emir ni la mansión del visir; la parte superior de sus paredes está encalada lujosamente en yeso y el zócalo está cubierto de azulejos, el suelo está hecho de mármol en cual se resbalan las hormigas y no se mantienen las moscas; las hendiduras de la puerta están cubiertas de una

mezcla de madera de teca y marfil. De tan limpio que está el retrete, el huésped que lo visita desearía comer en él.

Al llegar a este punto, le dije: comerás tú en este maravilloso aposento, porque yo nunca tuve el retrete en cuenta. Me precipité hacia la salida y comencé a correr fuera de la casa; mi anfitrión me seguía gritando: Oh, Abū l-Faḥ, ¡la *maḍīra*! Había unos mozalbetes en la calle que creían que la *maḍīra* era un apodo mío, y repetían lo que gritaba el comerciante. Sintíendome ofendido, les tiré a lo muchachos una piedra que dio al turbante de un transeúnte. La piedra causó un grave percance a la cabeza del hombre. Se reunió mucha gente y comenzaron a darme una buena paliza con sus alpargatas, viejas y nuevas, y así recibí una buena tunda de bofetadas y puntapiés, y luego me metieron en la cárcel donde pasé dos años. Desde aquel episodio decidí no comer la *maḍīra* en mi vida. ¿Tengo o no tengo razón en esta decisión mía?

Dijo 'Īsà b. Hišām: le dimos la razón y dijimos: ¡Cuánto mal causa la *maḍīra* a los hombres inocentes!

Conclusión.

Podemos observar en ella el dominio del humor hiperbólico a través de la caricatura de un típico personaje charlatán, que aburre al oyente con sus historias y hazañas, aunque éstas sean verdaderas. No obstante, se ve una paciencia y enorme cortesía de parte del protagonista, Abū l-Faḥ, que con el ansia de comer la *maḍīra* y ante la insistencia del mercader, se ve obligado a prestar atención a sus charlas, a soportar su interrogatorio interminable, además de ver cómo hace continuo alarde de su habilidad comercial y su maña para conseguir lo que desea, llegando a establecer curiosos parangones entre el pitorro de una jarra de agua con una vela. La verborrea del comerciante da gran viveza al relato, puesto que el interés no decae manteniendo al lector en vilo hasta su desenlace. Hay que destacar la comicidad del personaje y su ridiculez, que desvían la atención de su crueldad y falta de escrúpulos. El final que ha marcado el autor es inesperado, porque el lector pensará que el protagonista llegará realmente a comer la *maḍīra*, o que el mercader comenzará a hablar de misma y tendrá que oír la charla que le iba a soltar sobre ella, desde la calidad de la carne y el yogur y su excelente proceso de fermentación, a la fuente donde se hallaba este guiso y el plato en el que comería el protagonista, etc... Como vemos, el autor utiliza en estas *maqāmas* un humor completamente sano, inocente e ingenuo, en el que cumple algunas de las condiciones que marcó al-Ŷāḥiẓ, quien afirmó que el humor sano no tendría que ofender a nadie y que estuviera lejos de la vulgaridad y la ordinariez, además de insistir en que su finalidad debería ser la diversión y el deleite, además de acaparar la atención del lector. De esta *maqāma* se puede decir que el autor ha cumplido con todas las condiciones del buen humor.

La estructura las *maqāmas*, en general, ha de girar en torno a un tema principal que el autor va tejiendo a lo largo de la narración, creando así una unidad entre sus partes. El estilo, en su versión original árabe, es elegante, adornado con una bella retórica pletórica con un léxico de lo más artificioso y rebuscado. Hace alarde de su dominio de la rima, conciliando la poesía y la prosa en una prosa rimada sumamente elegante, al tiempo que hace alarde de su vasto conocimiento del léxico árabe.

BIBLIOGRAFÍA

- AL-‘ABBĀDĪ, Aḥmad Mujtār. (1954); “Maqāmat al-‘īd li-Abī Muḥammad ‘Abd Allāh al-Azdī (m. 750/ 1350). Šūra min šuwar al-ḥayāt al-ša‘biya fī Garnāṭa”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Árabes e Islámicos*, vol 2/ 1-2, Madrid: 159-173; “La maqāma de la fiesta del codero, de Abū Muḥammad ‘Abd Allāh al-Azdī. Cuadro de la vida popular en Granada, durante el siglo XIV”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Árabes e Islámicos*, vol 2/ 1-2, Madrid: 168-169.
- AL-HAMADĀNĪ, Abū l-Faḍl Badī al -Zamān, *Maqāmat* (sin fecha). Ed. Muḥammad ‘Abduh. 2ª ed., Beirut: al-Maṭba‘a al-Kāṭūlīkiya lil-ābā’ al-Yasū‘iyyīn,
- DE LA GRANJA, Fernando. (1997), *Maqāmas y risālas andaluzas (traducción y estudio)*, 2ª ed. Madrid: Hiperión.
- FANJUL, Serafín. (1984) *Al-Hamaḍānī. Venturas y desventuras del iparo Abū l -Faḍl de Alejandría (Maqāmat): traducción estudio y notas*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1945) *Historia de la literatura arábigo-español.*, Barcelona: Editorial Labor.
- MONROE, James T. (1983) *The Art of Badī‘ az-Zamān al-Hamaḍānī as picaresque narrative*. Beirut: American University.
- MUḤAMMAD ḤUSAYN, ‘Abd al -Ḥalīm. (1988), *Al-sujriya fī adab al-Ŷāḥiz*, 1ª ed., Trípoli: al-Dār al-Ŷamāhiriya li-l-Našr.
- PRENDERGASTA, W. J., *The Maqāmát of Badī al -Zamān al-Hamdání*. (1973), 2ª ed. Londres: Curzon Press, (1ª ed. 1915).
- ŠĀYIB, Aḥmad. (2008) *Al-Ḍaḥik fī al-adab al-andalusī. Dirāsa fī waḏā‘if al-haḏl wa anwā‘hi wa ṭuruq ištigālihi*. Rabat: Dār Abī Raqrāq.
- SOBH, Mahmud. (2002) *Historia de la literatura árabe clásico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- AL-ŶĀḤIZ, Abū‘U ṭmān. (2001). *Al-Bujalā’*. Ed. Aḥmad al-‘Awāmīrī y ‘Alī al-Ŷārim. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiya.
- AL-ŶĀḤIZ, Abū ‘Uṭmān. (1948-1950). *Al-Bayān wa al-tabyīn*. Ed. ‘Abd al-Salām Hārūn. El Cairo: Laḡnat al-Ta‘līf wa l-Tarḡama wa l-Našr. 4 vols.
- AL-ŶĀḤIZ, Abū ‘Uṭmān (1938). *Al-Ḥayawān*. Ed. ‘Abd al-Salām Hārūn. El Cairo: Maṭba‘at Muṣṭafā al-Ḥalabī.
- AL-ŶĀḤIZ, Abū ‘Uṭmān (1955). *Al-Tarbī‘ wa al-tadwīr*. Ed. Pellat, Ch., Damasco: Instituto francés de Estudios Árabes. Ṭab‘at Dimašq.

EL HUMOR Y LOS VIDEOJUEGOS

BELÉN MAINER BLANCO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Grupo Complutense de Investigación [941561] "Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática".

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar la relación existente entre el videojuego y el humor. Para ello, hemos realizado una aproximación a algunas de las obras más destacadas de la industria que cuentan con grandes dosis de humor y hemos destacado los géneros más flexibles para arrancar la risa de los usuarios.

Pese a que el humor está muy presente en los videojuegos del mercado, hemos descubierto que suele estar relegado a un segundo plano, lo que llamamos *alivio cómico*, supeditado a otro género predominante. En este sentido, hemos intentado vislumbrar algunas de las razones por las cuales la comedia no es uno de los géneros mayoritarios en detrimento de otros como la ciencia ficción o la acción.

Palabras clave: Videojuegos, humor, entretenimiento, usuarios, comunidades virtuales, tramas argumentales.

Los conceptos entretenimiento y videojuego (como versión tecnológica del juego tradicional) suponen un tándem asociativo fácilmente comprensible para investigadores, usuarios e industria. El entretenimiento está en la misma esencia juego; es ese factor que arrastra de forma libre y voluntaria a los seres humanos a entregarse a una actividad que discurre ajena a la vida cotidiana y que, como decía Huizinga, va mucho más allá de una mera ocupación biológica o física, sino que se trata de una *función llena de sentido*.

En este sentido, el sector del videojuego, que en tan solo tres décadas ha pasado a ser el de mayor inversión y productividad en el mercado del ocio y entretenimiento actual, se encarga de recordarnos su gran potencial de entretenimiento en cada promoción, presentación o anuncio (por ejemplo, el *E3*, seguido por millones de espectadores atraídos por las presentaciones visuales e interactivas, actuaciones en directo, etc.).

Cabría pensar entonces que el juego, entendido desde una perspectiva humorística, en la que se produce un modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas, debiera estar asociado a esa tendencia de juego que arrastra masas hacia el entretenimiento. Sin embargo, este tándem, videojuego-humor, es más difícil de asociar. Para ello, a continuación vamos a analizar algunos de los motivos.

Los videojuegos, una cosa seria

Desde sus orígenes, la rápida y reciente expansión de la industria del videojuego despertó la preocupación en algunos sectores debido a su gran potencial interactivo e inmersivo¹² y sus altas dosis de contenidos violentos. Pese a ser hoy día una afición generalizada, con millones de videojugadores repartidos por todo el mundo, es común atribuir palabras negativas en relación a sus usuarios tales como: “aislamiento”, “antisocial” y “violento” (desde luego no es una de las aficiones más cotizadas a aportar en un currículum)¹³.

En respuesta, los videojugadores han mostrado su necesidad de reivindicar su ocio de una forma seria y comprometida, muchas veces alejada del humor, de tal forma que se equiparara su afición a cualquier otra y no fuera concebida como una actividad inferior. El resultado de esta seriedad, energía y motivación por defender su ocio es una nueva cultura de usuarios activos en cuando a la producción, difusión y recepción de contenidos¹⁴, y a la vez muy interesados por la infraestructura: consolas de última generación, detección del movimiento, imagen 3D, IA, etc.¹⁵

Los usuarios se han agrupado y organizado constituyendo una gran comunidad virtual de conocimiento, con contenidos accesibles y de fácil distribución mediante blogs, wikis, marcadores sociales o *multimedia sharing*, *mods* (modificaciones del juego como una variante del juego), trucos, etc. Esta seriedad por su afición motivada por el “hazlo tú mismo” ha generado una gama de subculturas que promueven la producción mediática de discursos que condicionan el uso de esas tecnologías por parte de los consumidores. En este sentido, estamos asistiendo a la proyección de un nuevo y espectacular escenario virtual, donde los fans han logrado acumular gran poder mediático y ejercer una gran presión sobre la industria, que a su vez ha propiciado escenarios de colaboración para sus próximas creaciones mediante el incentivo, impulso y creación de puntos de encuentro entre fans. Como diría Rheingold, “se ha creado un capital de red social lúdico que configura multitudes inteligentes que han ampliado los talentos humanos de la cooperación”¹⁶.

No obstante, pese a la seriedad con que los usuarios se toman su ocio para defender su afición como otra cualquiera, sigue vigente una creencia casi irracional, que llega a ser incriminatoria. Aún hoy es habitual que la prensa atribuya sin ningún tipo de responsabilidad a los videojuegos algunos actos de violencia. Por ejemplo, no hace mucho, el año pasado pudimos leer que el autor confeso de los atentados de *Oslo*, Anders Behring Breivik, jugaba a “Call of Duty: Modern Warfare” para entrenarse en el arte de la guerra de forma que el juego

¹² Como describe Janet Murray, el fenómeno provoca que los usuarios al jugar pierdan la noción de la barrera física que los separa de la realidad.

¹³ Curiosamente, está demostrado que el empleo habitual de ciertos videojuegos fomenta algunas capacidades en el individuo, como son las morales, motrices o sociales, etc.

¹⁴ Precisamente las nuevas tecnologías (web 2.0¹⁴) han hecho posible la comunicación social entre jugadores, haciendo posible capturar la inteligencia colectiva al aportar, desarrollar, compartir, combinar y consolidar conocimiento clave para conseguir sus objetivos individuales y colectivos.

¹⁵ Según el concepto de “holocubierta” (“Holodesk”) acuñado por Janet H. Murray, el videojuego funciona como un mecanismo de entretenimiento narrativo que produce sensaciones ilusorias en los usuarios y todos los avances tecnológicos que vayan en esa dirección son bien recibidos por la comunidad de jugadores, puesto que ofrece los deleites de una forma de arte más real que la realidad, aunque sea claramente un juego.

¹⁶ RHEINGLOD, Howard (2004). “Multitudes inteligentes: la próxima revolución social”. Barcelona. Gedisa.

era presentado como una herramienta potencialmente peligrosa, ya que se podía gracias a ella planificar, entrenar y llevar a cabo una acción deleznable como la masacre de Oslo. Imaginamos, no lo sabemos, que Breivik también visionaba películas, veía la televisión, leía libros y periódicos, que bien pudieron servir a los propósitos de la visión distorsionada de la realidad del criminal.

Asociar el uso de videojuegos con la violencia puede ser un acto irresponsable por parte de medios y autoridades públicas, además de ser algo demagógico. Es más, siempre me ha parecido curioso que precisamente uno de los mayores consumidores y productores a nivel mundial de videojuegos violentos, Japón, sea uno de los países más seguros del mundo, con una de las tasas de criminalidad más bajas, establecida en 2011 en 0,44 homicidios por cada 100.000 habitantes al año.

Campo de estudio académico

Éstas y otras cuestiones, como hemos señalado, han hecho que los usuarios se tomen su afición por los videojuegos con mucha seriedad, dejando el humor en un segundo plano. Pero no son solo los usuarios los que son serios al respecto. También nosotros, los investigadores y estudiosos del campo, nos tomamos seriamente el objeto de estudio. Para ello, recurriré a una anécdota que sucedió durante la presentación de mi tesis doctoral. Entonces, fue unánime la opinión del tribunal acerca del hecho de que había quedado claro que mi objetivo era hacer un trabajo exhaustivo del medio, con una gran base teórica que la defendiese. Uno de los miembros del tribunal destacó mi obcecación casi infantil por defender mi derecho a elaborar un trabajo serio acerca de este ocio. Y no les faltaba razón, la introducción de mi trabajo estaba enfocada a justificar mi elección y la primera parte de la investigación era un grueso teórico acerca de la teoría del juego que aportaba profundidad al objeto de estudio: los videojuegos. Era para mí un objetivo prioritario defender los videojuegos como objeto digno de ser estudiado y presentado ante el tribunal como una tesis doctoral. En añadidura, mi director de tesis, en una posterior intervención, señaló lo curioso que le pareció un comentario que le señalé en una de nuestras tutorías. Entonces le comenté que me parecía extraño estar divirtiéndome mientras realizaba mi tesis, como si diera por hecho que la investigación debiera tener un componente tan serio apartado del entretenimiento y del humor. Es decir, yo misma, que estudiaba el fenómeno y que era muy consciente de las trabas que tenían los usuarios a la hora de hacer pública su afición había sido víctima de esa extraña presión social que nos hace parecer poco serios.

Defender los videojuegos como objeto de estudio académico ha sido y es una reivindicación polémica. En 2001 Espen Aarseth en su artículo “Computer Game Studies, Year One”, señaló que el videojuego se había convertido en un fenómeno emergente, viable, internacional y académico. Así, hoy encontramos instituciones centradas en su estudio, se ha introducido en centros de formación, se han producido un buen número de libros, revistas y estudios académicos e incluso ha surgido una corriente de investigación científica que se ocupa del videojuego como objeto de estudio específico: *Game Studies*, una rama de la Ludología, encargada del estudio general de los juegos y la investigación del videojuego de forma crítica y teórica en su diseño, los jugadores, su rol en la sociedad y en la cultura, etc., y que abarca un campo multidisciplinar capaz de agrupar a multitud de investigadores provenientes desde distintas áreas de conocimiento desde la Informática, la Pedagogía, la Sociología, la Antropología, la Filología, etc., hasta la Psicología, Bellas Artes y Ciencias de la Información. No obstante, pese a todo el camino recorrido, el mundo del videojuego ha encontrado y sigue encontrando múltiples obstáculos para formar parte del mundo académico, ya sea por su corta trayectoria, ya sea por pertenecer al campo de la cultura popular.

El juego, empleado para la productividad seriamente

La seriedad con que los usuarios se han tomado jugar a videojuegos no ha pasado tampoco desapercibida para el sector empresarial, en una clara búsqueda por aumentar la productividad mediante fórmulas entretenidas en apariencia de cuasi juegos.

Como diría W. Stern, el juego es un preejercicio y la manifestación primera de las predisposiciones internas del individuo, que aún no han despertado en el hombre, pero que empiezan a manifestarse de forma prematura a través del juego. Así, son muchos campos disciplinarios los que han visto en el juego una herramienta para obtener aprendizajes significativos para el hombre, tanto en el plano personal, social y profesional. Por ello, el juego se está integrando incluso en estructuras organizativas muy serias como son las empresariales, puesto que con el juego se pueden obtener beneficios de forma mucho más rápida, divertida y saludable que en muchas semanas de dedicación y formación profesional. Los usuarios pueden dedicar horas a esta actividad y precisamente esta capacidad ha provocado la creación de los llamados “*Serious games*” o “juegos serios”, cuya misión central es aportar contenidos didácticos, pero sin perder su atractivo para reforzar su reutilización. Por ejemplo, una gran compañía como IBM, necesitaría que cada empleado trabajara 40 horas durante 10 semanas para alcanzar el mismo nivel de actividad que un videojuego como el World of Warcraft (WoW) logra en una semana, motivo por el cual muchas de las habilidades de gestión desarrolladas en él serían de útil aplicación en el mundo empresarial real¹⁷.

Sin lugar a dudas, el entretenimiento se aprovecha para otros objetivos más concretos que el mero placer de jugar gracias a la seriedad con que los usuarios se toman su afición. Pero, la pregunta sigue siendo: ¿Dónde queda el humor en el videojuego?

Alivio cómico

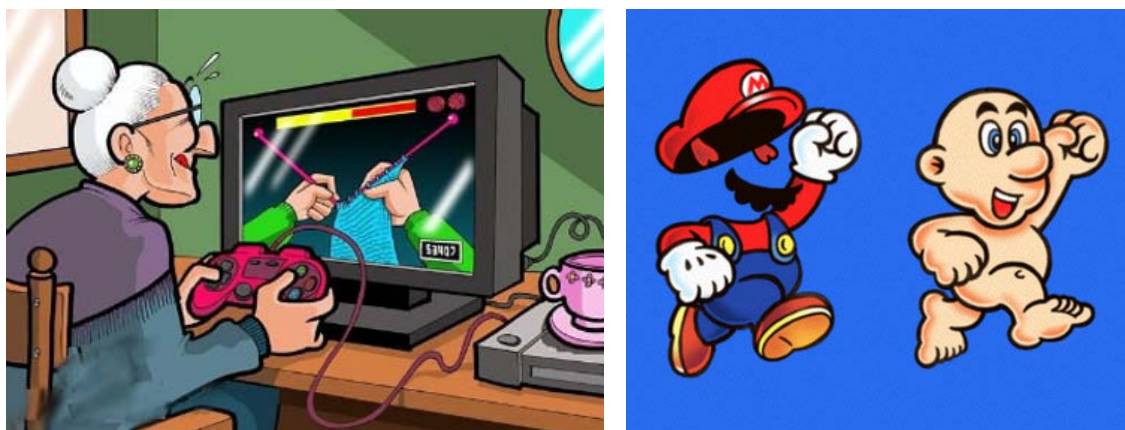
Como hemos señalado, los videojuegos son la última y moderna versión de inmersión narrativa, en lo que supone una fuerte experiencia interactiva en el tiempo de ocio de los usuarios. Por ello, existe una amplia tipología del juego, tantos tipos como diferentes tipos de aprendizajes fundamentales puede experimentar el hombre: juegos tradicionales (deportes, simulación, plataforma, estrategia, aventura gráfica, acción, etc.), juegos de desarrollo intelectual (cocina, vocabulario, agilidad mental), juegos sociales (preguntas, baile, canciones, instrumentos musicales, etc.), de simulación social (de la vida, de mascotas y animales)...

A partir de todos estos juegos, encontramos una gran comunidad dedicada a crear y difundir material de tipo humorístico llenando la red de páginas con vídeos y demás contenidos como gráficos, por ejemplo, que echan mano del humor para expandir los límites del juego desde una nueva perspectiva¹⁸.

¹⁷ El estudio de IBM “Liderazgo en un mundo global: lecciones del mundo de los videojuegos online Universidad de Stanford, Instituto de Tecnología de Massachusetts y la empresa Seriosity.

¹⁸ Imágenes extraídas de las siguientes páginas web:

<http://www.cosasquecontar.com/tag/super-mario/><http://toni2836.blogspot.com.es/2011/07/abuelas-especiales-humor.html>



Dada la gran variedad de este tipo de contenidos en la web, nosotros vamos a centrar este artículo en los juegos que con consistencia narrativa insertan el humor como parte de su estructura.

En este sentido, la cibernarrativa se ha situado como una de las narrativas dominantes en la sociedad actual, especialmente impulsada por la industria digital del entretenimiento. Así, nos encontramos con multitud de tramas argumentativas de todo tipo de géneros: ciencia ficción, terror, policíaco, acción, infantil, etc.

En todos ellos, es muy habitual hacer uso del humor como parte de la trama. Tal es el caso del humor verbal, que incluye los juegos de palabras, para los que se hace uso de recursos como la exageración, la ironía o sarcasmo. Por ejemplo, este tipo humor forma parte de la saga Fable, que hizo una de sus señas de identidad el humor negro y la ironía, aunque recientemente hayan decidido tomar la dirección opuesta con “Kinect Fable: The Journey”, donde han prescindido del mismo para hacer del juego un producto más familiar y, en consecuencia, abrir el público potencial de sus contenidos¹⁹.



20

En el humor verbal es común encontrarnos con chistes, dichos u ocurrencias graciosas, al hilo de la trama. En la historia de los videojuegos hallamos ejemplos representativos que echan mano de este tipo de humor como es el clásico Monkey Island. Esta aventura gráfica supone

¹⁹ El director artístico de Fable, Tak Saito, señaló que esta decisión se debe a que de Lionhead tiene ahora un *público más familiar* al que hay que tener en cuenta. Saito:” Debido a que ahora nuestro juego está dirigido a una audiencia familiar así como a los jugadores más experimentados, tenemos que tener un estilo más ligero”.

²⁰ Imágenes extraídas de:
<http://www.ingamemagazine.com/tag/fable/>
<http://www.3djuegos.com/juegos/articulos/37/1/el-rpg-perfecto/>

un mundo de humor con sus duelos de insultos²¹, chistes tontos de piratas y diálogos que cabalgan entre el absurdo y lo hilarante.



Otro tipo de humor es el que se produce a partir de rituales y fechas conmemorativas como, por ejemplo, días señalados que se aprovechan para provocar la risa de los usuarios. Este recurso es muy empleado por los modelos MMORPG (juego del rol multijugador masivo online, massively multiplayer online role-playing game). Así, el equipo humorístico de World of Warcraft (WoW) realiza un gran despliegue de ocurrencias en días señalados como el día de los santos inocentes²², donde se encargan de provocar y gastar bromas a los usuarios (tal fue el caso de presentar al falso amigo Don Pinzón como la solución a todos los problemas de los jugadores). Blizzard, la compañía desarrolladora de WoW, es bastante fiel a este tipo de comicidad que extiende a otros juegos como Starcraft, donde en días señalados ha llegado a anunciar falsas revolucionarias maneras de jugar a la tan afamada saga para gastar una broma a sus usuarios.

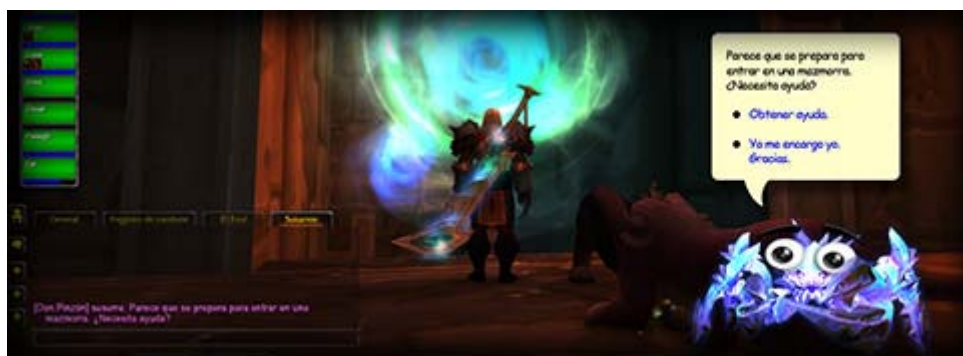


Imagen del falso amigo Don Pinzón, con nombre y aspecto un poco ridículo para la estética acostumbrada del juego.

La comicidad de situación es otro tipo de humor empleada en los videojuegos donde son comunes recursos como los gestos, posturas, etc., en lo que se suele denominar *humorismo de situación*. El juego ya citado Monkey Island aprovecha estas opciones y crea, por ejemplo, situaciones de gran jocosidad como los famosos concursos de escupitajos de piratas (para los cuales es importante que sople el viento a favor) o el efecto hilarante que produce disfrazar de mujeres a hombres velludos y aguerridos con vestidos rosas para emprender misiones, etc. Otra forma de humor es la comicidad de carácter, entendida como el efecto hilarante que produce la personalidad de un determinado personaje. Una gran saga de aventuras gráficas que hace del humor su eje central es Leisure Suit Larry, creada por Sierra Online. Lo gracioso consiste en jugar con un personaje que tiene como misión la conquista de una o varias

²¹ <http://ulthar.wordpress.com/2008/12/11/duelos-de-espada-en-melee-island%E2%84%A2/>

²² <http://eu.battle.net/wow/es/blog/2110071>

mujeres. El problema está en que el protagonista es un hombre poco afortunado que no tiene mucho éxito, lo que asegura situaciones ingeniosas y la risa fácil.



La comicidad de repetición es otra muestra de las posibilidades de humor dentro de los videojuegos. Así, las caprichosas princesas del juego de arcade Castle Crashes nos encaminan hacia un mundo fantástico donde el humor también está muy presente. Así, podemos disfrutar de situaciones repetidas de magia y estética medieval al mismo tiempo que unos caballeros se enfrentan repetidamente a sus enemigos para lograr la liberación de las cuatro hijas del rey provocando la risa del usuario.

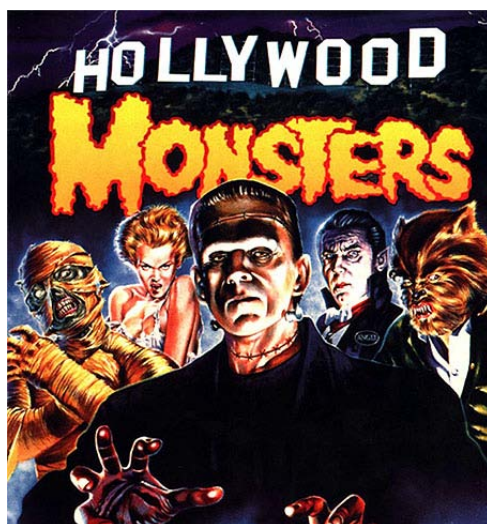
Imitaciones burlescas

Otra gran posibilidad del uso del humor de los videojuegos es la realización paródica de los géneros narrativos. Pero no solo de los géneros, sino también de hechos que inundan la actualidad informativa. Por ejemplo, cuando sucedió el cierre de Megaupload, hallamos en un corto periodo de tiempo imitaciones burlescas del hecho informativo, como es, por ejemplo, el desarrollo de la empresa española Bionic Thumbs, que creó un juego llamado MegaUp para las plataformas Xbox Live Indie Games y Windows Phone 7. En el videojuego, el usuario toma el control de un internauta que intenta compartir archivos en el portal de descargas y, para ello, debe esquivar furgonetas del FBI, agentes de la policía federal, la Ley SOPA y demás sorpresas.



Los hechos informativos son fuente de inspiración para múltiples imitaciones burlescas. La lista es larga, desde las polémicas adaptaciones sobre la muerte de Gadafi u Osama Bin Laden²³, hasta otros de carácter más burlesco como el dedicado al cantante Justin Bieber, "Joustin' Beaver", una aplicación para móviles que caricaturiza al joven como un castor que nada por un río y sorteando peligros.

Pero, como decimos, las parodias sobre géneros también son habituales. Una parodia muy conocida del género policiaco y del misterio es la aventura Hollywood Monsters, que nos traslada a los años dorados de los 50 para resolver el misterio que se esconde tras la desaparición de Frankenstein. Para ello, el usuario deberá recorrer el mundo por misteriosos escenarios como Transilvania, El Lago Ness y Egipto en el papel de Ron Ashman y Sue Bergman, unos intrépidos periodistas del diario The Quill, y se encontrará con otros míticos personajes del terror como La Momia, Drácula, el Hombre Lobo, el Hombre Invisible, el Dr. Fly, vampiros sedientos de fama, muertos vivientes, espíritus bromistas, diablos borrachines, una momia arruinada, etc. Sin duda un cóctel curioso y gracioso de múltiples clichés del género de terror y policiaco.



Algunos ejemplos de parodias más recientes vienen de la mano de los desarrolladores de Double Fine²⁴, uno de los estudios más imaginativos y originales del momento, que cuenta con grandes historias en tono humorístico como Psychonauts o la parodia Brutal Legend. Psychonauts está protagonizado por Raz, un muchacho que se cuela en un campamento veraniego para entrenamiento mental dispuesto a convertirse en el mejor de todos ellos. En su aventura descubre un extraño complot para hacerse con el control mental de los alumnos. El humor negro está presente a lo largo de la historia y el jugador puede divertirse con las ocurrencias de Raz.

Por su parte, Brutal Legend es una parodia muy divertida del mundo del Heavy Metal que está protagonizada por el actor, músico y rockero confeso Jack Black en el papel de Eddie Riggs, un fan del heavy metal que muere y que debe escapar del infierno para alcanzar el cielo del heavy. Para ello, se sirve de armas tan poderosas como guitarras legendarias y hachas desmembradoras. Este héroe vive una aventura donde reina el humor, la estética exagerada heavy, el gore, el lenguaje soez y donde aparecen personajes como Ozzy Osbourne de Black

²³ Kuma Wars

²⁴ Tim Schafer, que logró su cénit en los tiempos de Lucas Arts y el SCUMM, es quien se está a la cabeza de estos guiones.

Sabbath o Lemy de Mötör Head, estrellas de rock en la realidad que se prestan con gusto a las intenciones humorísticas del producto. Como curiosidad, cabe decir que la edición española está interpretada por Santiago Segura, que logra hacer un buen trabajo interpretando a Eddie Riggs.



Humor machista

Aprovechando el ejemplo de Brutal Legend, sí que deberíamos realizar un pequeño paréntesis para realizar un apunte acerca del tipo de humor predominante en el mundo de los videojuegos o, más concretamente, el público objetivo del humor mayoritario.

Según datos del perfil del gamer²⁵, el mayor público consumidor de videojuegos es masculino, lo que ha llevado a los desarrolladores a realizar un tipo de humor enfocado a los gustos de estos usuarios²⁶. Además, los usuarios hombres destacan por hacer un uso más intensivo de las plataformas, mientras que las mujeres se reconocen predominantemente como “light players” (19%), es decir, que dedican menos de una hora a la semana al ocio de los videojuegos.

Por ello, es habitual hallar en los videojuegos tipos genéricos de mujer de tinte sexista como: la mujer sumisa, es decir, aquella que necesita ser rescatada (según Provenzo²⁷, el argumento de diversos videojuegos se centra en el secuestro de un personaje femenino, sumisa y desvalida, a quien el protagonista, normalmente un hombre, debe rescatar), como es el caso de la Princesa Peach de la saga de Super Mario Bros; la mujer masculina, como aquella que asume roles masculinos, pero con atributos físicos exagerados, como, por ejemplo, la aventurera Lara Croft de Tomb Raider o Chun-Li de Street Fighter; o la clásica mujer objeto, sensual, desproporcionada y con ropa escasa o transparente, presente en videojuegos de lucha como Dead or Alive.

Este tipo de representaciones, que si bien es cierto cada vez tienen menos presencia en favor de mujeres con mayor carga narrativa²⁸, también se reproducen en el tipo de humor que se

²⁵ ADESE.

²⁶ Gfk asegura que el perfil del gamer era mayoritariamente masculino, pese a que el número de mujeres videojugadoras aumenta cada año.

²⁷ <http://www3.unileon.es/dp/ado/ENRIQUE/Documento/libro-videojuegos.pdf>

²⁸ Muchos juegos actuales, especialmente en los de rol, se ha incorporado la opción de elegir entre ser una mujer o un hombre, como sucede en Dragon Age o Fable. Así es factible protagonizar la historia desde ambos géneros de forma igualitaria.

emplea en los videojuegos, es decir, de corte masculino y a veces machista. Como ejemplos citaremos al shooter Duke Nukem, que emplea el humor para narrar la invasión de unos extraterrestres que han venido a La Tierra para destruir nuestros trabajos y secuestrar a nuestras mujeres; la mítica saga Gran Theft Auto: San Andreas, a cuyo personaje principal le gusta cultivarse en el gimnasio para ganar resistencia, presencia física y gustar más a las mujeres; o Fable, a cuyo protagonista se le rinden las mujeres a su paso.

Aventura afín al humor

Cerrando este paréntesis acerca del humor adaptado a los gustos de público mayoritario de videojuegos, concluimos que en general casi todos los géneros cuentan con sus propias imitaciones de humor. Sin embargo, de entre todos ellos, sí es característico un género en particular en el cual destacan mayores dosis de humor: el género de aventuras.

Este género contó con el beneplácito del público en los inicios de la industria a finales de los ochenta y principios de los noventa. Entonces, el incipiente mercado de los videojuegos se nutrió de frescas y originales aventuras gráficas con grandes dosis de humor que contrarrestaban los más que evidentes e insuficientes avances tecnológicos. Además, se acercaban a un público juvenil con el objetivo de vencer el miedo social existente hacia el nuevo medio. De hecho, fueron tan interesantes a nivel narrativo que hoy día se siguen reeditando dichos juegos, pero adaptados a las nuevas plataformas (Nintendo DS, iPhone, iPad...) con gran aceptación por parte de los usuarios (Monkey Island, Broken Sword o Simon the Sorcerer, por ejemplo).

Prueba de que las aventuras gráficas siguen triunfando son los datos del sector. Según ADESE²⁹, este tipo de género es del gusto de los usuarios puesto que figura entre los géneros más consumidos. Los juegos tradicionales (plataforma, estrategia, deportes, rally, aventura gráfica, acción...) acaparan cerca del 80% del mercado de los títulos de software para consola y, entre ellos, los juegos de aventura gráfica suponen un 24,3% del total de los juegos tradicionales. Es más, en PC la inserción aumenta, ya que los títulos más vendidos son los de aventura (18,5%), acción (18,3%), estrategia (17,8%) y danza (14,2%).

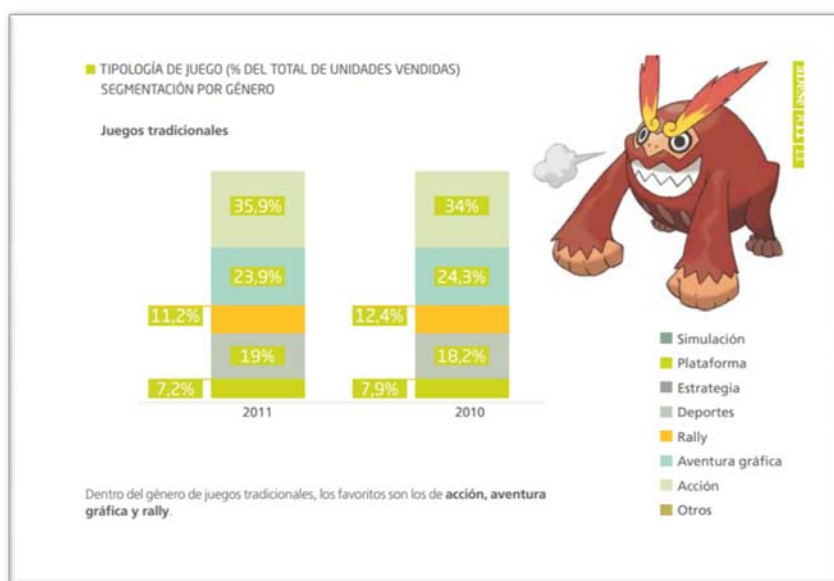
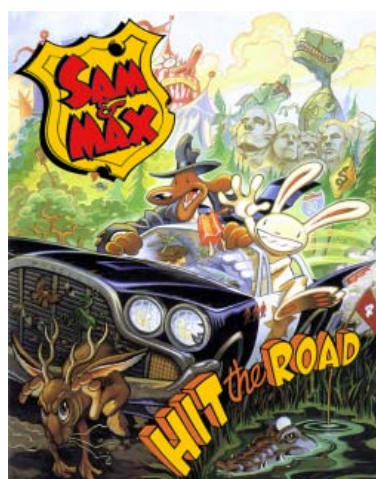


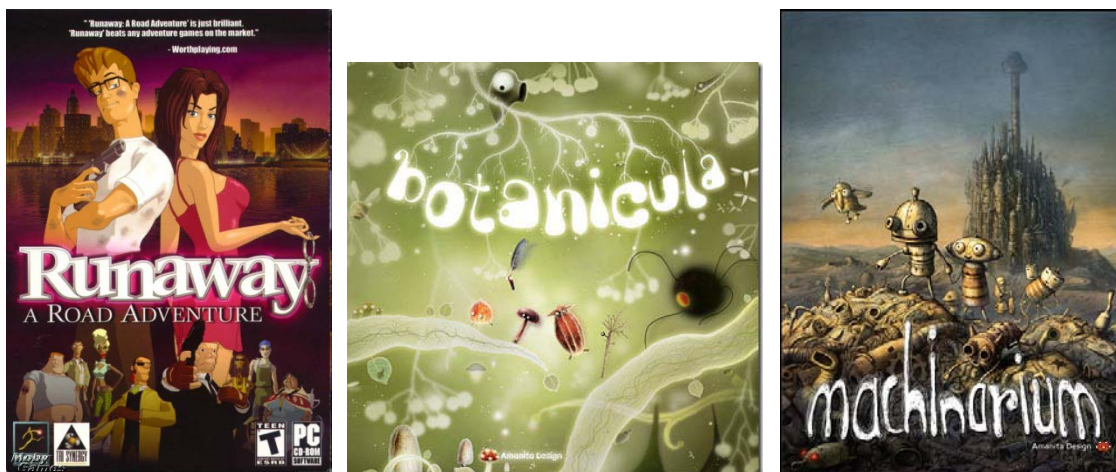
Gráfico de ADESE.

²⁹ <http://www.adese.es/>

Ejemplos de aventura con grandes dosis de humor hay muchos. Tenemos las ya citadas aventuras clásicas como *Monkey Island* y *Hollywood Monsters* y otras como *Broken Sword* (una mezcla entre historia y mitología que se inicia cuando un turista norteamericano ve interrumpidas sus vacaciones por una explosión en un café y decide investigar junto a una periodista una trama de conspiraciones y asesinatos), *Grim Fandango* (desarrollada por LucasArts y considerada una de las mejores aventuras gráficas de la historia de los videojuegos y que narra las hazañas de un agente de viajes en el misterioso DDE, Departamento de Muerte), *Simon Sorcerer* (un juego que emplea la magia para adentrarnos en un mundo mágico lleno de magos y hechiceros), *Day of the Tentacle* (secuela de *Maniac Mansion*, que con grandes dosis de humor narra las peripecias de unos personajes que viajan en tiempo a través de letrinas para encontrarse con peculiares personajes como un científico loco y mutantes superinteligentes) y *Sam & Max Hit the Road* (otro de LucasArts, que se basa en las andanzas de Sam y Max, un perro y un conejo, que se dedican a combatir el crimen formando una divertida patrulla de policías con métodos un poco dudosos).



Pero, como decimos, las aventuras gráficas siguen hoy vigentes de la mano de las reediciones de los clásicos o títulos de más reciente creación como *New York Crimes* (de los padres de las aventuras *Hollywood Monsters* y *Runaway*, el juego traslada al usuario a una ciudad de Nueva York en la que se han producido varias desapariciones de mendigos cuyos cuerpos han sufrido quemaduras y presentan varias marcas de asesinatos rituales en las palmas de sus manos), *Botanicula* (clásica aventura gráfica donde se debe guiar el destino de cinco diminutas criaturas que defenderán su hogar del ataque de una serie de parásitos), la saga *Runaway* (de la española Péndulo Studios surgió una divertida aventura protagonizada por Brain y Gina) y *Machinarium* (una aventura de puzzles donde un pequeño robot busca a su amada, mientras desbarata los planes de una organización de criminales).



Es decir, podemos asegurar que el género de la aventura gráfica se presta fácilmente al humor, ya que los usuarios esperan precisamente hallarse con aventuras divertidas, atractivas y originales.

Muy pocas comedias

Es decir, estos y otros muchos ejemplos nos dan la pista de que sí existe un interés en la industria por provocar la sonrisa de los usuarios. El humor hace más ameno el tiempo que pasamos entreteniéndonos con un juego. Como hemos visto, hay buenas apuestas en el mercado, nosotros solo hemos destacado algunas de ellas, que son ejemplos de la unión videojuego-entretenimiento-humor.

No obstante, hemos podido comprobar que, pese a los títulos que sí incluyen el humor como parte de la trama, cuando hablamos de juegos con profundidad narrativa y, especialmente de grandes producciones, comprobamos que el humor queda relegado a un segundo plano, casi al de *alivio cómico*, en detrimento de argumentos más serios como son, por ejemplo, la acción y la ciencia ficción.

Comparado con otros medios de entretenimiento como es el cine, donde prácticamente cada semana se estrena una comedia en la cartelera, son pocos los videojuegos que salen al mercado en forma de comedia.

Si recordamos las últimas grandes apuestas de la industria con cierto trasfondo narrativo (Halo, Gears of War, Zelda, Dragon Quest, Fable, Call of Duty, Mass Effect, Grand Theft Auto, etc.), hallamos muy pocas producciones cuyo género principal sea la comedia. Y este hecho nos sorprende. Es decir, sí encontramos que el humor está presente a través de personajes cómicos, situaciones hilarantes o repetidas, guiños de humor verbal en el guión, imitaciones burlescas, etc., pero éste sirve para hacer de la narración un todo más atractivo y divertido, lejos de ser el objetivo principal de los contenidos.

Siempre se ha dicho que es más difícil hacer reír que llorar a una audiencia, pero nosotros hemos intentado ir un poco más allá al intentar entender por qué las grandes apuestas actuales del sector se alejan de la comedia en favor de otros géneros. Según lo expuesto, uno de los motivos de esta falta de productividad humorística podría ser la seriedad con que usuarios, industria e investigadores se toman el medio. Otro, podría ser la pérdida de la frescura de los inicios de la industria en su desarrollo hacia mejores y más espectaculares recursos, pero con narrativas menos originales. Cuestiones que sin duda sirven para abrir el debate y proponer nuevas líneas argumentales que puedan dar una respuesta efectiva a la crítica constante que se hace a la industria por haber perdido ese frescor inicial en comparación con sus contenidos actuales.

Bibliografía

Libros y monografías

- AARSETH, Espen. 1999. "Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature".
- GEE, James Paul. 2003. "What videogames have to teach us about learning and literacy". Editorial Palgrave Macmillan.
- GEE, J. 1999. "An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method". *New York. Routledge.*
- HUIZINGA, Johan. 1972. "Homo Ludens". Alianza Editorial.
- JENKINS, Henry. 2009. "Fans, bloggers y videojuegos. La cultura de la colaboración". Editorial Paidós Comunicación.
- JENKINS, Henry. "Games, the new Lively Art". 2005. *Handbook of Computer Game Studies*, MIT Press
- MURRAY, Janet. (1999) "Hamlet en la Holocubierta". Barcelona. Paidós Ibérica.
- PAJARES Tosca, Susana; EGENFELDT-NIELSON, Simon; HEIDE Smith, Jonas. 2008. "Understanding Videogames". Editorial Routledge.
- RHEINGLOD, Howard (2004). "Multitudes inteligentes: la próxima revolución social". Barcelona. Gedisa.
- RYAN, Marie-Laure (2004). "La narración como realidad virtual. La inmersión u la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos". Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.

Digitales

- MURRAY, Janet. 2005. "The Last Word on Ludology v Narratology in *Game Studies*"
Pdf: <http://lcc.gatech.edu/~murray/digra05/lastword.pdf>

ARTÍCULOS (Revistas)

- AARSETH, Espen. 2001. "Computer *Game Studies*, Year One".
<http://gamestudies.org/0101/editorial.html>
- AGUIRRE, Joaquín. "Ciberspacio y comunicación: Nuevas formas de vertebración social en el siglo XXI". *Revista Espéculo*.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/cibercom.html>
- JENKINS, H. 2003. *Game Design as Narrative Architecture*.
<http://web.mit.edu/cms/People/henry3/games&narrative.html>
- JUUL, Jesper. 2001. "Games Telling stories? A brief note on games and narratives". *International Journal of Computer Games Research*, vol. 1. no. 1, www.gamesstudies.org
- Game Studies*". The International Journal of Computer Game Research.
<http://gamestudies.org/0101/juul-gts/>

Relación de participantes en este número:

Abboudy, Rasha Mohamed. Doctora en Filología Hispánica. Profesora del Departamento de Español de la Universidad de El Cairo.

Aguirre Romero, Joaquín M^a. Profesor Titular de Periodismo, Dpto. Periodismo III, Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Editor de la revista *Especulo*. Codirector del Complutense de Investigación [941561] "Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática" de la UCM.

Amin, Gihane M. Doctora en Filología Hispánica. Profesora del Departamento de Español de la Universidad de El Cairo.

Galán, Carmen. Catedrática de Lengua. Universidad de Extremadura.

Mainer Blanco, Belén. Doctora por la UCM. Miembro del Grupo Complutense de Investigación [941561] "Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática" de la UCM.

Makki Hornedo, Fatma. Doctora en Filología Hispánica. Profesora del Departamento de Español de la Universidad de El Cairo.

Makki Hornedo, Laila-Carmen Mahmoud. Doctora por la UCM. Profesora Titular Interina del Departamento de Filologías Integradas, Universidad de Sevilla. Grupo de Investigación El Saber en al-Andalus.

Torres Calzada, Katjia. Profesora Asociada. Departamento de Filología y Traducción, Área de Estudios Árabes e Islámicos. Universidad Pablo de Olavide.

Vega Rodríguez, Pilar. Profesora Titular de Filología Española, Dpto. Filología Española III. Codirector del Grupo Complutense de Investigación [941561] "Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática" de la UCM.

Vigara Tauste, Ana María. Catedrática de Lengua del Departamento de Filología Española III. Miembro del Grupo Complutense de Investigación [941561] "Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática" de la UCM.

Villegas Uribe, Carlos Alberto. Doctor por la UCM. Caricaturista.

Revista

Espéculo

número 50

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid

Enero-junio 2013

ISSN 1139-3637



© El copyright de los artículos pertenece a sus autores. Pueden ser enlazados para fines educativos y sin ánimo de lucro. El número completo puede ser descargado, almacenado y usado por bibliotecas, instituciones educativas o para uso personal. Para su reproducción impresa, se deberá contar con la autorización expresa del autor.

© *Espéculo* 2013