

INTRODUCCIÓN

Maria Rosso Università degli Studi di Milano

maria.rosso@unimi.it

Rafael Bonilla Cerezo Universidad de Córdoba

lh1hocer@uco.es

A nadie se le dio veneno en risa
(Lope de Vega)

*Humor es posiblemente una palabra; la uso
constantemente. Estoy loco por ella y algún
día averiguaré su significado.*
(Groucho Marx, *Memorias de un amante sarnoso*)

“Del humorismo se ha hablado tanto, que es ya hasta cursi el saber lo que es. Pero el no saberlo es mucho más cursi”. Así enderezaba Clarín –en el *Almanaque de Madrid cómico*, 1890– sus pullas contra los humoristas mediocres. En tiempos bastante más recientes, Fernando Iwasaki denunciaba que “el humor en lengua española –a pesar de Cervantes y Borges– [tiene] muy mala prensa, pues innúmeros editores, críticos y lectores confunden la ironía con el chiste y la paradoja con la mala leche” (Iwasaki 2013). Más allá de los macroscópicos errores debidos a la ignorancia, una cierta imprecisión terminológica puede derivarse, al menos en parte, de las características de un fenómeno de veras complejo, que se vale de recursos heterogéneos, acudiendo a menudo a la frecuente contaminación de estrategias utilizadas también en otros registros discursivos.

No han faltado, desde luego, intentos de aclarar el concepto. Ya en Platón y, sobre todo, en Aristóteles se registran apuntes sobre la risa, subordinada a la finalidad eutrapélica y cifrada en el género de la comedia, según las normas del decoro. De sus ideas se harían oportuno eco los preceptistas del Renacimiento, como el Pinciano, que dedicó la *Epístola IX* de la *Philosophia antiqua poética* a analizar la cuestión, con ejemplos prácticos basados en la distinción entre “obras” y “palabras” risibles, además de proporcionar un repertorio de figuras retóricas eficaces para alcanzar dicho objetivo. Pero tendremos que esperar a los albores del

siglo XIX para hallar una definición en clave moderna del “humorismo”, impulsada por las teorías románticas de Richter. Posteriormente, el desarrollo de varias disciplinas ha originado una rica bibliografía, fundada en distintas competencias (desde la retórica y la estética hasta la psicología y la lingüística). Sin embargo, entre opiniones y laderas de lo más proteicas, el humor se antoja, todavía hoy, una noción tan escurridiza como un cangrejo cocido; difícilmente reductible, por ello, a un marbete unívoco, fruto de variables socioculturales, diacrónicas y, claro está, también diatópicas. Como afirma Ricardo Senabre, “la noción de ‘humor’ cubre ámbitos muy diferentes. No es un término unívoco, y, además, se aplica a manifestaciones muy diversas” (1992: 11).

Este número monográfico brinda una investigación ceñida al ámbito de las letras españolas, desde el siglo XVII a la contemporaneidad, con el objetivo de profundizar en algunas razones (o sinrazones) bien concretas: ¿cómo evoluciona el humor a lo largo de los siglos? ¿Qué sentidos culturales nos presenta? ¿Cuáles son las técnicas y recursos literarios de los que se vale? ¿Qué constantes se mantienen inalteradas? Y desde una perspectiva de género, ¿pueden reconocerse rasgos específicos en el humor femenino?

Abre el volumen el análisis que Aldo Ruffinatto dedica al episodio de Ruperta y Croriano en el *Persiles* (III, 16-17), casi un retablo de Maese Pedro en miniatura, evidenciando aquí –con su conocida pericia– que la “heterogénea configuración estructural”, el intenso diálogo intertextual –leyendas artúricas, el *Guzmán de Alfarache*, resonancias boccaccianas, mitemas bíblicos (Judith y Holofernes) y paganos (Cupido y Psique), libros de caballerías, fragmentos ariostescos (el episodio de Olimpia y Bireno del *Furioso*)– y el sutil uso de la ironía y la parodia defraudan las expectativas de los lectores, al confluir en “una inmensa metáfora” alusiva a la fracasada trayectoria de un dramaturgo que cede al gusto del “vulgo”, mezclando lo trágico y lo cómico. No faltan tampoco los guiños a sendos autorretratos novelescos de Cervantes y Lope –y quién sabe si al Macbeth, al Yorick y al Coriolano de William Shakespeare!– en uno de los episodios secundarios de la obra con la que el complutense puso el pie en el estribo, rumbo, sin duda, a la inmortalidad.

Hacia el proceso de mercantilización impuesto por la “literatura de consumo” nos conduce asimismo el estudio de Rocío Jódar Jurado, centrado en los epilios burlescos recogidos en una antología poética de José Alfay, *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso* (1670), donde la degradación de los mitos “pretende atraerse a un público amplio y [a todas luces variopinto]”, con los consiguientes beneficios económicos.

Pero, como demuestra Marcella Trambaioli, las estrategias humorísticas se explotan también en obras dirigidas a un público limitado: así, en el espacio

cerrado del convento, sor Marcela de San Félix se enfrentaba “con la construcción ideológica del discurso dominante” masculino y adoptó el registro festivo para autorretratarse bajo “máscaras ambiguas”, llegando incluso a “burlarse del delicado asunto de las apariciones divinas”. No pasa de largo tampoco ante los chistes sobre el mundo gastronómico, toda vez que ejerció el oficio de provisor del convento, remitiendo con sorna a argumentos metaliterarios como el agotamiento de la loa dramática o la polémica anticulterana.

Con el artículo de Giovanna Fiordaliso dejamos el Siglo de Oro para pasar a la reflexión de Baroja en *La caverna del humorismo*, sintomática de las especulaciones de principios del siglo XX y reveladora de las contradicciones de la civilización occidental. En esta obra, escrita a zaga de un debate con Ortega y Gasset (*Observaciones de un lector*, 1915), se registran coincidencias con páginas de Pirandello; no en vano, la “caverna-museo” es el lugar desde el que se reconoce en el humorismo la “conceptualización del conflicto entre el mundo y el sujeto” dentro de un sistema social alienante.

Donatella Siviero nos guía con pulso firme desde finales del Ochocientos hasta bien entrada la pasada centuria al analizar la mezcla entre humor y juego en algunas obras representativas de la experimentación vanguardista que ensayan la escritura colectiva, postulando un destinatario ideal dispuesto a cooperar con una lectura lúdica. *Las vírgenes locas*, novela colectiva publicada por entregas entre los meses de mayo y septiembre de 1886 en el semanario *Madrid cómico*, es un texto breve, pero intenso por lo que atañe a su narrativa. Diríase que nos las habemos con un “torneo del ingenio” concebido como recreación tanto por los prosistas que colaboraron en sus páginas, con Clarín a la cabeza, cuanto por los propios lectores.

Ida Grasso pasa revista a las estrategias humorísticas en *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa, donde el categórico rechazo de la tradición arranca precisamente de los esquemas del Cancionero para alterarlos en el plano temático y formal, según una táctica que le permite al malagueño reflexionar con la necesaria perspectiva sobre el fracaso amoroso y superar, a la postre, la trayectoria negativa del sujeto lírico mediante una escritura que es también golosina del ingenio.

Barbara Greco ofrece una contribución sobre el humor negro a propósito de *Sesión secreta* de Max Aub, que manifiesta la influencia de Swift: el “tema de la antropofagia se hace metáfora grotesca de lo absurdo del sistema capitalista” y, bajo un pacto ficcional que exige un máximo grado de distanciamiento, el “trasterrado” revela su firme compromiso, cifrado en un mensaje subversivo que denuncia los perversos mecanismos de la sociedad occidental.

Aviva Garribba se centra en las peculiaridades humorísticas del microrrelato

al examinar los recursos temático-lingüísticos de *Zoopatías y zooflias* de Javier Tomeo, cuyos perfiles lúdicos tocan asuntos “serios e incluso dolorosos”, suscitando la amarga sonrisa del lector. Para ello, Tomeo experimentó con todo un crisol de subgéneros: la microfábula, el microdrama, la microparodia política y hasta la “reflexión gráfica”. El reino animal le permite al novelista de Quicena fundar analogías con los humanos, al objeto no tanto de extraer una moraleja, cuanto de materializar irónicamente los problemas que nos acechan a la vuelta de la esquina. Tampoco faltan aquí los temas más recurrentes en su corpus: la monstruosidad, la incomunicabilidad, la búsqueda de la identidad y los apuros para relacionarse con los demás.

María Dolores García Sánchez estudia la llamada trilogía del absurdo de José Luis Cuerda y destaca cómo la representación “de un mundo distópico en clave humorística” refleja una visión pesimista del mundo frente a los acontecimientos de las primeras décadas del siglo XXI; de ahí que sea el “arma subversiva” que vehicula la amarga protesta del autor de *Amanece que no es poco*, “digno heredero” de un patrimonio cultural que se remonta a las “raíces más profundas” del humorismo.

Giuliana Calabrese reflexiona sobre las voces poéticas femeninas de las últimas décadas a través de la ironía como ariete para desmitificar la tradición y subvertir con ello los modelos patriarcales: la mujer, ya legítima dueña de la república de las letras, da pábulo a un proceso de autoconciencia del sujeto que, sin excluir al otro, instaura una suerte de diálogo catártico, para lo que recurre a la complicidad con su destinatario.

Cerrando en forma de círculo este viaje diacrónico, en el último artículo del monográfico Israel Muñoz Gallarte demuestra que en la cultura contemporánea perviven los recursos satíricos de la comedia griega de Aristófanes, convertidos en rasgos arquetípicos de los textos de la revista *Mongolia* que usan “la palabra como arma”, mediante estrategias que hunden sus raíces en la antigüedad.

Los once trabajos aquí reunidos nos ofrecen, pues, un panorama amplio y bien documentado, también por lo que toca a los instrumentos metodológicos. Los diferentes confines cronológicos en que se sitúan y la variedad de obras analizadas, lejos de desembocar en corolarios al bias, confluyen hacia una visión general del humor y nos permiten esbozar sintéticamente algunas observaciones.

Si cualquier obra literaria se dirige a un destinatario ideal, esto resulta más evidente incluso en las humorísticas, donde el pacto con el lector exige expresamente cooperación y competencia para descifrar mensajes implícitos. Las señales activadas por el autor estriban en la desviación de una norma, o en la alteración de la lógica discursiva y/o situacional, de las que se desprende una sorpresiva y ri-

sible incongruencia. Se instaura así un dialogismo intertextual que sacude nuestro horizonte de expectativas y, tras el efecto cómico más inmediato, induce al lector a aventurarse por los imprevisibles senderos de un mundo posible desprovisto de las coordenadas usuales.

La sorpresa es por supuesto un ingrediente capital para atraer al público. Las situaciones tópicas, al fin y al cabo, apagan el interés y decretan la muerte de determinados subgéneros. Una posible vía para renovar lo viejo es reírse de lo que antaño estaba en boga y, de este modo, el autor, si es lo bastante hábil, puede garantizar la circulación de sus obras, con los consiguientes beneficios económicos. Pero –aunque huelga abundar en que el éxito editorial está vinculado a las leyes mercantiles– el humorismo paródico presupone una aguda conciencia metaliteraria, capaz de analizar críticamente los estereotipos y de sugerir nuevos caminos. Lo demuestra el genial Cervantes, que imprimió una huella modélica sobre la posteridad.

Como es sabido, frente a la comicidad trivial –que no pretende más que suscitar la risa–, el fino humorismo tiene objetivos más profundos. La “palabra como arma” es uno de los rasgos más destacados en los estudios de este monográfico y, en la mayoría de los artículos, se subraya la actitud comprometida del autor frente a las injusticias sociales. El discurso humorístico, lejos de agotarse en el rápido estallido de la hilaridad, tiene entre ceja y ceja una diana perlocutiva; o sea, quiere suscitar una reflexión concreta que prenda la mecha de un cambio.

Desde la antigüedad, Heráclito –el “filósofo que llora”– y Demócrito –el “filósofo que ríe”– vienen encarnando dos reacciones antitéticas frente al gran espectáculo del mundo. El trágico se adentra dolorosamente en los males humanos, el satírico dispara flechazos envenenados y el humorista adopta el disfraz de la risa. La máscara evoca los tradicionales rituales carnavalescos, con las bufonescas inversiones de papeles y valores durante el alternativo desorden liberador que precede a la penitencia cuaresmal. Sin embargo, el escritor humorístico pretende un efecto más incisivo y permanente. Su disfraz no es un momentáneo e ilusorio (auto)engaño, sino que, al contrario, representa el consciente distanciamiento de los vicios denunciados, indispensable para enfrentarse a ellos (y hasta para azotarlos) sin las trabas emotivas de un victimismo estéril.

Podemos reírnos de nosotros o –bastante más sencillo– del sufrido prójimo. La autoironía es un válido instrumento desmitificador que ayuda a no tomarse demasiado en serio y a activarse para superar los traumas individuales. El desdoblamiento elocutivo, en este caso, se corresponde con un campo escópico en el que el sujeto se contempla desde un foco externo, en un proceso de autoconciencia terapéutica. Cuando la mirada se dirige hacia el mundo circunstante, la risa se

las ingenia para desempeñar, entonces, una función lintera con la de la *captatio benevolentiae* de los proemios, habida cuenta de que los destinatarios –al menos los que son más reacios a compartir empáticamente sentimientos dolorosos, o acaso la acrimonia satírica– se mostrarán algo más dispuestos a dejarse capturar por los tonos hilarantes del discurso, aunque luego se les induzca a reflexionar e, incluso, a tomar partido. Los antiguos preceptistas nos enseñaron que hay que endulzar la píldora amarga para que la medicina resulte eficaz.

A pesar de los códigos peculiares de cada época, algunas estrategias arquetípicas mantienen su vigor frente a las evoluciones culturales y lingüísticas. Al lado de la ironía –que sigue siendo una de las herramientas básicas–, los tropos ofrecen al humorista un amplio caudal de recursos para culminar un desplazamiento de sentido a través de la dilogía. Por ejemplo, metáforas y símiles, pero también las paradojas (“parábolas paraboleras” las llamó Bergamín), se prestan a la inversión del valor literal y figurado, en la misma medida que a la deformación caricaturesca. Es verdad que la revolución vanguardista dio una cariciosa sacudida a las trabas lógicas, pero en la vertiente humorística no pudo prescindir del juego de palabras para suscitar la indispensable cooperación del destinatario frente a representaciones marcadas por lo absurdo. A partir de cimientos universales, cada autor, en función de su propio idiolecto, mezcla, cuantifica e innova el guiso, cocinándolo y sazónándolo con un circuito pragmático que solicita la sabrosa respuesta de los receptores.

Aunque Jardiel Poncela arguyera que “definir el humorismo es como pretender atravesar una mariposa, usando a manera de alfiler un poste telegráfico” (en Acevedo 1972: 26), los estudios reunidos en este volumen prueban a las claras, entre burlas y veras, que la reflexión crítica puede aportar datos útiles para el deslinde de dicho asunto. El lector podrá encontrar aquí la brújula de algunos hitos significativos para orientarse por el camino del humor español, referencias bibliográficas imprescindibles para plantear correctamente las cuestiones teóricas y análisis textuales que no dejarán de estimular ulteriores aportaciones.

Bibliografía citada

- ACEVEDO, EVARISTO (1972), *Los españolitos y el humor*, Editora Nacional, Madrid, 1972.
 IWASAKI, FERNANDO (2013), “El humor en los tiempos del ‘Boom’”, Alicante, Biblioteca

Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh884>).

SENABRE, RICARDO (1992), “Humor y lenguaje”, *El humor en España*, eds. Harm den Boer; Fermín Sierra. Amsterdam-Atlanta, Rodopi: 11-26.

Rafael Bonilla Cerezo

Profesor Titular en la Universidad de Córdoba (España) y Profesor contratado en la Università di Ferrara desde el año 2003.

Sus ámbitos de investigación se cifran en la edición crítica de la poesía culta y la novela corta del Barroco, Góngora y el gongorismo, la proyección de los autores de la Edad de Oro en los siglos XX y XXI, la Otra Generación del 27 y las relaciones entre la literatura y el cine. Entre sus trabajos destacan sus ediciones de *Novelas cortas del siglo XVII* (2010) y *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII* (2014) (en colaboración con Ángel L. Luján), así como las monografías *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora* (2013) (en colaboración con Paolo Tanganelli) y *Suspirando a Musidora. Ensayos de Literatura y cine* (2007), por la que obtuvo el Premio Leocadio Martín Mingorance. Dirige la revista *Creneida* (UCO) y la colección «Prosa Barroca» de la editorial Sial Pigmalión.

Maria Rosso

Es catedrática de Literatura Española en la Universidad de Milán. Especialista en crítica semiológica y filología de textos hispánicos, ha estudiado la evolución de los cánones poéticos (del siglo XVI a la Generación del 27), la revitalización de los *topoi* y los problemas ecdóticos en obras del Siglo de Oro. En el ámbito de la narrativa, está investigando sobre la influencia de los *novellieri* italianos en los autores españoles postridentinos y la tradición de la fábula esópica. Ha publicado ediciones críticas y monografías sobre Garcilaso de la Vega, Sebastián Mey, Clarín, Cernuda y los poetas del 27.

