

Cultura e humor

XII Curso de Primavera

Lugo 19-22 de abril de 2016

Homenaxe a Celestino

Fernández de la Vega

(1914-1986)



EDICIÓN A CARGO DE
M^a Xesús Vázquez Lobeiras
Alexandre Veiga

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

Cultura e humor

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 245

CULTURA E HUMOR

Homenaxe a Celestino Fernández de la Vega
(1914-1986)

XII Curso de Primavera
Lugo, 19-22 de abril de 2016

EDICIÓN A CARGO DE
M^a Xesús Vázquez Lobeiras
Alexandre Veiga



2018

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



This work is licensed under a Creative Commons BY NC ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2018

Edita

Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
da Universidade de Santiago de Compostela
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.es/publicacions

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/cc.2018.1121>

ÍNDICE

Presentación.....	7-14
Carmen BLANCO: Sorriso sempre. Se eu fose autora: Castelao, Quino e Woody Allen.....	15-25
Félix CABALLERO WANGÜEMERT: A retranca como autodefensa e a súa confusión co sarcasmo e outras formas agresivas de humor.....	27-35
Eva CASTRO CARIDAD: <i>Risum et morsum</i> : humor y crítica en la poesía latina. A propósito de Celestino Fernández de la Vega y su visión de los clásicos.....	37-44
Carmen CONDE GAUTE: Dúas beiras do humor: a cultura galega e a arxentina a través do seu humorismo.....	45-61
Francisco CONDE SOTO: O sorriso do capitalista en <i>O capital</i> de Marx: chiste, humor ou comicidade?.....	63-71
Françoise DUBOSQUET: <i>Reír es llorar</i> o una mirada al filo del carboncillo.....	73-82
António JOSÉ FERREIRA AFONSO: Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes. Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância na obra de António José da Silva, «O Judeu»...	83-106
Theodora GRIGORIADOU: El humor satírico en los traductores áureos de Luciano de Samósata.....	107-114
Denís IGLESIA-VILANOVA: Desacreditando ao adversario. O <i>ridiculum</i> como arma na propaganda política romana tardo-republicana.....	115-132
Santiago LÓPEZ GÓMEZ & Rosa M.ª RIVAS TORRES: Trastornos del humor: teoría de la mente y autismo.....	133-157
Cristina PATIÑO EIRÍN: <i>Los hilos del ovillo</i> : amor y humor en el epistolario Pardo Bazán - Pérez Galdós.....	159-171
Montse PENA PRESAS & Isabel FERNÁNDEZ LÓPEZ: Humor e literatura infantil: unha achega dende a formación lectora.....	173-183
Claudio RODRÍGUEZ FER: Teoría da relatividade humorística de Woody Allen.....	185-197
María Xesús VÁZQUEZ LOBEIRAS: Humor e enxeño (<i>Witz</i>) nos escritos de Immanuel Kant.....	199-210
Max-Jean ZINS: Salman Rushdie Y <i>Charlie Hebdo</i> : humores que matan.....	211-220

Presentación

A historia do pensamento é unha realidade cuxo perfil resulta moi difícil de delimitar. Para poder facelo habería que distinguir, en primeiro lugar, entre o contido de aqueles libros que empregan esta expresión como título e que adoitan ser ben voluminosos, mais, se estudamos neles ou simplemente lles botamos unha ollada, comprobamos tamén que son repetitivos: presentan un canon, unha escolma de autores, textos, conceptos e problemas que merecen o cualificativo de filosóficos e que semellan ter merecido tamén seren transmitidos a través do sistema de ensino formalmente regulado tanto no nivel medio como no nivel universitario. Se, pola contra, esquecemos os manuais de historia do pensamento ao uso e nos atopamos na situación de ter que cualificar certos libros que chegan ás nosas mans un pouco por casualidade, case completamente espidos e sos, moi sos, é dicir, pouco acompañados de lectores e sen formar parte do canon, entón a experiencia vivida é completamente diferente. A única certeza de que iso é pensamento é o tremor nas mans e no corazón ao lermolos, o impacto doce e ao mesmo tempo doloroso sobre a intelixencia e a mala conciencia por non os termos descuberto e lido antes, posto que, malia faltaren no canon, non estaban agochados no anonimato total. Tal cousa pode ocorrer, por exemplo, cando se cruza no noso camiño *O segredo do humor* (Vigo, 1963) de Celestino Fernández de la Vega, unha obra de extraordinaria calidade filosófica. Nela o autor penetra nun ámbito filosófico que —como tal— non existe e que el mesmo quere fundar e acoutar: a filosofía do humor. No tecido textual percíbense claramente as dificultades que tivo o propio autor, a súa necesidade de buscar apoio en todo outro libro ou documento, non só filosófico, senón tamén literario —ou en ámbitos como o cinema e o teatro—, que poida ser asociado directa ou indirectamente co humor. Nótase unha certa fragmentariedade discursiva: a dun libro feito aos poucos, con moito reparo, repensando moito o que se vai poñer sobre o papel, e que dá proba dunha radical inhibición psicolóxica para facer algo así como sentar cátedra; un libro escrito case que pedindo desculpas por facelo, mais un libro marabilloso, tan intelixente como culto, tan refinado como tenro; un libro cheo de agudeza, penetrante e sobre todo frutífero. Non fai falla máis que aproximarse a el para sentir que a proposta dunha filosofía do humor paga a pena. A proposta da filosofía do humor de Cilistro é totalmente orixinal; ninguén abordou a cuestión coa característica radicalidade filosófica coa que el o fixo, quizais esa orixinalidade teña dificultado a súa recepción.

No ano 2016 a Facultade de Humanidades da Universidade de Santiago de Compostela, Campus de Lugo, decidiu adicar a XII edición do seu Curso de Primavera a Celestino Fernández de la Vega co gallo do trixésimo aniversario do seu pasamento no ano 1986. Mais a homenaxe á persoa realizouse mediante a reactivación do seu tema. Os Cursos de Primavera da Facultade de Humanidades definíronse sempre como unha actividade interdisciplinar. A

Presentación

praxe, ao longo da súa meritoria historia de mais dunha década, consiste en convocar ao profesorado da Facultade, que compón de seu unha comunidade interdisciplinar, a participar neles mediante a proposta dun tema cun enfoque amplo dabondo como para que se poda abordar con xeito dende a óptica de cada unha das áreas de coñecemento presentes na Facultade. Normalmente cóntase tamén con profesorado convidado doutras universidades. Nesta ocasión os organizadores do evento, a profesora María Xesús Vázquez Lobeiras e o profesor Alexandre Veiga Rodríguez, cursaron a convocatoria baixo a rúbrica «Cultura e Humor». O curso celebrouse no seu momento con éxito e ten como ulterior froito este libro, no que algúns dos participantes nos brindan os seus textos e as súas reflexións sobre o humor, evocando unha e outra vez o orixinal punto de partida de Celestino Fernández de la Vega, o grande descubridor da envergadura filosófica do tema.

Existen varios criterios que nos permiten determinar cando un tema é susceptible de ser abordado filosoficamente. No caso do tema do humor pódese aplicar aquel dito kantiano segundo o cal a pregunta última que recolle o espírito de calquera outra pregunta filosófica é a que reza: «Que é o ser humano?». O humor atinxe indubidablemente ao ser humano; trátase, de feito, dun trazo antropolóxico. Somos seres dotados de razón, de paixóns, de linguaxe, de transcendencia. Somos seres políticos, produtores de ciencia e de arte, que precisamos para vivir do ecosistema autoproducido que chamamos cultura. Somos todas esas cousas e moitas mais, sendo o humor unha máis entre as nosas capacidades fundamentais. Foi un acerto de Cilistro percatarse da magnitude deste trazo antropolóxico, no que el alicerza a súa filosofía do humor. Mais para o Curso de Primavera non abonda con que se trate dun bo tema dende o punto de vista filosófico, senón que se precisa que sexa apto para a abordaxe interdisciplinar. O ser humano é unha realidade indubidablemente complexa. O pensador contemporáneo Edgar Morin fala da nosa especie como a do *homo complexus* e sinala con acerto que unha realidade destas características só pode ser abordada comprensivamente de xeito interdisciplinar. Este punto de vista xustifica tamén a existencia de centros universitarios como a Facultade de Humanidades da Universidade de Santiago de Compostela. Mais, se o humor é un rasgo antropolóxico fundamental, o enfoque que mellor lle compre sen dúbida é o interdisciplinar, característico do traballo que se fai en Lugo, cada ano, na época que corresponde coa denominación Curso de Primavera e que enlaza cunha tradición local que se remonta aos anos cincuenta, cando na cidade a representación da universidade se reducía á Escola de Maxisterio e unha minoría de persoas cultas, moitas delas implicadas en tarefas docentes no ámbito do ensino medio, na súa grande maioría interlocutores de Celestino Fernández de la Vega nos cafés lucenses, decidiron organizar os bautizados daquela como Cursos de Primavera: ciclos de conferencias impartidas por profesores universitarios de recoñecido prestixio e con sede ou ben nas dependencias do Círculo das Artes ou ben nas do Instituto Masculino de Ensino Medio, hoxe chamado Lucus Augusti. O obxectivo de aqueles amantes do saber era dispor da mellor universidade durante uns días de primavera en Lugo. Mais de medio século despois, o campus universitario lucense, altamente desenvolvido, internacionalizado e punteiro en moitas das áreas de coñecemento presentes nel, emula o quefacer daqueles homes e mulleres con agarimo e agradecemento, a través dos Cursos de Primavera da Facultade de Humanidades.

A fecundidade do pensamento sobre o humor de Celestino Fernández de la Vega ponse de manifesto nos capítulos deste libro. Así, Carme Blanco evoca xa no título do seu traballo *Sorriso sempre. Se eu fose autora: Castelao, Quino e Woody Allen* a obra destes autores e pon a en relación co pensamento do Cilistro. Castelao, Quino e Woody Allen aparecen como eximios representantes dun humor que en non poucas ocasións se expresa interartísticamente, que resulta tan intelixente como crítico e, sobre todo, cheo da forza emancipadora que a autora reivindica no apartado final do seu texto cando fala dos «humores libres», propios das persoas libres e que precisan, segundo a autora, da mesma dose de intelixencia que de amor e son capaces de espertar o sorriso da humanidade.

No ronsel do humor galego navega tamén Félix Caballero Wangüemert no traballo titulado *A retranca como autodefensa e a súa recorrente confusión co sarcasmo e outras formas agresivas de humor*. O autor indaga nas fonduras da retranca galega, mal definida nos dicionarios e de dificultosa comprensión fóra de Galicia. Válese das análises xa desenvolvidas por Gondar, Siro López, Rutherford, Costa Clavell, Piñeiro e outros, e esclarece o fenómeno como unha actitude psicolóxica con función defensiva que medrou historicamente no espírito dun pobo lamentablemente destinado a existir á defensiva. Tal como sinala o autor, a palabra retranca designaba inicialmente unha peza das carruaxes coa función de freo. A retranca intervéñen nas relacións sociais como un freo, facendo recuar ao interlocutor e a un mesmo, e establecendo unha distancia moitas veces necesaria para sobrevivir en entornos cheos de hostilidade. Interésalle ao autor especialmente incidir no carácter defensivo da retranca e recorre para isto á comparanza co sarcasmo ou a sorna, considerados por el como manifestacións agresivas do humor. Pon o seu ollar tamén na evolución das manifestacións da retranca ao paso dos grandes cambios sociais ocorridos en Galicia. Fala así, seguindo a Rutherford, de retranca primitiva ou reactiva e da proactiva ou moderna, afirmando que esta última, ao perder a esencia defensiva da primitiva, pode chegar a mutar en sarcasmo.

A argumentación de Celestino Fernández de la Vega sobre o humor é seguida moi de preto por Eva Castro Caridad no seu traballo *Risum et morsum: humor y crítica en la poesía latina. A propósito de Celestino Fernández de la Vega y su visión de los clásicos*. Chámalle particularmente a atención á autora a aseveración de Fernández de la Vega segundo a cal nin o mundo antigo nin o mundo medieval coñeceron o humor, sendo este un fenómeno característico da modernidade e que non debe confundirse con outros como a comicidade. A autora ofrece unha revisión de autores tan importantes para o tema como Cicerón ou Quintiliano, citados tamén por Fernández de la Vega xunto con outros como Xuvenal, Horacio ou Luciano de Samósata, considerados tamén pola autora, que coincide con Fernández de la Vega en sinalar que o termo latino *humor/umor* facía referencia na Antigüidade a certos líquidos fundamentais na fisioloxía humana e era, polo tanto, un termo técnico da medicina que só no século XVIII acabaría mutando cara ao significado que hoxe en día lle damos. Malia a diferenza de significado dese vocábulo concreto, os romanos contaban con outros moitos para designaren faces do complexo fenómeno no humor; salientables entre eles son, p. ex., o *ridiculum*, a *dicasitas* ou o *cavillatio*, tamén coñecida como *festivitas*. Con estes indicadores a autora reivindica a existencia do humor tamén no mundo antigo, personificado particularmente en Cicerón, non só por mor das súas aportacións teóricas, senón moi particularmente polo seu talento.

Presentación

Dende a praxe do humor como opción profesional achegouse ao noso curso a ex alumna da Facultade de Humanidades Carme Conde Gaute, co traballo titulado *Dúas beiras do humor. A cultura galega e a arxentina a través do seu humorismo*. A autora ofrece aquí un percorrido polas manifestacións mais salientables do humor dunha nación como a arxentina, que é ao mesmo tempo caracterizada como nación humorística por excelencia, tinguida dun humor imprescindible para a supervivencia que en numerosas ocasións se achega a escuridade do humor negro diante dunha realidade tamén escura, pero que Conde Gaute acaba caracterizando como humor predominantemente benevolente, empregando así unha das categorías forxadas por Fernández de la Vega: un tipo de humor que arrinca o sorriso mesmo diante das situacións mais tráxicas. Salienta a autora tamén o indefectible carácter político do humor arxentino, o humor de un pobo que coñece a súa historia e fai dela tema de monólogos tan ácidos como liberadores. O seu percorrido remóntase ao pai da caricatura arxentina, Manuel Cao, nado en Cervo, na Mariña Lucense, que concebía o humor como unha forma de revolución e que sufriu varias detencións e ata un intento de asasinato polas súas caricaturas de políticos e militares arxentinos e pola denuncia que mediante o debuxo era capaz de facer chegar a tódalas clases sociais, tamén aos iletrados. Segue coa obra narrativa e coa testemuña vital de Macedonio Fernández, amigo do pai de Borges e que influíu sobre o el e sobre Cortázar. A década dos anos trinta retrátase por medio da tanguista Tita Merello e do autor de contos e novelas Roberto Arlt. Nos corenta destaca a actriz Nini Marschal, capacitada por natureza para imitar tódolos acentos cos que convivira durante a súa infancia no barrio do porto de Buenos Aires; autora sempre dos guiños que interpretaba, deu en crear a entrañable personaxe de Cándida, emigrante galega, criada de señoritos e capaz de arrincar riso e sorriso á Arxentina de Perón dende as salas do cinema. A autora continúa o seu percorrido desgranando nomes de artistas cómicos da televisión, do cinema, da radio e do teatro arxentinos, sobreviventes á ditadura, á democracia e ao *corralito*, e remata nos círculos *underground* bonaerenses nos que ela mesma se integrou e onde atopou a plataforma axeitada para proxectar a súa tarefa creativa.

Francisco Conde Soto presenta en *O sorriso do capitalista en O capital de Marx: chiste, humor ou comicidade?* a análise dunha pasaxe do texto de Marx que fai referencia ao sorriso que o capitalista esboza ao facerse dono da plusvalía. Bota man das categorías elaboradas por Fernández de la Vega para distinguir a comicidade do humor e tamén do punto de vista de Sigmund Freud para explicar o chiste en clave psicanalítica, e chega á conclusión de que a posición do capitalista se aproxima a un tipo de comicidade susceptible de mutar en odio. Remata o autor coa análise de situacións que se produciron na política recente tanto española como europea que poden parecer cómicas pero que encerran en si o xermolo da traxedia condensado en fortes doses de cinismo.

Françoise Dubosquet aborda en *Reír es llorar o una mirada al filo del carboncillo* aborda a obra gráfica de Andrés Rábago, El Roto, que acompaña a historia de España dende o final do Franquismo ata a actualidade. A autora entra na personalidade do artista gráfico mediante un breve percorrido biográfico seguido da análise do significado dos heterónimos empregados por el en diversas etapas e contextos históricos e publicísticos. Mediante a metáfora dunha casa con soto, primeira planta e primeiro andar, sitúa as etapas principais da obra de Andrés Rábago. O soto correspondería ao heterónimo OPS, unha sinatura que pode ser unha sigla ou ben unha interxección; en todo caso non chega a ser unha palabra. Segundo a autora,

esta etapa, na que o debuxo aparece sen texto, corresponde aínda á ditadura e caracterízase pola introspección con tintes surrealistas. A planta primeira equivale á etapa de El Roto na que Rábago deixa de lado a introspección para dirixir o seu ollar cara ao exterior. Decide facer uso de texto en osmose coa imaxe para lanzar cada día dende a súa viñeta unha mensaxe precisa que vai directa á conciencia do lector. Válese da sátira para a denuncia das falcatuadas do poder, pero tamén do adormecemento xeneralizado das consciencias que acaban facéndose cómplices, mesmo aínda que se atopen no lado dos oprimidos. A primeira planta do edificio representa a súa obra pictórica que se sitúa nun plano de conciencia case metafísico e explora a realidade espiritual esquecida e mesmo negada da alma. A autora remata cunha análise do estilo, sintético, que vai ao esencial, e tamén dos temas da obra gráfica de Andrés Rábago.

António José Ferreira Afonso, no traballo titulado *Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular incidência na obra de António José da Silva, «O Judeu»*, presenta os fitos principais da intensiva recepción que no país irmán se deu de *O Quixote*. Sitúase deste xeito no ronsel de Fernández de la Vega, quen consideraba esta obra, cumio das letras castelás, como o principal expoñente literario do humor. A recepción portuguesa comeza no mesmo ano da publicación da obra cervantina, que en 1605 ve a luz nas prensas de Lisboa, sendo reeditada dúas veces. A partires dese momento a recepción é moi intensa e deixa pegada incluso na linguaxe, coa incorporación do adxectivo «quixotesco» para todo aquilo que teña que ver co ridículo. Portugal está presente tamén no texto cervantino e mesmo na vida do autor, xa que se lle atribúe unha estadía en Lisboa e unha relación amorosa que daría lugar ao nacemento dunha filliña portuguesa. Especial atención merece a recreación das personaxes cervantinas feita por António José da Silva, «O Judeu», na peza de teatro cómico baixo o título *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, que circulaba de forma anónima por causa da Inquisición, da que o autor acabaría sendo vítima xunto con outros membros da súa familia. No informe da recepción do *Quixote* en Portugal que nos brinda este traballo aparecen, entre outros, nomes tan salientables da literatura portuguesa como Almeida Garrett, Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes, Eça de Queirós, Miguel Torga ou Saramago. Conclúe o autor cunha cita na que ata o pobo portugués é cualificado de «intimamente quixotesco».

Theodora Grigoriadou, en *El humor satírico en los traductores áureos de Luciano de Samósata*, rememora a recepción da obra do sofista do século II. d. C., logo de ter ficado no esquecemento durante os dous séculos posteriores ao seu pasamento. A autora fai fincapé na recepción en España. A recuperación da obra de Luciano de Samósata ten que agardar á cultura bizantina, que a catapulta ao Renacemento italiano para proxectarse desde este contexto en tódalas direccións. Lese a Luciano en grego e admírase como expoñente do mellor estilo ático, mais de camiño comeza a súa tradución ao latín, da man de humanistas tan salientables como Erasmo, Moro ou Melanchton; iniciase ao mesmo tempo a edición das súas *Opera Omnia*. Na Península Ibérica non hai rastro da recepción do samósata ata o século XV, mais a situación cambia durante os Séculos de Ouro. O samosatense é traducido ou ben do grego ao latín por humanistas ibéricos ou ben do grego ou do latín ao español. A autora ofrece a reseña destas traducións, na que aparecen nomes tan destacables como os de Juan de Jarava, Francisco de Enzinas, Juan de Aguilar Villaquirán o Francisco de Herrera Maldonado. A autora observa que no contexto peninsular o interese polas obras satíricas de Luciano de Samósata, en particular as de sátira menipea, é maior que polas obras que o identifican como filósofo moral. Este feito

Presentación

débese, segundo a autora, a que os tradutores elixen certos textos coa fin de enviaren indirectamente unha mensaxe crítica a unha sociedade caracterizada pola censura católica que vixía de preto as influencias do protestantismo sobre os humanistas.

Denís Iglesia Vilanova acomete en *Desacreditando ao adversario. O ridiculum como arma na retórica romana tardo-republicana* a tarefa de desvelar as claves do humor nunha sociedade tan lonxe da nosa como a da Roma tardorrepublicana, que corresponde co momento no que aparece a tematización do humor en obras como a *Rhetorica ad Herenium*, de autor descoñecido, e *De Oratore* de Cicerón. A *Rhetorica ad Herenium* reserva un lugar para o humor no *exordio* ou primeira parte do discurso do orador, que ten a función de captar a atención do público e gañar o seu favor; o humor na forma de chiste ou burla do adversario non só se admite, senón que pode incrementar o seu grao ate converterse en insulto e en discualificación sen que medie ningunha consideración de tipo moral ao respecto. Cicerón adopta neste punto unha posición moi diferente. Non lle interesa a retórica exclusivamente como técnica, senón que dende o seu punto de vista serve tamén para presentar o modelo moral do orador, que ante todo debe encarnar a un home virtuoso ao servizo do ben común. O humor é permitido como ferramenta retórica, pero dentro de certos límites. Distingue o humor enxeñoso que non ofende, propio da elite moral e social (*cavillatio* ou *festivitas*) do humor ferinte e de mal gusto (*dicacitas*) que se ceba nas debilidades e defectos dos rivais. Mais a análise dos discursos do propio Cicerón revela que este aceptou con gusto un híbrido entre estas categorías, pois recoñecía como lícito e practicaba el mesmo con frecuencia o ataque descarnado ao adversario se era considerado de inferior condición moral ou social. Admítense como obxectos de escarnio os defectos físicos e os fracasos do rival, os xogos de palabras co seu *cognomen*, as conductas sexuais non aceptadas socialmente e mesmo a calumnia. A capacidade para o humor é innata, non se pode aprender en ningún tratado. Os seus límites son de tipo ético (non é lícito rir dos grandes males, dos crimes, etc.), pragmáticos (non se pode ofender ao público) e estéticos (non se pode caer na bufonada por un mal uso do ton ou da xesticulación).

Da antigüidade romana trasladámonos á actualidade da man de Santiago López Gómez e Rosa María Rivas Torres, que no traballo titulado *Trastornos do humor: teoría da mente e autismo* explican como o trastorno autista se caracteriza, entre outras cousas, pola incapacidade para o humor. Definido este como un fenómeno tanto psicolóxico como social, acoden á Teoría da Mente (ToM) para explicaren os déficits cognitivos característicos do autismo que impiden a atribución de estados mentais —crenzas, coñecementos, emocións— tanto ao propio suxeito como ás demais persoas. O humor, que se caracteriza pola ambigüidade e o dobre senso mediante o uso de linguaxe figurada, non resulta comprensible para persoas que, do mesmo xeito, non poden entender o engano.

Cristina Patiño Eirin achega en *Los hilos del ovillo: amor y humor en el epistolario Pardo Bazán - Pérez Galdós* as súas reflexións sobre a presenza o humor no epistolario da parella de amantes formada por Emilia Pardo Bazán e Benito Pérez Galdós, que viviron a súa relación entre o verán e o outono do 1888. Amor e humor están presentes neste epistolario do que se conserva un cento de cartas da condesa e novelista coruñesa e só unha do novelista canario. Mais, tal como sinala a autora, todo isto aparece supeditado á literatura, por seren estas cartas literarias na súa forma e porque o seu contido indica que a literatura foi a preocupación

primordial dos dous interlocutores epistolares mesmo nos estratos máis fondos da súa intimidade, preocupación que os mantén unidos mesmo cando a relación de amantes se esvae, aló polo ano 1890. O humor aparece tamén noutros epistolarios de Pardo Bazán, así, por exemplo, no que mantén con Giner de los Ríos. Pero fronte ao recurso ao humor como expresión de rebeldía neste caso, nas cartas a Galdós o humor reflíctese no xogo entre o que se di e o que se garda, o que se evoca e o que se insinúa. Cualificada a correspondencia de asombrosamente sincera, interesante e divertida, a autora ofrece moito máis que unha reflexión sobre o humor nas expresións amorosas cara Galdós, xa que o seu estudo constitúe unha introdución á análise do rico epistolario de Emilia Pardo Bazán en tódalas súas dimensións.

Montse Pena Presas e Isabel Fernández López, en *Unha achega ao humor na literatura infantil e xuvenil*, analizan a presenza do humor na literatura infantil e xuvenil tomando como referencia algunhas das teses formuladas por Celestino Fernández de la Vega. A literatura infantil de tipo humorístico ten un primeiro fito na obra *As aventuras de Max e Moritz* (1865), do alemán Wilhem Busch, e o que nela atopamos aproxímase ao que Fernández de la Vega entende por comicidade. O riso aparece vencellado á posibilidade de rachar coas normas e coas convencións sociais. O emprego do humor tal como o entende Fernández de la Vega, como algo intermedio entre a comedia e a traxedia que afecta sobre todo ao suxeito que trata de comprender a realidade, non aparece no contexto da literatura infantil e xuvenil ata a década de 1970. Temas como a morte, a dor ou as guerras forman parte agora desta literatura. Serven como exemplo autores como Roald Dahl e Anthony Browne ou os galegos Paco Martín e Leticia Costas.

Claudio Rodríguez de Fer, en *Teoría da relatividade humorística de Woody Allen*, fai un percorrido pola filmografía de Allen, sazonado con extractos de diálogos que evidencian a continua presenza do humorismo na obra deste cineasta que como actor encarna a figura dun anítheroe capaz de relativizar, dende a autorrisión, as múltiples faces da realidade; unha relativización raiana no absurdo que convirte o existencialismo do seu mestre Bergman en risientialismo. Nada escapa a este filtro: dende Deus ata as mulleres pasando polo sexo, o amor, a familia, o exército, o deporte, o nazismo e o fascismo, o racismo, as leis, os medios de comunicación, a fama, o mundo cultural, o cinema ou psicoloxía hipocondríaca.

A continuación, no traballo titulado *Humor e inxenio (Witz) nos escritos de Immanuel Kant* logo de valorar brevemente o acerto de Celestino Fernández de la Vega ao tratar o humor dende un punto de vista filosófico e de repasar o amplo elenco de autores aos que recorre, María Xesús Vázquez Lobeiras fixa a súa atención en Kant, que non aparece na escolla de Cilistro, entre outras razóns porque os textos nos que o prusiano fala do humor con mais acerto foron publicados aínda moi recentemente. Trátase dos exemplares de apuntamentos de leccións de antropoloxía conservados. O humor é para Kant obra do enxeño (*Witz*), unha capacidade da mente humana que se caracteriza, entre outras cousas, por facer espontaneamente asociacións de ideas sobre a base de semellanzas insospeitadas. Estas ocorrencias vivifican a mente e producen pracer tanto a quen as fai como a quen as escoita. Para Kant as ocorrencias inxeniosas constitúen un elemento fundamental da sociabilidade, é dicir, do trato con outras persoas que se alicerza na amenidade e no gozo, compartidos e no que se deben evitar tanto a polémica acendida como a pesadez dos temas excesivamente profundos. Malia a diferenza entre as concepcións do humor de Kant e de Fernández de la Vega, ámbolos dous fixeron da amenidade

Presentación

compartida un eixo esencial da súa vida; Kant, nos salóns ilustrados de Königsberg, e Cilistro, nos cafés lucenses.

Remata o libro coa contribución de Max-Jean Zins *Charlie Hebdo y Salman Rusdhie: humores que matan*, que nos achega a un dos grandes paradoxos do tempo presente: o humor, considerado por moitos como expresión de liberdade mesmo cando as circunstancias son adversas e só se pode acudir á ironía para expresar o descontento, sofre a censura e a condena máis atroz por parte de movementos de tipo fundamentalista, que converten os humoristas en vítimas do seu terror. Serven como exemplo os casos do escritor indio Salman Rusdhie e da revista francesa *Charlie Hebdo*. O autor afonda nas circunstancias sociohistóricas e culturais que rodean a condena a morte mediante a *fatwa* proclamada por Khomeini contra Rusdhie e as que dan lugar, en Francia, ao tipo de humor radical característico do semanario *Charlie Hebdo*. Considera a Rusdhie como o derradeiro expoñente da subversión que levou a India á independencia. Culturalmente esta subversión comezou pola desacralización da lingua inglesa e a súa apropiación para facer dela un instrumento da expresión literaria da identidade propia sen autocensura de ningún tipo. A lingua inglesa deixa de identificarse coa metrópole británica para facerse plenamente india. Unha vez dessacralizada a lingua, os intelectuais e creadores arremeten tamén contra outros elementos da propia identidade, como pode ser a relixión. A censura a Rusdhie agocha en realidade a censura de todo o proceso revolucionario democrático e pacífico da India. *Charlie Hebdo* representa pola súa banda a herdanza da Francia revolucionaria, a creadora do Estado laico e da Declaración dos dereitos humanos que recolle a liberdade de conciencia como un dereito fundamental. Ao mesmo tempo a tradición da caricatura ten as súas raíces na Europa premoderna e esténdese paulatinamente dende o ámbito relixioso ao político e social. Tanto no caso de Rusdhie como no de *Charlie Hebdo*, o obxectivo do inimigo é provocar mediante o terror a paralización e o retroceso destas dinámicas socio-históricas.

Os quince traballos que compoñen este volume constitúen a mellor proba de que Celestino Fernández de la Vega tiña razón: a investigación sobre o humor revela facetas esenciais do ser humano. Os editores agradecen aos autores e autoras as súas valiosas achegas.

En Lugo, a 4 de decembro de 2017.

OS RESPONSABLES DA EDICIÓN

Sorriso sempre. Se eu fose autora: Castelao, Quino e Woody Allen

Carmen BLANCO
Universidade de Santiago de Compostela

*A Carlos Rodríguez Brown.
Polo bo humor que libera.*

SORRISO SEMPRE

Agradezo sempre o sorriso amable que facilita a convivencia. Por tal motivo lin varias veces *O segredo do humor* de Celestino F. de la Vega (1914-1986) onde está moi presente o humor galego e o «intenso, fondo e típico» (F. de la Vega 1983²: 165) humor de Castelao (1886-1950). E de todo o seu *segredo do humor* gardo moi especialmente o seu *segredo de vivir e de convivir*:

fai falla ser compresivo para o esforzo do humorismo por crear un mundo habitable, por atopar senso ós conflitos que aparentan non telo, por desenmascarar traxedias falsas [...]. Neste senso o humorismo aseméllase a unha especie de positivismo e pragmatismo humorístico. Por eso, sen dúbida, é tan axeitado á mentalidade inglesa, tan preocupada polo segredo de vivir e de convivir (F. de la Vega 1983²: 172).

Amei sempre os humores libres, tanto como os amores libres, e procurei, con amor e con humor, *amnistiar a estupidez*, esa enfermidade do sentir e do sentido humanos.

E amei sempre sobre todo a profunda seriedade do sorriso comprensivo propio do humorismo civilizado, que fai o esforzo de impedir o riso estúpido, que nos ensina a rir libremente e a redimir con liberdade a ridiculez. Ese sorriso amoroso co que sinto o personaxe da muller que protagoniza a *cousa* de Castelao na que se repite o refrán «Non vos riades, porque o conto é triste» (Castelao 1999: 201-3), *cousa* emblemática coa que F. de la Vega exemplifica o humorismo galego que conecta coa formulación nietzscheana de que «o mundo non ten corazón» (F. de la Vega 1983²: 161-5). O sorriso comprometido da *revolución profunda* do ser humano á que apunta quizá Isaac Díaz Pardo no 1.º Seminario Galego do Humor (celebrado en xuño de 1982 no Laboratorio do Castro, Sada, A Coruña) ao indicar que o humor ten que cumprir unha «función ética, desmitificadora, desdramatizadora» e tal vez «piadosa» para non se converter nunha «arma alleante ou en pura pornografía típica» (Díaz Pardo 1984: 79). O sorriso comprometido que non aproba esa pornografía típica cargada de ideoloxía reaccionaria que apontoa todos os poderes e que denunciaba Angela Carter en *The*

Carmen Blanco

Sadeian Woman (1979), tan diferente daquela outra bañada cunha ideoloxía «non inimiga da muller» (Carter 1981: 47):

La pornografía, como la sátira, contiene un mecanismo estructural reaccionario. Su efecto depende de la idea de que la naturaleza del hombre es invariable y no puede ser modificada por cambios en las instituciones sociales (Carter 1981: 25)

SE EU FOSE AUTORA

Por isto, se eu fose autora nunca escribiría a *cousa* «Si eu fose autor» como Castelao o fixo e tal como apareceu primeiro de maneira independente en 1927 en *El Pueblo Gallego* de Vigo e logo recollida nos seus libros *Cousas. Segundo libro* (1929) e *Cousas. Libros I e II* (1934), publicados na editorial Nós na Coruña e en Santiago de Compostela, respectivamente, en vida do autor e postumamente na obra que coñecemos como *Cousas*, numerosas veces reeditada desde que se publicou con tal título na editorial Galaxia en Vigo: *Cousas* (1962).

Esta *cousa*, magnificamente escrita e debuxada por Castelao, componse da imaxe, que copiamos máis abaixo da edición da Editorial Galaxia de 1971 (Castelao 1971: 50-1), por razóns persoais e estéticas, e do texto, que pode consultarse nas edicións da *Obra completa 1. Narrativa e teatro* (Castelao 1975: 93-4) de Akal Editor e das posteriores *Obras completas 1* (Castelao 1999: 121-3) de Galaxia onde aparecen en nota ao pé interesantes referencias á súa xénese e por onde o citamos. É aquí a creación interartística da *cousa* que coñecemos polo seu comezo literario, «Si eu fose autor», e que era a primeira das *Cousas. Segundo libro*:



Sorriso sempre. Se eu fosse autora: Castelao, Quino e Woody Allen

Si eu fosse autor escribiría unha peza en dous lances. A obriña duraría dez minutos nada máis.

LANCE PRIMEIRO

Érguese o pano e aparece unha corte aldeán. Enriba do estrume hai unha vaca morta. Ó redor da vaca hai unha vella velliña, unha muller avellentada, unha moza garrida, dúas rapaciñas bonitas, un vello petrucio e tres nenos loiros. Todos choran a fío i enxoitan os ollos coas mans. Todos fan o pranto e din cousas tristes que fan rir, ditos paifocos de xentes labregas, angrentas e cobizosas, que pensan que a morte dunha vaca é unha gran desgracia. O pranto debe ter unha gracia choqueira, para que estoupen de risa os do «patio de butacas».

E cando se fartan de ri-los señoritos, baixará o pano.

LANCE SEGUNDO

Érguese o pano e aparece un estrado elegante, adobiado con moito señorío. Enriba dunha mesa de pés ferrados de bronce, hai unha bandexa de prata, enriba da bandexa hai unha almofada de damasco, enriba da almofada ha unha cadeliña morta. A cadela morta semellará unha folerpa de neve. Ó seu redor chora unha fidalgona e dúas fidalguiñas novas. Todas elas fan o pranto i enxoitan as bágoas con paniños de encaixe. Todas van dicindo, unha a unha, as mesmas parvadas que dixeron os labregos diante da vaca morta, ditos tristes que fan rir, porque a morte dunha cadela non é para tanto.

E cando a xente do galiñeiro se farte de rir a cachón, baixará o pano moi amodiño (Castelao 1999: 121-3).

Eu crearía esa *cousa* con liberdade e amor máis profundos, se me fosse posible, tal como a vou tratar de ler agora por un coñecemento non opresivo.

CASTELAO, QUINO E WOODY ALLEN

Na miña lectura parto da síntese analítica comparativa que integra o pensamento e as artes literarias, plásticas e cinematográficas no escrito de Claudio Rodríguez Fer «Castelao como artista e político que fixo literatura» de *Acometida atlántica (Por un comparatismo integral)* (Rodríguez Fer 1996: 159-70).

O relativismo humanista da verdade e do humor: Castelao, Machado, Quino, Chaplin e Pimentel

Rodríguez Fer recolle a interpretación básica e central do creador da *cousa*, posta de relevo por Xesús Alonso Montero con anterioridade no seu comentario do texto coa frase «a verdade é unha verdade de clase» (Alonso Montero 1975: 49), e conecta moi certamente esta interpretación, baseada na ideoloxía xerada polo poder económico que contrapón a visión da vida da xente pobre coa visión da vida da xente rica e que Castelao recrea, con outras diversas creacións intelectuais e artísticas que están en sintonía con «Si eu fosse autor».

Estas creacións comparadas son máis ou menos anteriores, coetáneas e posteriores á *cousa* «Si eu fosse autor» e pertencen ao universo multiartístico da literatura, do cómic e do cine. A literatura está representada por Antonio Machado (1875-1939), a través do humor da

prosa poético-filosófica do seu heterónimo *Juan de Mairena*, e o mundo do humor gráfico e cinematográfico, está presente a través dun cadriño de Joaquín Salvador Lavado, Quino (1932), que á súa vez fai referencia a un fotograma do cineasta Charles Chaplin (1889-1977), tomado dun dos seus filmes da serie e do personaxe Charlot, o vagabundo, *The Gold Rush* (*A quimera do ouro*, 1925, 1942). Di Rodríguez Fer:

[...] penso que a «cousa» que comeza «Se eu fose autor» é idéntica en intención e procedemento a un debuxo do humorista Quino. En efecto, Castelao presenta na súa «cousa» unha peza en dous lances. No primeiro, xente pobre chora a morte dunha vaca, indispensábel para a súa economía, co conseguente riso do público do patio de butacas. No segundo, xente rica chora a morte dunha cadeliña, mero obxecto de luxo e compañía, co correlativo riso do público humilde do «galiñeiro». Como conclúe Alonso Montero, aquí «a verdade é unha verdade de clase», tal como tamén demostrou Antonio Machado no seu *Juan de Mairena* coa parábola de Agamenón e o seu porqueiro. Pois ben, no debuxo de Quino, tres públicos contemplan a célebre secuencia cinematográfica na que o pobre e famento Charlot come a súa bota en *The Gold Rush*: o público pobre angústiase compunxido, o público intermedio ri, o público rico desterníllase a gargalladas (Rodríguez Fer 1995: 164).

Esta análise pon de relevo as interrelacións existentes entre pensamento, sentimento e poder, ao tempo que nos conduce cara a un coñecemento máis profundo e aberto dos conceptos de verdade e de humor.

Con respecto á verdade, dita apertura nega a suposta obxectividade absoluta da «verdade» imposta polo poder, coa que está conforme o rei Agamenón como representante simbólico máximo dese poder, mais que non convence ao porqueiro do rei, encarnación simbólica máxima do non poder. E así, ante a afirmación «A verdade é a verdade, díga Agamenón ou o seu porqueiro», maniféstase Agamenón «Conforme» mentres o porqueiro di «Non me convence» (Machado 1989: 1909).

E con respecto ao humor, esa apertura sinala o seu marcado carácter estamental e de clase, derivado do poder económico e social, tal como se manifesta no teatro.

A *cousa* de Castelao proxecta unha peza de teatro, integrando o xénero dramático dentro do debuxo e da prosa, para confrontar dous sectores sociais, o dos pobres e o dos ricos, con distinto status de poder, como na parábola de Machado, mais contraponendo explicitamente as súas carencias e opulencias e as súas diversas sensibilidades ante a dor, ao contrastalos, á par e sucesivamente, como «actores» e como «público» na peza. Estes dous sectores concrétanse, respectivamente, nas «xentes labregas» e a fidalguía («fidalgona» e «fidalguiñas»), que representan cada lance no escenario, caracterizando a realidade social, por unha banda, e nos «señoritos» do «patio de butacas» e «a xente do galiñeiro», que asisten á representación, caracterizando a diversidade da recepción artística e a dimensión xerárquica da arquitectura dos teatros da época, pola outra banda.

Estes dous status de poder económico e social están representados polos aludidos personaxes humanos, que encarnan como actores o que podería ser unha prototípica familia labrega extensa e numerosa, na que conviven tres xeracións e está ausente o home maduro —implicitamente na emigración temporal ou permanente característica do momento—, fronte a unha tamén posible «familia» fidalga nuclear e menos numerosa, con presenza só

feminina e só tamén quizá de dúas xeracións, na que implicitamente o home estaría ausente dunha afectividade relacionada cunhas ocupacións especificamente femininas e dedicado ás súas propias ocupacións masculinas. E así mesmo, os dous grupos humanos contrapostos están asociados aos dous animais mortos que choran e que os representan, a vaca e a cadela. Estes animais opóñense na peza polas funcións que exercen nos seus respectivos medios sociais e polos sentimentos que suscitan nas persoas pertencentes a eses dous diversos ámbitos: segundo os prototipos e os estereotipos socio-antropolóxicos da época, un animal necesario para a subsistencia da economía labrega, no caso da vaca, fronte a un animal de raza, luxo e compañía para o adorno, o ocio e a afectividade da vida fidalga, no caso da cadela.

As dúas agrupacións animais e humanas, a labrega coa vaca e a fidalga coa cadela, evidencian a forte dialéctica histórica e ideolóxica existente entre «xente labrega» e fidalguía, que aparece situada en dous espazos de características extremadamente diferenciadas dentro do teatro, tanto en calidade de actores, nos diversos escenarios da «corte aldeá» e do «estrado elegante» do primeiro e do segundo lance, respectivamente, como en calidade de público, nas diversas localidades xa citadas, propias das persoas ricas e pobres, do «patio de butacas» e do «galiñeiro», do primeiro e do segundo lance, tamén respectivamente.

Este estilo baseado na retórica do paralelismo e do contraste opón así mesmo na *cousa* a traxedia e a comedia de maneira explícita, xa desde o debuxo que a encabeza e sintetiza, pois no deseño estes dous subxéneros dramáticos están simbolizados polas dúas máscaras teatrais que os caracterizan: a máscara da traxedia e a máscara da comedia. Ditos dous contidos opostos, o trágico e o cómico, aparecen representados por esa orde: diante e nun primeiro plano, a máscara da traxedia, e, nun segundo plano e detrás, a máscara da comedia. A máscara que aparece en primeiro lugar e que se deixa ver ao completo é a que chora e representa a dor, a tristeza, o pranto, o aprecio e o respecto, mentres que a máscara que aparece en segundo lugar e non se deixa ver ao completo é a que ri e representa o pracer, a alegría, a risa, o menosprezo e a burla. Son as caretas representativas do heroico sentido trágico da vida, fronte ao festivo da mesma, segundo a concepción clásica grecolatina que opón as dúas musas da traxedia e da comedia, Melpómene e Talía, e prima á heroica.

Da mesma maneira, e segundo anuncia a ilustración gráfica, os dous lances representan, nun primeiro momento e lugar, sobre o escenario, a traxedia da morte do animal, coa respectiva manifestación de dor expresada polo pranto, mais esta traxedia humana e animal convértese, nun segundo momento e lugar, en comedia para o público que asiste á representación como espectador desde outro lugar no mundo e no teatro.

E, ademais, a *cousa* presenta no «LANCE PRIMEIRO» a traxedia que supón a morte da vaca para a xente labrega e provoca a risa dos «señoritos», incapaces de comprender, na didáctica simplificación da caricatura expresionista do texto, o sentir e o pensar destas xentes populares «que pensan que a morte dunha vaca é unha gran desgracia». Así, Castelao coloca en primeiro lugar, de novo, o considerado moi importante, a dor profunda e esencial, de acordo coa mensaxe de compromiso social, ideolóxico e ético que lle interesa transmitir a favor das clases populares do campo, nun discurso profundamente cognitivo do ser labrego e aparentemente obxectivo mais que transluce unha subxectividade solidaria con dita clase. E, en consecuencia e como contraste, presenta no «LANCE SEGUNDO» a traxedia que supón a

morte dunha cadela para a fidalguía e provoca a risa da xente popular, incapaz tamén de comprender, na pedagóxica esaxeración expresionista do texto, o sentir e o pensar das fidalgas, algo considerado non importante, a dor frívola, superficial e superflua, pois o discurso aparentemente obxectivo, e tamén cognitivo das relacións humanas e animais na historia, mostra ás clases populares cuns sentimentos e uns pensamentos que, como ao «eu» «autor» da narración, lles farían dicir que «a morte dunha cadela non é para tanto».

Esta prelación constrúe o discurso colocando en primeiro lugar en importancia a dor pola morte da vaca e nun segundo lugar a dor pola morte da cadela, segundo a mensaxe básica que o texto transmite, de acordo coa coñecida ideoloxía pro-labrega, anti-señoril e anti-burguesa do autor.

No conxunto da obra de Castelao atopamos en moi diversas ocasións a oposición simbólica entre estes dous animais, a vaca e o can, como símbolo do amparo dos pobres e da defensa da propiedade dos ricos, ao igual que a oposición entre «señoritas» e «familia labrega», unhas construcións creativas cunha forte carga ideolóxica persoal, que está en sintonía con vellos e profundos valores moi arraigados na cultura popular galega e que o seu autor contribuíu a apontoar no imaxinario colectivo. Pode servir como mostra disto a excelente loa da vaca que incluíu no ensaio *Sempre en Galiza* (1944), do que extraemos os seguintes fragmentos, sinalando aqueles aspectos fundamentais para a mellor comprensión do sentido de «Si eu fose autor»:

A vaca é o símbolo da paz.

Val máis o que siñifica unha vaca que o que simboliza un león rampante [...]

A vaca esqueceuse dos cornos e danos o seu traballo, o seu leite, a súa carne, o seu coiro e a carne e o coiro dos seus fillos. Non-os pode dar máis.

O can será o amparo dos ricos, que defende a propiedade do amo e ladra aos probes que van pol-os camiños. En troques a vaca é o amparo dos probes libres.

Os concursos de vacas leiteiras valen máis que os «concursos de *Belleza*».

A nosa vaca ten o pesebre en Galiza e os tetos en Madrid.

E o que non lle dá de comer a unha vaca non ten dereito a muxila.

As «señoritas» que choran pol-a morte d-un can ridículo non comprenden a door d-unha familia labrega cando se lle morre unha vaca

(Castelao 1992: 135-6. Os resaltes son meus).

O último parágrafo citado do texto do *Sempre en Galiza* explica á perfección o sentido primordial que Castelao lle quixo dar a «Si eu fose autor»: o grave da incompreensión da traxedia labrega da morte da vaca e o ridículo da comedia da morte da cadela das señoritas, que os trazos das dúas máscaras de *Cousas* simbolizan.

A confrontación e estratificación dual da sociedade que a *cousa* de Castelao recrea, en sintonía coa dialéctica poder - non poder que acabamos de ver, na que as mulleres aparecen incluídas de maneira especial co poder, amplíase ás tres clases sociais prototípicas da sociedade burguesa do máis avanzado século XX no cadro de humor gráfico de Quino que, co seu crítico pesimismo humanista, mostra tres niveis nos palcos dun teatro-cine, marcados por billetes que sinalan o primeiro nivel económico, situado no primeiro andar, cun billete de 10 000; o segundo nivel, situado no andar intermedio, cun billete de 1000, e o terceiro nivel, situado no último andar, cun billete de 100.

O público sentado nos distintos niveis no cadro de Quino vai aumentando en número segundo diminúe o nivel económico, para representar, quizá, a real división social entre unha minoría rica, de clase alta, e unhas maiorías, menos e máis pobres, de clase media e baixa. Dentro deste público destaca, tal vez, a evidente presenza feminina situada entre as clases máis altas, fronte á desaparición desa diferenza sexual tan explícita na clase baixa, para retratar os costumes xenéricos dos distintos grupos sociais, en sintonía tamén nisto coa *cousa* de Castelao e co bo coñecemento do mundo dos homes e das mulleres que ten o autor de *Mafalda* e creador do personaxe Manolito, de orixe galega.

Da mesma maneira, dito público ten unha visión menos privilexiada segundo as tres alturas dos andares nos que está o van distanciando por niveis do escenario, desde a posición preferente fronte a ese escenario ata a máis alongada e desfavorecida. E á inversa, como na *cousa* de Castelao e tal como apuntou Rodríguez Fer, o público se distancia psicoloxicamente máis da traxedia da pobreza que se representa no escenario canto maior é o seu nivel económico, de maneira que, segundo diminúe en poder adquisitivo e se eleva en altura o lugar dese público no teatro, vaise pasando do pracer á dor, transitando polos niveis da risa estentórea, do riso ou do sorriso e da tristeza ou a angustia compunxidas. Así asistimos aos pasos que van da recepción cinematográfica propia da diversión da comedia aos da vivencia dos padecementos da traxedia do carecer absolutamente de comida, que a escena do filme de Chaplin recrea con humor na acción de Charlot, sentado á mesa moi formalmente, coméndose con coitelo e garfo a súa dura bota de vagabundo cociñada.

Como estamos vendo, en efecto, o tema central da *cousa* de Castelao non só é o das dimensións íntimas e sociais da dialéctica existente entre a pobreza e a riqueza, senón tamén o tema artístico dos xéneros, teatrais ou cinematográficos, e da propia creación interartística.

A *cousa* de Castelao proxecta no deseño e no relato unha peza de teatro, integrando o xénero dramático dentro do debuxo e da prosa, ao xeito da *comedia da arte*, e centra a representación no subxénero lírico-dramático do *pranto*, de alongada tradición na cultura galega desde a Idade Media e dentro das manifestacións para-teatrais dos rituais funerarios vivos ata ben avanzado o século XX, nos que os *prantos* eran executados nos enterros por persoas especializadas e de maneira preferente por mulleres, as *pranteiras*, *pranxideiras*, *carpi-deiras* ou *choronas*.

Igualmente, o cadro de Quino proxecta no debuxo unha obra cinematográfica, que integra o cine dentro do humor gráfico, ao deseñar na pantalla do escenario o fotograma máis emblemático do filme de Chaplin que recrea, como buscador de ouro en Alaska, ao Charlot vagabundo, pobre, «descalzo», famélico e ascético de sempre. Precisamente así foi como viu a Charlot o poeta Luís Pimentel no seu libriño *Triscos* (1950), coas súas «Probes botas de náufrago!» de «Homildes solas rotas», e para el reclamou a humanidade profunda e civilizada dunha ollada solidaria e fraterna e do respecto do silencio e da seriedade, que paralice o desprezo e a burla da risa: «Silenzo... / ¡Non vos riades, rapaces!» (Pimentel 1950: 16). Esta visión de Pimentel está, sen dúbida, en sintonía co humor humanista e solidario dun dos sentidos básicos da *cousa* de Castelao e do cadro de Quino.

Os xéneros dramáticos da arte e da vida: Castelao e Woody Allen

Ao ronsel xa trazado por Rodríguez Fer queremos engadir a intelixencia da mente xudía de Allan Stewart Königsberg (1935), coñecido como Woody Allen, o humorista e creador que cultiva distintas artes, ao igual que Castelao. Este cineasta teoriza con humor sobre o tema dos xéneros dramáticos da traxedia e da comedia en numerosas ocasións dentro da súa obra e en concreto na súa película *Melinda & Melinda* (*Melinda e Melinda*, 2005), onde destaca especialmente o motivo da diversidade de perspectivas que diferencia ambos xéneros, remarcando o tema da oposición de distintos puntos de vista que nos ocupa.

Esta comedia dramática, escrita e dirixida por Allen e ambientada na sociedade burguesa de Manhattan, presenta unha persoal concepción da vida que combina o pesimismo teórico co optimismo práctico, ao concibir a existencia como esencialmente trágica e darlle á risa unha función ocultadora do horror ante a morte, cando fai dicir a un personaxe que «A esencia da vida non é cómica, é trágica» e que «Rimos para ocultar o noso horror ante a morte» (Allen 2005. A tradución é miña).

O filme mostra como un mesmo feito vital pode presentarse de maneira trágica ou cómica e desta maneira dual recrea en dúas visións, á vez, iguais e distintas, paralelas e contrapostas. A creación fílmica defende uns fins prácticos para a comedia, á que atribúe unha praxe existencial positiva que nos permitiría vivir mellor ao soste que «a traxedia enfronta» e «a comedia diverte» (Allen 2005), incidindo así doutra maneira no tema do citado *segredo do humor, o segredo de vivir e convivir*, que é tamén o *segredo da felicidade*.

Á procura dese *segredo da felicidade* combino o real pesimismo da verdade amarga da intelixencia co tamén real optimismo do desexo de cambiar a vida, para poder rachar a espiral da crueldade humana da escravitude, o abuso, a violencia ou o maltrato, que se adoita ocultar no sarcasmo da sátira, un sarcasmo que tende a xerar e reproducir, por reacción do obxecto e suxeito atacado pola crítica, máis crueldade e que, sen dúbida, un bo humor liberador podería remediar.

Desde unha perspectiva epistemolóxica non opresiva (Blanco 2015: 109-21) e avogando por este sentido do humor máis simpático e aberto, que estenda a parábola de Machado tamén ás diversas perspectivas das «porqueiras» e as «porcas» e os «porcos», leo a *cousa* de Castelao sumando á oposición económica, que xa vimos, outras oposicións de poder que o texto contén, asociadas ás súas correspondentes problemáticas sociais, filosóficas e ideolóxicas. Todas elas podemos atopalas incluídas dentro da oposición do «Todos», do «LANCE PRIMEIRO», co «Todas», do «LANCE SEGUNDO», que contrapón o xenérico masculino e o específico feminino e que integra en si outras oposicións implícitas cargadas de significado, que enfrontan o non nomeado «todos eles», do primeiro lance, co si dito «Todas elas», do segundo, nas dicotomías labregos-mulleres, familia-individualidades, lingua galega - lingua castelá ou cultura-civilización (Blanco 2015: 121), ademais da xa sinalada vaca-cadela.

Co silencio e a palabra, o autor constrúe un texto no que deixa a pegada das súas posicións, respectivamente, tenras e afectivas, para coas xentes labregas, as familias, a lingua galega, a cultura tradicional e as vacas, e crueis e desafectas, para coas mulleres, o individuo, a lingua castelá, a cultura moderna e as cadelas, nuns casos de maneira máis clara e noutros

dun modo máis ambiguo e agachado. A riqueza expresiva da ambigüidade, a ironía, o sarcasmo e a retransa permíttelle dicir moitas cousas á vez nun texto que contén diversas segundas intencións, como que deixe ver ao pobo rindo por detrás das mulleres ou que as xentes populares rían as últimas, e encerra as máis fortes contradicións da vida nesas «cousas» e «ditos» «tristes que fan rir» e que temos que imaxinar nos dous lances, sabendo que a dor, ás veces, fai dicir barbaridades.

Como vimos en Allen, Castelao acude á praxe catártica orixinaria dos ritos e dos mitos, enlazando así co carácter sacro primordial do teatro, propio da creación integral e integrada na vida, que se conservou na cultura popular e que recreou en ocasións a alta cultura e especialmente a vangarda da que Castelao participa en diversos sentidos. E, como Allen tamén, integra as contradicións vitais dos «ditos tristes que fan rir» no xénero mestizo da traxicomedia e nos xéneros menores do teatro de máscaras, da farsa e do pranto xa citado, que prefire á pureza dos xéneros dramáticos maiores da traxedia e da comedia ou do drama mesmo (Castelao 1999: 455-9). Nesas xéneros puros e impuros integra tamén teoricamente a complexidade e a dureza da historia e da vida reais, tal como indica no seu escrito «Ao marxe da farsa», feito no exilio en Nova York en 1939 para explicar a xénese da escritura da súa peza teatral maior, *Os vellos non deben de namorarse* (1941 —estrea—, 1953), e que contén moi sentidas alusións á aurora da II República e aos horrores da guerra:

Esta farsa foi maxinada para regalía do pobo galego, cando en Galiza abrollaban os máis ardidos anceios de rexurdimento. Comeceina en Pontevedra, no ano de 1931, e dinlle cima en Nova York no ano de 1939. Moito tempo decorreu para unha obra tan pequena e tan doada de facer; pero faltoume sosego para rematala. Os trafegos que me impuxo a causa política non me deron lecer para outras angueiras, e as conseguíntes loitas que axiña sobreviñeron nin tan siquera me permitían tecer ilusións. De por parte xurdeu a guerra civil, cuíos **dramas e traxedias auténticas** non consintían asistir a **dramas e traxedias imaxinadas**, e menos a pasatempos que soio se conciben en época de paz. Tivo que ser agora na triste folga que me impón o desterro cando dispuxera de tempo para compri-lo meu vello e íntimo compromiso (Castelao 1999: 455. Os resaltes son meus).

Na «obriña» de Castelao o chorar catártico da traxedia concéntrase no pranto que provoca o rir catártico da comedia, grazas á perspectiva humorística do tratamento do tema grave da morte encarnada nun animal, un ser considerado sen dereito de entidade nese contexto e que non obstante se chora nun pranto como se fose un ser humano. Non estamos aquí ante a arte do pracer do canto contra a dor do pranto, en busca de benestar, do cantar por non chorar nin do cantar chorando. Estamos ante os desafogos das artes para-teatrais do entroido coas súas transgresións da risa e da comedia, que no contexto restrinxido da festa cambian de lugar as cousas por un tempo para o mellor mantemento do sistema. Castelao recrea estas artes co xeito «enxebre» (Castelao 1999: 456) da cultura popular galega, como en *Os vellos non deben de namorarse*:

unha *farsa* en tres lances [...] tres faces diferentes dun mesmo **drama, contado á maneira galega e para regalía dos que poidan comprender o noso linguaxe** (Castelao 1999: 456-7. A cursiva é miña).

As dúas obras, «Si eu fosse autor» e *Os vellos non deben de namorarse*, teñen en común o tratamento humorístico do tema da morte encarnado nun tabú ou nunha norma social

que non se respecta: a distinta consideración dos seres humanos e os animais, na primeira, e a igualdade de idade nas relacións sexuais, na segunda. En ambas obras tamén a moral dominante dos diversos poderes amoesta coa burla a transgresión, nunha manifestación máis do humorismo crítico e moralizante do autor (Castelao 1999: 457-9, Blanco 2006: 25-41, 213-4).

En «Se eu fose autor» a crítica ética do texto censura a miseria labrega e o luxo fidalgo, así como a falta de coñecemento da realidade humana e a animal, e agasalla cun desafío final maior á xente popular, agarimándoa coa tenrura do fonosimbolismo do baixar «o pano moi amodiño», despois da terapia do «rir a cachón», ao tempo que denuncia o atraso do mundo labrego no seu conxunto e a desorientación vital da fidalguía e, en especial, de certas mulleres «modernas» alongadas dos instintos e dos amores canónicos básicos do sexo e da maternidade.

Esta última posición ideolóxica contén algúns elementos misóxinos e sexistas, ademais de certos prexuízos sobre os animais, recorrentes ambos como unha teima no conxunto da obra de Castelao, particularmente na serie *Cousas da vida* (1961-1971) e nas anotacións dos seus diarios, onde atopamos loas á maternidade —incluída a das mulleres solteiras— e críticas a unha sociedade que conduce ás mulleres a ser seres sen coidados cara ás criaturas, sen descendencia, sen relacións amorosas cos homes e cun apego excesivo aos cans (Castelao 1968: 29, 31, 32, 45).

OS HUMORES LIBRES

Fronte á dialéctica superficial da prohibición-transgresión, que repite e perpetúa o poder tanto no pensamento como na práctica, cos desafíos transgresores dos «pecados» e dos «delitos» tipificados por dito poder e que participan dos prexuízos do propio poder, está a dialéctica profunda da opresión-liberación, que recoñece a verdade aberta e non participa do prexuízo.

Esta é a praxe da liberación propia dos seres humanos libres e sen ataduras mentais no seu interior da que parte a creación máis profundamente libre, a da xente libertaria, en loita permanente, pacífica e xusta, contra o liberticidio. Dita creación leva en si a *revolución profunda* da que falabamos ao comezo, é dicir, o cambio radical, interior e exterior, do ser humano no universo, feito coa sabedoría, co humor e co amor derivados da *filantropía filóxina*, que propicia a empatía, simpatía e com-paixón entre seres humanos e entre os sexos, dirixida tamén a todos os seres e a todo o que nos rodea baixo o lema «en min e en todo».

Esta creación é a dos seres sublimes e a que permite á persoa elevarse pola graza da intelixencia profunda e do amor profundo, saír dela e cambiar de lugar para poder ben dicir, con coñecemento e sentido e sen prexuízos de poder opresor, e non dicir mal nin maldicir. É esta a creación que vén do ver ben, do bo ollar do amar, fronte ao mirar mal do envexar e do odiar; a creación que xera o sorriso intelixente dos bos humores e os bos amores que liberan, fronte aos malos humores e os malos amores que escravizan. Estes últimos son os humores

opresivos que propagan o odio do que van cargados: xenofobia, sexismo, misoxinia, homofobia, sexofobia, androfobia e todas as demais fobias derivadas dos prexuízos de clase, sexo, raza, idade, cultura, relixión, normalidade...

Eu quero colocar primeiro e no presente os bos humores, humores brancos, de mentes brancas sen prexuízos, que poidan encherse de todas as cores, do rosa ao verde ou marrón, e que nos acompañen mesmo no humor negro ante a morte, e ata a morte e máis alá da morte. Os humores libres, sen odio, sen violencia, sen crueldade e con respecto humano profundo. Os humores libres sen atraso e cos mellores avances da civilización dos que nace o sorriso da humanidade.

Se eu fosse autora escribiría así.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, W. (2005): *Melinda y Melinda (Melinda & Melinda)*. Madrid: Twentieth Century Fox Film Corporation / Twentieth Century Fox Home Entertainment España.
- ALONSO MONTERO, X. (1975): "Comentario semiolóxico e sociolóxico dun texto de Castelao". *Boletín de la Real Academia Gallega* 357, 7-10.
- BLANCO, C. (2006): *Sexo e lugar*. Vigo: Xerais, 213-214.
- BLANCO, C. (2015): "Rosas de mil follas: Guía persoal do tratamento non opresivo da cultura". *Evohé. Revista Cultural do Campus de Lugo* 26, 109-21.
- CARTER, A. (1981): *La mujer sadiana*. Barcelona: Edhasa.
- CASTELAO (1968): *Cousas da vida. I*. Vigo: Galaxia.
- CASTELAO (1971): *Cousas*. Vigo: Galaxia.
- CASTELAO (1975): *Obra completa I. Narrativa e teatro*. . Ed. de Xesús Alonso Montero. Madrid: Akal.
- CASTELAO (1992): *Sempre en Galiza*. Ed. crítica coordinada por Ramón Máiz. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela.
- CASTELAO (1999): *Obras I. Obra literaria*. Ed. de Manuel Rosales. Vigo: Galaxia..
- DÍAZ PARDO, I. (1984): "Resume dos coloquios". *1º Seminario Galego do Humor. Cadernos do Laboratorio de Formas de Galicia* 6, 75-81.
- F. DE LA VEGA, C. (1963): *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia, 1983².
- MACHADO, A. (1989): *II. Prosas completas*. Ed. crítica de Oreste Macrí. Madrid: Espasa.
- PIMENTEL, L. (1950): *Triscos*. Prólogo de Anxel Fole. Pontevedra: Benito Soto.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1996): *Acometida atlántica (Por un comparatismo integral)*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 159-70.

A retranca como autodefensa e a súa confusión co sarcasmo e outras formas agresivas de humor

Félix CABALLERO WANGÜEMERT
Universidade de Vigo

A retranca pasa por ser a nota distintiva do humor popular galego, asociándose habitualmente humor galego con retranca. Mais non sempre se sabe definila nin se salienta suficientemente o seu carácter defensivo. De feito, ás veces é confundida con outras formas agresivas —ou alomenos expansivas— de humor, coma a sátira ou o sarcasmo. Este traballo tenta achegar algo de luz neste sentido, marcándose para iso tres obxectivos: (1) explicar que é a retranca, (2) subliñar o seu carácter defensivo e (3) explicar por que, paradoxalmente, se confunde ás veces co sarcasmo, coa sátira ou con outras formas agresivas de humor.

1. A RETRANCA, UNHA TRÉCOLA PARA SAÍRMOS DUN CONFLITO SEN NOS COMPROMETER

Os dicionarios máis académicos —o da Real Academia Galega (*DRAG*, para os efectos deste traballo) e mais o da Real Academia Española (*DRAE*)— asóciana co agochamento e o disimulo; máis concretamente, cunha intención disimulada ou segunda. O *DRAG* di: «Habilidade para falar con segundas intencións, en especial cando se procura unha graza intencionada no que se di». Se o das segundas intencións haberíao que matizar, o da graza intencionada aínda resulta moito máis cuestionábel. Dubido moito que o retranqueiro tentione facer graza. É máis, dubido mesmo que a retranca se poida considerar realmente unha forma de humor. Pola súa banda, o *DRAE* refire: «Intención disimulada, oculta».

Estas definicións parécenme francamente insatisfactorias. Medias verdades que, como se sabe, poden ser a peor das mentiras. Habería que as matizar moito, explicar o contexto —o por que e o para que— deste agochamento ou disimulo.

Xaora que na retranca hai disimulo ou segunda intención, mais isto debe ser matizado, porque non é un disimulo por raposaría, malicia o astucia, malia que moitas veces se teña interpretado así desde fóra de Galicia para explicar a súa falta de transparencia. O retranqueiro non é un raposeiro, un pillabán. O disimulo da retranca é por desconfianza, suspicacia, cautela, prudencia, cálculo, tanteo psicolóxico; quer dicir, en última instancia, por pudor, timidez, introversión ou necesidade de autoafirmación, como teñen dito autores como Pascual Carballo (2009) ou Chao Rego (1987).

Neste sentido, a definición de retranca que dá Gondar Portasany (1995: 46) paréceme moi clara e didáctica: «Forma de falar ou comportarse caracterizada pola cautela, pola habilidade para constestar evasivamente, por saber non dicir ou facer o que os outros pretenden, en última instancia, pola segunda intención». Quer dicir, Gondar fala tamén da segunda intención, mais só ao final, despois de explicar ese contexto, eses por que e para que eu boto en falta nas definicións dos dicionarios académicos. Unha definición que ven completar o caricaturista Siro López (2005: 8) cando di que a retranca é «unha trécola intelectual que nos permite saír dunha situación conflitiva sen comprometermos».

A retranca caracterízase, así, pola inconcreción do dicir e actuar, pola evasión na resposta. É unha resposta evasiva, unha contestación que non é contestación ningunha, pero o parece, como di Rutherford (2007: 23).

Xa que logo, ten que ver co «depende» ou «asegún» que para Gondar Portasany (1995) caracteriza a forma de discorrer dos galegos. «Depende» é, en efecto, a resposta máis axeitada en moitas ocasións; dende logo, a máis prudente. «En Galicia aprendín que “depende” é ás veces a resposta correcta», dicía un inmigrante polaco nunha campaña a prol da inmigración desenvolvida pola Xunta de Galicia en 2011. E María Teresa Miras, catedrática de Bioloxía Molecular e presidenta da Real Academia de Farmacia, apuntaba nunha entrevista en *El País* o 13 de abril de 2012: «Cando medras en Galicia, daste de conta de que unha pregunta ten moitas posibilidades, e as repostas, tamén».

Simplificando, poderíamos elevar este «depende» ou «asegún» a símbolo da retranca. Cando Pinto e Chinto (David Pintor e Carlos López), esa fenomenal parella de humoristas gráficos de *La Voz de Galicia*, deseñaron, para unha promoción do xornal, unha colección de seis cuncas sobre as principais características da forma de ser dos galegos —afondando, con sentido do humor, nos tópicos que se lles atribúen aos galegos—, dedicaron unha á retranca e debuxaron nela unha moza facendo *autostop* cun carteliño na man no que no lugar onde debía aparecer escrito o destino ao que quería ir puña «depende».

Di Gondar Portasany (1995: 46) que a retranca consiste en «saber non dicir ou facer o que os outros pretenden». De feito, outros dicionarios si recollen esta interpretación, aínda que cunha pequena diferenza: para o de Xerais, a retranca é a «habilidade para dicir o que un quere e non o que outros pretenden que diga»; e para o Gran Dicionario da Lingua Galega Século XXI de Galaxia e Edicións do Cumio, unha «maneira de dicir o que un quere sen que pareza mal». Eu coido máis atinado o que di Gondar: a retranca non é tanto a habelencia de dicir o que un quere como de non dicir o que un non quere. Un matiz que non é baladí e que nos vai axudar a comprender mellor a diferenza entre a retranca e a sorna, que veremos de contado.

O relevante é o que non se di, ou dito cunha reviravolta tan propia da retranca, o que se di para non dicir o que se diría se se podería dicir abertamente o que un pensa. Trátase dun movemento psicolóxico de retención (introspectivo), non de impulsión (extrovertido) (Costa Clavell 1983: 274). Xa que logo, a retranca é, como sostén Piñeiro (1974: 247), unha forma de «reserva mental», pola que o suxeito —e isto xa o di Cores (1957: 20)— «esquiva a curiosidade allea; reserva a súa forma de pensar, de actuar e ata de ser». A retranca é, no fondo,

unha forma de «salvagardar a intimidade», como sinala Cores (1957: 20); de «gardar a propia alma», como di Pascual Carballo (2009: 218).

Pero o mellor para comprendermos ben a retranca é vermos algúns exemplos.

O arquetipo de frase retranqueira é, segundo Siro, a que di: «por un lado ti xa ves e polo outro que queres que che diga?» (López 1999: 40). O propio humorista cita tamén como exemplo aquel peón de albaneis tan preguiceiro que sempre estaba encostado nun tabique, e cando era requerido para traballar, se aínda non comera, retrucaba: «Saco baleiro non se ten de pé». E se era despois do xantar: «Saco cheo non se pode dobrar» (López, 1999: 40-1).

Outro exemplo paradigmático é o repetidísimo «mexan por nós e temos que dicir que chove». Carlos Baliñas (1984: 19) analízao así:

Non se pense que non hai, tamén aquí, algo de comicidade por fondo. Ben se ve que está latente a comicidade do contraste. Máximo desprezo —mexar por un— e fenómeno minimamente responsable —que chova—. Danos a risa —ou, neste caso, mellor o sorriso— porque esperabamos unha actitude de xenreira e protesta e resulta que as vítimas, en lugar diso, limítanse a unha consideración inxeniosa e, despois, xa non pasa nada. Por que? Porque, de algún xeito, o vencido da vida venceu intelectualmente a quen o ten domeñado. Con topar esa saída inxeniosa, xa a vítima se sente en posto airoso.

Por certo que para Piñeiro (1974: 248), esta emblemática frase é un bo exemplo da «resignación» e a «sumisión» do galego.

En Castelao, que escribía case que ao ditado do pobo, atopamos moitos exemplos de retranca xenuína. Vexamos algún tirados das súas viñetas:

O taberneiro pregúntalle a un cliente:

—Que che parece o meu viño?

—Por onde vai molla, e como refrescar, refresca.

Un paisano fala con outro perante un can esfameado:

—Dálle de comer o can, ho.

—Boh, para o que fai...!

—Pois logo mátao.

—Boh, para o que come...!

Un esmoleiro pide limosna a un paisano:

—Déame algo, señor!

—Outros viñeron e non levaron nada e ben sabe Dios que non se pode dar a todos.

Unha parella de noivos:

—Se fose rica queresme máis?

—Non tiña por que querte menos.

Outro bo exemplo atopámolo nunha reportaxe sobre a vaca cachena emitido hai uns anos pola TVG. O xornalista pregúntalle a un paisano nunha aldea da montaña luguesa: «Cómese moita carne aquí?»; e o paisano resposta: «Máis se comería se a desen gratis».

En todos os casos achamos o mesmo: respostas evasivas ante situacións conflitivas coas que o emisor consegue saír airoso sen se comprometer e, xa que logo, sen que pareza mal o que di ou —mellor— que non diga o que o seu interlocutor quere que diga.

2. UN RECURSO DEFENSIVO DE TIPO PSICOLÓXICO

A retranca é, xa que logo, un recurso defensivo de tipo psicolóxico, «sempre unha actitude defensiva, nunca agresiva» (López 2005: 8). Mais, como sinalaron moitos autores, non semella un mecanismo innato, senón histórico, producido pola experiencia histórica. De que se defende o retranqueiro? De que se defende o galego coa retranca? Xaora, da curiosidade do seu interlocutor, mais, en última instancia, dun sistema cultural alleo secularmente hexemónico: o castelán. Como di Paz Andrade (1985: 49), o galego é un pobo á defensiva por séculos de asoballamento.

De feito, a palabra *retranca* procede do nome dun aparello que servía de freo a unha carruaxe, do cal pasou a nomear metaforicamente unha actitude persoal que tamén serve de freo nas relacións sociais, porque iso é xustamente o que pretende quen se vale da retranca: frear, facer recuar o inoportuno. O *DRAE* aínda trae este significado primitivo: «Correa ancha, a maneira de ataharre, que forma parte del atalaje y coopera a frenar el vehículo, y aun a hacerlo retroceder». Ademais, *retranca* evoca *tranca*, «pau grosso ou barra de ferro que —segundo o *DRAG*— se emprega para asegurar por dentro unha porta, ventá, etc. e impedir que se abran», é dicir, outra maneira de frear, de pechar. Xa que logo, retranca sería un dobre pecho.

E é que na retranca hai, certamente, un freo duplo. O retranqueiro frea o seu interlocutor, a provocación do seu interlocutor, as preguntas perigosas do seu interlocutor, mais tamén se frea a si mesmo, a súa propia indiscreción, as súas propias posíbeis respostas desaxeitadas, preservando a fidelidade ás ideas propias, salvagardando —como dicíamos— a súa intimidade, a súa alma.

Por esa mesma salvagarda da intimidade, paréceme que ao humor galego lle acae mellor o concepto de autoprotección có de autodefensa. Aínda que, en principio, sinónimos, *defender* e *protexer* non son exactamente o mesmo. *Protexer* ten un matiz do que carece *defender* e que coído que acae mellor aquí. O *DRAE* é o dicionario que mellor o recolle: «Resguardar a una persona, animal o cosa de un perjuicio o peligro, poniéndole algo encima, rodeándole, etc.». Resgardar, pór algo enriba e arrodear evócanos un vencillo coa intimidade máis forte có que ten *defender*. E se o galego defende ou protexe algo co humor, coa retranca, é a súa intimidade. A retranca frea, pecha, cobre (como iso que se pon un enriba, como iso co que se arrodea un cando se protexe).

A modo de recapitulación, na retranca podemos salientar cinco características principais:

- A) Forma exterior: a inconcreción, a sutilidade ou fineza evasiva.
- B) Mecanismo interno: o disimulo ou a segunda intención.
- C) Causa: a desconfianza perante o interlocutor.
- D) Finalidade: a defensa fronte a un sistema cultural hexemónico alleo.
- E) Mérito ou virtude: saírmos airosos dunha situación conflitiva sen comprometermos (non dicirmos ou facermos o que os outros pretenden sen que pareza mal).

3. CONFUSIÓN CO SARCASMO E OUTRAS FORMAS AGRESIVAS DE HUMOR

É un feito que a retranca non é sempre ben entendida, sobre todo fóra de Galicia, mais tamén dentro, máxime cando, como a sociedade rural na que naceu, estase a perder na Galicia urbana de hoxe en día. Malia ser unha actitude sempre defensiva, algúns confúndena coa sátira, co sarcasmo ou con outras formas agresivas —ou alomenos expansivas— de humor. Por exemplo, o actor Luís Iglesia identificábaa co riso no diario *El Progreso* do 26 de abril de 2016 cando dicía sobre *Sede de mal*, o seu último espectáculo: «Aproveitamos esa arma mortífera, a retranca, para rirnos de todo». Outros asóciana coa *mala leche*. Así, a web *comedycentral.es* destaca do monologuista vigués Miguel Lago a súa «arma infalible: la retranca gallega, con su mezcla de ironía y mala leche», e o actor Javier Veiga afirmaba en *Faro de Vigo* do 7 de febreiro de 2016 que «llevada a lo profesional es un tipo de humor muy cabrón [*sic*], con mucha mala leche». O de «llevado a lo profesional» non é baladí, porque, na miña opinión, a reinterpretación da retranca polo mundo do espectáculo, do humor profesional, explica en parte esta confusión da retranca coa sátira, como veremos axiña.

Ocórrenseme tres fenómenos que seica poden axudar a explicar o fenómeno: a confusión da retranca coa sorna; a aparición, canda a retranca orixinaria, dunha retranca moderna e proactiva, e, como acabo de dicir, a reinterpretación da retranca polo mundo do espectáculo, quer dicir, polos humoristas profesionais.

3.1. Retranca e sorna

A deturpación do concepto de retranca comeza xa coa súa confusión coa sorna. Para Paz Andrade (1985: 47-8) é a sorna e non a retranca a nota distintiva do humor galego e mesmo da alma galega. Amais, cre que é máis nobre, espontánea e precisa cá retranca.

Se o Dicionario da Real Academia Galega e máis o da Real Academia Española vencellan a retranca ao agochamento e mais ao disimulo, a sorna asóciana coa burla e mais coa ironía. O *DRAG* defínea como «ton de burla e ironía con que se di ou fai algo»; e o *DRAE*, como «tono burlón con que se expresa ironía», aínda que tamén como «disimulo y bellaquería con que se hace o se dice algo con alguna tardanza voluntaria».

Para Paz Andrade (1985: 50), a diferenza fundamental entre a sorna e a retranca é que no que esta son «respostas inxeniosas ou cachazadas», naquela son «retorsivas» (de retorsión, «acción de dirixir contra alguén argumentos iguais ou semellantes aos utilizados por el», segundo o *DRAG*).

A fronteira entre a retranca e a sorna é moi lene e ás veces difícil de establecer. Na sorna hai un chisco de burla que non existe na retranca. A retranca empeza a ter burla na sorna, que é tamén defensa, mais nela o suxeito á defensiva pasa ao ataque, devolvendo, coma un búmerang, a arma coa que foi atacado.

Entre a retranca e a sorna podemos establecer unha gradación canto ao disimulo e a burla. Na retranca hai moito disimulo e ningunha burla. Na sorna hai menos disimulo e certa burla. A retranca é meramente defensiva; a sorna, defensiva-ofensiva.

Disto tírase que o humor galego non é só defensivo, senón «ofensivo-defensivo» ou unha «defensa-ataque», como din Chao Rego (1987) e Xaquín Marín (2000), respectivamente. Quer dicir, os galegos deféndense atacando —a mellor defensa é un ataque (a sorna)— e atacan defendéndose —unha retirada a tempo é unha vitoria (a retranca)—.

Dicía antes que a retranca é unha habelencia de dicir o que un quere ou de non dicir o que outros queren que diga sen que pareza mal. Penso agora que isto hai que o matizar. Mentres que a retranca se usa para non dicir o que non se quere, a sorna utilízase para dicir o que se quere, mais dun xeito indirecto. Se se dixese directamente, non se estaría a utilizar a sorna, senón a rexouba, que é burla non disimulada. Paz Andrade (1985) pon como exemplo de sorna a historia dun emigrante galego que embarcou en Vilagarcía de Arousa para Bos Aires. No paquebote coincide cun fato de gardamariñas rexoubeiros que lle chegan a preguntar que facía se ao voltar, despois duns anos na Arxentina, atopábase con que a muller tiña un fillo doutro veciño. E o labrego contesta: «Pois como era fillo de puta [*sic*], facíao gardamariña». O paisano está a insultar os mozos, xaora, mais non directamente. É, certamente, un humor «retorsivo», que devolve a arma intencional coa que se produciu o ataque. Os rexoubeiros descubrirán que a puntada que lle lanzaron ao aldeán se volveu contra eles coma un búmerang.

3.2. Retranca reactiva e retranca proactiva

O profesor inglés John Rutherford (2007: 19) diferencia entre unha retranca primitiva e orixinaria, «reactiva», e outra moderna, «proactiva e irónica». Da primeira di —como xa se viu— que é a reacción evasiva ante preguntas perigosas, e que non é ironía, porque quen fala non deixa pegadas. Da segunda afirma que se practica non tanto por autodefensa —porque Galicia non está tan oprimida hoxe en día— como polo pracer intelectual e estético que contribúe á conversa cotiá e como unha delicada afirmación e reforzo da conciencia colectiva e da identidade nacional.

A retranca proactiva revístese, así, dunha ironía que non ten a reactiva e achégase á sorna, incorporando un chisco de burla. Convértese deste xeito nun mecanismo expansivo e ás veces ata agresivo.

3.3. A reinterpretación artística da retranca

Dicía ao principio que coido que a retranca non é propiamente humor, que o retranqueiro non ten intención de facer rir, nin sequera sorrir. Mais é evidente que se ten utilizado con fins humorísticos, fundamentalmente no teatro e na televisión; é dicir, no mundo do espectáculo, do humor profesionalizado. Esta reinterpretación artística ou humorística da retranca foi explicada certeramente por Pérez Pereiro (2007: 262):

O uso da retranca coma recurso humorístico ten que ver coa existencia dun terceiro (presente ou imaxinario-ausente) que funcione como espectador e receptor do efecto humorístico. Deste xeito, a presenza ou presuposición deste espectador concédelle á retranca esa posibilidade de se transformar, desde a posición de autodefensa, nun divertimento. Esta condición comunicativa é evidente para o caso da creación artística e mais o espectáculo, no que a presenza dese terceiro é inevitábel. Isto explica, en certo sentido, os usos da retranca feitos desde o canon humorístico galego e en produtos posteriores.

Esta retranca convertida en espectáculo humorístico vémolala, por exemplo, na televisión, en dúos cómicos como Os Tonechos e Mucha e Nucha —coñecidas tamén como as Cantareiras de Ardebullo—, e no teatro, en espectáculos como «Noites de Retranca», chamado así non por casualidade. É un espectáculo de monólogos. O monólogo humorístico, cuxo *boom* en España comezou a finais dos anos noventa e aínda non rematou, é a adaptación ao noso medio da *stand up comedy* anglosaxona. En «Noites de Retranca» ten participado a práctica totalidade dos grandes humoristas e actores cómicos de Galicia: Quico Cadaval, Cándido Pazó, Carlos Blanco, Manuel Manquiña, Rober Bodegas, Luís Zahera, Avelino González, Xosé Antonio Touriñán, Pepe Suevos, Javier Veiga, Celso Fernández, mesmo Moncho Borrajo, pertencente a outra xeración e medrado noutro contexto artístico. O espectáculo leva cinco anos en cartel, renovando de cando en vez os monologuistas, con grande éxito de público mesmo fóra de Galicia, como en Madrid, onde se ten presentado co nome en galego, sen traducir, pois o público reconece xa a retranca como un sinal de identidade do humor da nosa terra.

Pero é verdadeira retranca o que atopamos aí? Dende logo, xenuína retranca —iso que Rutherford chama retranca «orixinaria ou reactiva»— non. É máis ben retranca «moderna ou proactiva», por seguir usando a terminoloxía do profesor inglés. Ou sorna, por dicilo máis claramente. É dicir, un humor que gaña en agresividade, aínda que sexa apenas un chisco. Temos así unha retranca nova, deturpada, orientada máis ao divertimento cá autodefensa, convertida nun mecanismo de humor directo no canto de indirecto.

Porén, cómpre facer unha aclaración. Nun mundo «o dos monólogos» que en España está marcado fundamentalmente pola sátira e polo sarcasmo, a sutileza da sorna dos monologuistas galegos non deixa de chamar a atención e de lles outorgar unha personalidade propia e diferenciada. Como pasa na historia da literatura, onde se se quere atopar verdadeiro humorismo e non simple sátira ou comicidade cómpre acudir aos autores galegos (Ramón María del Valle Inclán, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Álvaro Cunqueiro, Wenceslao Fernández Flórez, Julio Camba), no monólogo, para facer outro tanto hai que escoitar a Quico Cadaval, Carlos Blanco ou Luís Piedrahita, o único dos grandes monologuistas galegos que,

que eu saiba, non participou nunca en «Noites de Retranca», seguramente porque vive en Madrid e actúa en castelán.

4. CONCLUSIÓN

Como conclusión, a retranca primitiva, reactiva —na terminoloxía de Rutherford— esmorece, está a desaparecer, coma tantas outras notas características da sociedade rural na que naceu. No seu lugar atopamos unha retranca moderna, proactiva, que xa non xorde pola necesidade de autodefensa, senón como xogo, por pracer intelectual e reforzo da conciencia colectiva. Unha nova retranca que está a ser reforzada pola súa utilización no mundo do teatro, do espectáculo, do humor profesionalizado, mais pagando o prezo da súa deturpación: a perda da faciana defensiva orixinal en beneficio de mecanismos máis expansivos como a sorna ou mesmo sarcasmo.

O curioso é que esta retranca proactiva se achegaría á retranca expansiva —se é que se lle pode seguir chamando retranca— que suporían as cantigas de escarnio e maldicir da Idade Media, porque, como di Costa Clavell (1983: 274), na Galicia medieval non existiría a retranca xenuína, porque daquela os homes e mulleres galegos non tiñan razóns para viviren á defensiva, xa que o país se desenvolvía aínda libremente, e as cantigas de escarnio e maldicir, coa súa sorna, ironía ou sarcasmo, serían, como moito, exemplos dunha retranca extrovertida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALIÑAS, C. (1984): “Eso da risa, a broma e mais o humor”. En *1º Seminario Galego do Humor*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 13-21.
- CHAO REGO, X. (1987): *Para comprendermos Galicia*. Vigo: Galaxia.
- CORES, B. (1957): “Sociología del humorismo y de la retranca”. *LAR-Revista del Hospital Gallego*, enero-febrero, 18-22. Buenos Aires: Asociación Gallega de Beneficencia y Mutualidad.
- COSTA CLAVELL, X. (1983): *Los gallegos*. Vigo: Xerais.
- GONDAR PORTASANY, M. (1995): *Crítica da razón galega. Entre o nós mesmos e o nosoutros*. Vigo: A Nosa Terra.
- LÓPEZ, S. (1999): “Humor e identidade en Galicia”. En M. Gondar-Portasany (coord.): *Galicia fai 2000 anos. O feito diferencial galego III. Antropoloxía*, vol. 2. Santiago: Museo do Pobo Galego, 37-49.
- LÓPEZ (2005): “A retranca. O humor como mecanismo de defensa”. *La Voz de Galicia*, 25-7-2005. Suplemento “O ADN dos galegos”, 8-9.
- MARÍN, X. (2000): *O humor líquido. O caso galego*. Fene: Museo do Humor.
- PASCUAL CARBALLO, A. (2009): *Humor gráfico galego. Da transición aoséculo XXI*. Vigo: Ir Indo.
- PAZ-ANDRADE, V. (1985). “A fonte popular do humorismo”. En V. Paz Andrade: *Galiza lavra a sua imagen*. Sada: Edicións do Castro, 45-68.

*A retranca como autodefensa e a súa confusión co sarcasmo
e outras formas agresivas de humor*

- PÉREZ PEREIRO, M. (2007). *Modalidades humorísticas na comedia televisiva galega. Humor e ideoloxía na fórmula televisiva da comedia de situación*. Tese de doutoramento. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.
- PIÑEIRO, R. (1974). “Algunhas notas sobre a realidade humana de Galicia”. En R. Piñeiro: *Olladas no futuro*. Vigo: Galaxia, 245-56.
- RUTHERFORD, J. (2007). “O humorismo da periferia e a comicidade do centro: a retranca e a guasa”. En M. Liñeira & D. Vilavedra (eds.). *John Rutherford, Mar por medio*. Trasalba (Amoeiro): Fundación Otero Pedrayo, 19-27.

Risum et morsum: humor y crítica en la poesía latina.
A propósito de Celestino Fernández de la Vega y su visión de los clásicos

Eva CASTRO CARIDAD
Universidade de Santiago de Compostela

Cuando, hace unos meses, el profesor Alexandre Veiga tuvo la amabilidad de invitarme a participar en el «Curso de Primavera 2016», me indicó que el motivo central iba a ser el humor y me dio unos días para que propusiera el tema de mi conferencia. Pues bien, el rasgo más característico del humor romano es la mezcla de la risa o la sonrisa (*risus*) con la chanza mordaz, ácida y picante (*morsus*). En el género literario donde se entrecruzan ambos rasgos es en la sátira, de la que en Roma se decía *tota nostra est*.

Hoy en día hay buenas monografías sobre la sátira y los satirógrafos romanos, aunque no tantas sobre el género en la Edad Media latina. Pero, como no iba a hablar del Medioevo, decidí orientar esta exposición hacia el humor de la sátira, si bien desde el punto de vista retórico, es decir, como elemento constitutivo del discurso literario, tal y como había sido analizado primero por Cicerón (106 a.C - 43 a.C) y más tarde, siguiendo sus enseñanzas, por el maestro de retórica Quintiliano (35 d.C.- 95 d.C.).

Ahora bien, este curso primaveral rinde homenaje a Celestino Fernández de la Vega (Friol, Lugo, 1914 - Lugo, 1986), y a él le debemos un estimulante ensayo, titulado *O segredo do humor*. Fue publicado por la editorial Galaxia en el año 1963, con prólogo de Ramón Piñeiro, y poco después, en 1967, fue traducido al español. La obra tuvo una nueva edición, corregida y ampliada, editada asimismo por la editorial Galaxia, en 1983, antes del fallecimiento del autor, que es la que he utilizado para este trabajo. Además ha sido reeditada en varias ocasiones por la misma editorial Galaxia, en 1995, 2009 y 2012 (esta vez en formato electrónico) y por *La Voz de Galicia* en 2002¹. Por último, el ensayo de Fernández de la Vega es uno de los textos seleccionados por Jonathan Dunne para su antología sobre la literatura gallega, que abarca desde sus inicios, a finales del siglo XII, hasta 1981, fecha de aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia. En concreto, el autor británico (Dunne 2010: 266-72), que contó con la colaboración de Andrés Torres Queiruga, se sirvió de la primera edición del ensayo de 1963 y editó el capítulo titulado *O senso do humor*.

En la «Confidencia final» con la que cierra su obra, Fernández de la Vega (1963/2009³: 200-1) afirma, siempre con gracia, que no sabe si su teoría sobre el humorismo

¹ Para este trabajo nos serviremos de la 3.ª edición, publicada por la editorial Galaxia en 2009.

es verdadera, pero que para refutarla habría que presentar otra mejor. Para él sería una alegría que hubiera una refutación a su hipótesis, pero, con socarronería, añade que sería una felicidad mayor, si su propuesta fuera correcta y solo necesitara complementos o desarrollos de aspectos ya señalados por él.

Pues bien, intentaré darle esa alegría, allá donde esté, porque desarrollaré aspectos referidos al humor en época antigua, ya que Fernández de la Vega habla ocasionalmente de ello, por ejemplo, en el cap. IV («Epiderme do humor», pp. 53-59), donde menciona a Cicerón y Quintiliano como autores que teorizaron sobre el uso del humorismo en los discursos; o en el cap. V («Estructura e senso do humor», pp. 61-94), donde menciona a Aristóteles a propósito de la teoría de la tragedia, o a Sócrates al hablar de la ironía. Pero es en el cap. VIII, «Os límites temporais do humor» (pp. 157-54), donde se centra en el género de la sátira y cita a Luciano de Samosata (121-81 d.C., autor griego que se formó durante años en Roma, aunque se asentó en Atenas definitivamente), a Juvenal (60-128 d.C.) y a Marcial (40-104 d.C.).

En respuesta a Pirandello, que consideraba que el humorismo existió en todos los tiempos y todas las partes, incluida la época antigua, a la que se refiere mediante la mención a Sócrates y Luciano, Fernández de la Vega afirma, y, con ello estoy de acuerdo, que existía un prejuicio que llevaba a interpretar con criterios modernos los hechos antiguos:

A interpretación psicolóxica das derradeiras verbas de Sócrates e da súa ironía como manifestacións humorísticas débese a un prexuízo teimoso e moi xeneralizador e, ata certo punto natural: a tendencia a interpretar e entender con criterios modernos os feitos e ditos antigos (Fernández de la Vega 1963/2009³: 139).

Hoy, la teoría literaria del horizonte de expectativas, propuesta en 1977 por Hans Robert Jauss², surgida después de que nuestro autor elaborase su ensayo, solucionó ese problema interpretativo, señalando que para analizar y comprender un texto es necesario tener presente los parámetros en los que ese texto fue creado y recibido por el público al que iba destinado. Ahora bien, a pesar del loable posicionamiento teórico de Fernández de la Vega, tan próximo a la teoría de la recepción, conviene detenernos en el apartado titulado «Riso antigo e humor moderno» (1963/2009³: 142-52) que forma parte del cap. VIII, «Os límites temporais do humor», antes mencionado, porque aquí está la clave de la visión de nuestro ensayista sobre los clásicos.

Sin embargo, conviene antes recordar que en el cap. IV, «Epiderme do humor» (1963/2009³: 53-60), había afirmado que el humorismo no es la risa, sino la sonrisa, la cual a su vez es tan distinta de la risa, como el humor de la comicidad. Así, la relación establecida por Fernández de la Vega se plasmó en las parejas «humor-sonrisa», «comicidad-risa», y argumentó que comicidad y humor, no ya como creaciones literarias o artísticas, sino como actitudes humanas, eran, en su opinión, completamente distintas. En definitiva, el humor de ningún modo puede ser entendido como una especie de comicidad. Fernández de la Vega afirma que tal vez se pueda hablar de sátira humorística moderna, pero la sátira clásica no es

² En realidad el filólogo alemán ya había ido elaborando su propuesta en trabajos anteriores, publicados entre 1955 y 1967 (Rush 1997).

más que una forma especial de comicidad, es decir, una sátira cómica que consiste en la ridiculización o risa a cuenta del satirizado.

En el apartado antes mencionado, «Riso antigo e humor moderno», Fernández de la Vega sostiene que el humorismo es incompatible con el dogmatismo, por eso, se pregunta «¿Pódese falar de humorismo a propósito de Luciano de Samosata, de Xuvenal ou de Marcial?» (1963/2009³: 142). Considera que la sátira clásica es una forma especial de comicidad, es decir, una «sátira cómica, ridiculización, riso a conta do satirizado». Esta sátira antigua tiene cierto aire dogmático y pedante, que se acentúa cuando su propósito es moralizante o pedagógico. A su juicio, pues, el satírico antiguo tiene una suficiencia antipática, porque se siente superior, y está alejado de la simpatía que inspira la compasión y las circunstancias atenuantes del humorista. Si el satírico antiguo, dice Fernández de la Vega, fuera capaz de reírse de sí mismo y de adoptar el punto de vista ajeno, dejaría de ser satírico y se haría humorista.

La opinión de nuestro ensayista con respecto al humor en los escritores clásicos es muy negativa (1963/2009³: 143), ya que recuerda que de Menipo (ss. IV-III a.C., filósofo griego de la escuela cínica) se decía que era un perro que trababa la traición riendo; de Luciano, que su sátira era demasiado pesimista y mostraba desprecio hacia la humanidad; de Juvenal, que no perdonaba nada y estaba lleno de énfasis moralizante, y de Marcial, que era un «bocachán», un malhablado. Es interesante preguntarse por qué motivo Fernández de la Vega tenía tal posicionamiento ante el género literario de la sátira. Para ello conviene tener en cuenta el momento en el que escribe nuestro autor y las referencias que tuvo a mano. En lo que se refiere al capítulo dedicado a los clásicos, el referente empleado fue la obra de Ernst Robert Curtius *Literatura europea y edad media latina* (1.^a ed. alemana en 1948, 1.^a ed. castellana en 1955), que cita nada menos que en cinco ocasiones³, en especial el breve excursus titulado «Bromas y veras en la literatura medieval» (Curtius 1955: 594 y ss.). En esta digresión el filólogo alemán parte, como siempre hace, de la Antigüedad antes de llegar al Medioevo.

Para Curtius el humor en la Antigüedad es una constante mezcla entre lo trágico y lo cómico, incluso en la épica homérica. Como ejemplo, recoge el episodio de la *Odisea* (8, 302 y ss.), en que el dios Hefesto encuentra en situación comprometida a su esposa Afrodita y al dios Ares; se produce, entonces, un episodio bufonesco, cuando los amantes quedan atrapados por una red que había dispuesto el esposo despechado, quien convoca a los demás dioses olímpicos para burlarse de ellos. Curtius, siguiendo el pensamiento cristiano occidental, se debate entre dos polos; es decir, entre la crítica más severa, recogida en adagios del tipo *Risu inepto res ineptior nulla est* (Catulo 39,16: ‘No hay nada más necio que una risa necia’) de carácter profano, o *Risus abundat in ore stultorum* (‘La risa abunda en la boca de

³ Fernández de la Vega (1963/2009³, nn. 9, 30, 35, 40 y 41). No fue esta la única obra de Curtius citada, sino que también manejó *Ensayos críticos acerca de Literatura Europea*, Barcelona, 1959 (*op. cit.*: 21, n. 2). Otros estudiosos del mundo clásico citados fueron Jacob Burckhardt, *Historia de la cultura griega*, Madrid, 1944 (*op. cit.*: 69, n. 11), Romano Guardini, *Der Tod des Sokrates*, Hamburgo 1958, y Antonio Tovar, *Vida de Sócrates*, Madrid 1947 (*op. cit.*: 139, n. 34), así como Francisco Rodríguez Adrados *et alii*, *Introducción a Homero*, Madrid 1963 (*op. cit.*: 141, n. 36).

los necios’) de inspiración bíblica⁴, y la idea horaciana de *ridendo dicere uerum* (Horacio, *Sat.* 1,1,24: ‘Decir la verdad sonriendo’). Concluye Curtius que de todos modos la Antigüedad romana estableció como convención aceptable *ioca seriis miscere* (‘mezclar los chistes con las cosas serias’), chistes basados en juegos verbales que en ocasiones podían rebasar los límites de la decencia.

En realidad, Curtius es representante del pensamiento occidental sobre el mundo antiguo, especialmente romano. Según la idea dominante de la época, no podía existir otra imagen de Roma más que la de su *grauitas, dignitas y maiestas* (aspectos idealizados, hay que reconocerlo, por los propios escritores romanos, como hizo Cicerón en *Tusc.* I,1,2. No era admisible para un erudito europeo del momento un romano gracioso, que supiera reírse de sí mismo y cuyo humor no fuera dogmático. Teniendo, pues, Fernández de la Vega como único referente a Curtius, es lógico que nuestro ensayista propugnase la hipótesis de que el «humorismo», era un fenómeno enteramente moderno, desconocido en el mundo clásico y medieval (Fernández de la Vega 1963/2009³: 137), además de ser una manifestación típica de la cultura occidental (*op. cit.*: 168). En puridad, no se puede hablar de «humorismo», con su estructura plenamente constituida, antes de Cervantes, Quevedo o Shakespeare (*op. cit.*: 173)

A buen seguro, la opinión de Fernández de la Vega hubiera sido distinta, si hubiera tenido la oportunidad de leer la monografía de E. Saint-Denis *Essais sur la rière et la sourire des latins*, de 1965. El autor francés explica en su prefacio que este trabajo estaba finalizado ya en el curso 1937-1938, pero que no pudo ser publicado hasta casi 30 años más tarde. A pesar de que hoy en día es el estudio básico para abordar el humor en la literatura romana, sin embargo, Saint-Denis tuvo que aceptar durante años que los editores de la época no quisieran publicar el trabajo, porque los romanos no podían reír ni tener sentido del humor.

Se ha convertido ya en un lugar común, que remonta a los ensayos sobre el humor de comienzos del siglo XX, como los de Henri Bergson (*Le rière*, 1900) o James Sully (*An essay on laughther*, 1902), destacar las paradojas que se presentan al hablar del humor, ya que no hay nada más serio que el humor en literatura, como señalaron Ernst Stein (1959: el humor hay que tomarlo en serio) o el propio Fernández de la Vega (1963/2009³: 201), que cita la referencia de Rudolf Leonhard (Lissa, 1889 – Berlín, 1953) «Nada es serio de un modo tan triste como el intento de explicar el humor». Así pues, un escrito académico que intenta explicar el humor no es una colección de gracias al modo del «Club de la Comedia», sino que pretende definir y analizar la esencia de un fenómeno complejo y, aparentemente, indefinible en el que se han centrado tanto teóricos del humor, como los propios humoristas.

Esta paradoja fue ya señalada por Cicerón, *De oratore*, lib. II, 54, 216-218, quien afirmó que:

Quae [iocus et facetia], etiam si alia omnia tradi arte possunt, naturae sunt propria certe neque ullam artem desiderant... sed qui eius rei rationem quandam conati sunt artemque tradere, sic insulsi exstiterunt, ut nihil aliud eorum nisi ipsa insulstas rideatur; qua re mihi

⁴ Sobre el origen de este refrán es ilustrativo el trabajo de Renzo Tosi (2013).

quidem nullo modo videtur doctrina ista res posse tradi [‘Aunque todo lo demás puede transmitirse con reglas, esto (el humor: *iocus et facetia*) nace con cada uno y no necesita de aprendizaje alguno... y si algunos autores han intentado elaborar método o técnica alguna respecto a este tema, han resultado tan sosos que nada provoca la risa sino su propia insulsez. En consecuencia, me parece que este asunto en modo alguno puede enseñarse teóricamente’].

Con todo, a pesar de reconocer esta peculiaridad, Cicerón pasó a continuación a analizar de manera precisa y descriptiva el humor como elemento retórico. Al revisar con atención el tratado ciceroniano, se observa un hecho curioso, y es que no existe ninguna palabra en latín que recoja el concepto que actualmente se engloba bajo el vocablo vernáculo *humor*. Sobre el origen y valor polisémico de la palabra *humor* en las diversas lenguas modernas, Fernández de la Vega hizo una excelente exposición en *O segredo do humor*, en concreto en los caps. II («Ida e volta ó diccionario») y III («Choiva de definición»). Me limitaré aquí a hacer un breve resumen de la evolución del término. El vocablo latino *umor/humor*, *-oris* significa ‘líquido’ y se empleó en el lenguaje médico para designar los cuatro líquidos básicos del cuerpo humano. Si había equilibrio entre ellos el individuo «estaba de buen humor», es decir, gozaba de buena salud; pero, si se producía alguna alteración, entonces «estaba de mal humor». Fue Teofrasto, filósofo griego del s. III a.C. quien puso en relación los humores con el carácter de las personas. La personalidad basada en esos humores fue la base de la caracterización de los personajes de la comedia, primero de Menandro y, más tarde, de Plauto. Esto fue lo que permitió al dramaturgo, poeta y actor inglés Ben Jonson (c. 1572-1637), contemporáneo de Shakespeare y de Cervantes, explicar su idea de comedia a través del teatro de «humores» o caracteres, y desde entonces *humor* quedó asociado al concepto de lo cómico. El «brinco semántico», como dice Fernández de la Vega (1963/2009³: 33), de un término tan latino como *humor* fue dado por los ingleses en el siglo XVIII.

Y ¿en latín? Cicerón emplea en la sección del libro II del *De oratore* (54, 216-71, 289) hasta once formas diferentes: *Bona dicta*, que se puede traducir por ‘chistes’; *Cauillatio*, *-onis* (derivado de *cauillor*, ‘decir bromas’) se traduce por ‘broma, alegría’; *Dicacitas*, *-atis* (derivado de *dicax*, ‘mordaz’, y este a su vez del verbo *dicere*) se traduce por ‘mordacidad, causticidad’; *Facetia*, *-ae* (derivado de *facetus*, ‘elegante, de buen gusto’, y este de *facies*, que a su vez deriva de *facio*) equivale a ‘gracia, sutileza, donaire, chiste’; *Festivitas*, *-atis* (derivado de *festivus*, y este de *festus*, ‘fiesta, alegría’), se traduce por ‘jovialidad, ingenio, agudeza, donaire’; *Hilaritas*, *-atis* (gr. ἰλαρός) equivale a ‘alegría, gozo, buen humor’; *Iocus*, *-i* (or. obsc.) designa ‘juego de palabras, dicho o hecho gracioso’; *Lepos*, *-oris* (or. obsc.) se traduce por ‘ingenio, encanto, gracia’; *Ridiculum*, *-i* (derivado de *ridere*, ‘reír’) se traduce por ‘lo que hace reír, chiste, gracia, bufonada’; *Sal*, *salis* (gr. ἅλις) equivale a ‘sal, salero, gracia’; *Urbanus*, *-a*, *-um* (derivado de *urbs*) equivale a ‘ameno, gracioso, festivo, agudo, ingenioso’.

Cicerón no se dio cuenta de este hecho, pero sí Quintiliano, que en el libro VI de su *Institutio oratoria*, cap. III, *De risu*, 17-22, recogió varios nombres (*urbanitas*, *uenustum*, *salsum*, *facetum*, *iocum* y *ridiculum*) y explicó de dónde procedían. ¿Al no tener vocablo que lo designase, los romanos no tenían sentido del humor? Sí, pero disponían de palabras que reflejan aspectos concretos de ese estado de ánimo o condición. Hay que tener presente que el concepto actual de ‘humor’ es un concepto abstracto y es bien sabido desde los estudios

de Jules Marouzeau (1949: 107-24), que el latín fue ganando poco a poco la conquista de lo abstracto. Las quejas de Lucrecio y de Cicerón sobre la pobreza de la lengua latina para expresar ciertas realidades o nociones abstractas son bien conocidas. Para suplir esa carencia, los latinos enriquecieron semánticamente palabras ya existentes, cuyo significado primario era concreto; así un órgano o parte del cuerpo sirvió para designar una cualidad física o moral (poner a uno de mal humor: *stomachum alicui mouere*; chistes inofensivos: *genus boni stomachi*), o se sugiere una noción al enunciar la realidad de la que parte (gracia, salero, pero también causticidad: *sal*), o se añade al sustantivo un adjetivo que expresa la caracterización buscada (humor, chiste, gracia: *bona dicta*).

Cicerón, en su tratado *De oratore* (lib. II, 54, 216-71, 289), al finalizar el capítulo dedicado a la *inuentio*, es decir, a la parte de la retórica que busca argumentos, señaló que el humor o *ridiculum* era un buen medio de persuasión sobre el auditorio. Este asunto es un rasgo particular del arpinate y extraño por completo a la tradición retórica anterior (Aristóteles en su *Retórica* remite a la *Poética* acerca de las formas de lo risible o cómico, pero esa sección no se nos ha conservado). Cicerón, en primer lugar, señala que el humor (*ridiculum*) se podía conseguir por medio de dos formas:

A) *Dicacitas*, ‘dicho agudo, puntual y mordaz’, que suele constituir un desaire para el que es objeto de esa gracia. Es un humor punzante que apunta al *páthos*, es decir, a la posibilidad de actuar mediante la risa, el ridículo, lo deforme contra el adversario, ya sea mediante juego de palabras (así, se podría jugar con formas como *Mobilior* ‘demasiado móvil’, en lugar de *Nobilior*, ‘excelente’), o descripción de situaciones comprometidas, como por ejemplo la anécdota que contaba Catón, el Censor, sobre Publio Cornelio Escipión, más tarde llamado el Africano, que tuvo que ser rescatado por su padre de los brazos de su amante.

B) *Cauillatio* o *festiuitas*: tener gracia, y se refiere a un humor difuso, nada hiriente, que testimonia más bien el ingenio de quien lo dice en lugar de constituir un ataque. Apunta al *éthos*, es decir, a presentar al orador desde la mejor situación posible, en este caso como persona inteligente al mismo tiempo que divertida sin necesidad de herir a nadie.

Esta distinción entre la *dicacitas* y la *cauillatio* tiene un marcado carácter itálico, porque no se encuentra en la literatura helénica. Tras esta exposición, Cicerón (*de orat.* II, 58, 235 y ss) analiza la risa (naturaleza, de dónde surge, si es propio del orador provocar la risa, hasta qué punto ha de hacerlo y los tipos de lo risible). Lo mismo hará Quintiliano, *Institutio oratoria* VI, cap. III, *De risu* (Virtud oratoria; Fuentes: naturaleza de las cosas y oportunidad; Denominaciones; Modos de expresar lo que causa risa; Límites en su utilización).

Ambos autores hacen recomendaciones desde el punto de vista retórico: (1) con chanzas y risas (*ioco et risu*) se disuelve una situación desagradable (236), (2) la necesidad de lo adecuado del momento, la moderación y templanza en la mordacidad misma y lo espaciado de sus gracias distinguirán al orador del bufón (*scurra*) (247), (3) se utilizará una exposición elegante y graciosa (*elegans et uenusta expositio*), (4) el chiste mordaz consiste en dispararlo con acierto (Cic., *De orat.* 26, 28, Quint. VI, III, 42), (5) el chiste amable es el que echa en cara lo menos que puede (*est gratus iocus, qui minus exprobat quam potest*), el que sirve para reírse de uno mismo (*de se dicere ridiculum est*) y el que se dice de alguien a la

cara, no cuando está ausente (Quint. VI, III, 94). Ambos autores insisten en que se ha de evitar tanto la búsqueda de la carcajada (*risus*), porque a juicio de Cicerón es la recompensa más desvaída del talento (*tenuissimus ingeni fructus* (247), como la mordacidad chocarrera y cómica (*didacitas scurrilias et scaenica*) y la obscenidad (Quint. VI, III, 29).

Ambos se preocuparon de establecer una clara distinción entre la mordacidad chabacana del bufón y la exposición elegante y graciosa; es decir, entre la risa y la sonrisa, entre el reír a carcajadas y el sonreír. Al constatar la precisión de las recomendaciones y limitaciones hechas por ambos autores sobre el uso del humor, es necesario concluir que en latín existió una dificultad léxica por la *egestas* (pobreza) del lenguaje, pero no una falta de sensibilidad y análisis del fenómeno. Quintiliano, Plutarco y Macrobio, entre otros, recuerdan que el propio Cicerón tuvo un sentido del humor innato, reflejado en numerosas ocasiones en sus obras, lo que en ocasiones sirvió a sus enemigos para desacreditarlo al llamarle *scurra consularis* ('bufón que llegó a cónsul'); incluso Catón llegó a exclamar *Quam ridiculum habemus consulem!* ('qué cónsul tan chistoso tenemos'). Las gracias de Cicerón fueron recogidas por su secretario Tirón, que elaboró una colección de *facetiae* (humor verbal en forma de breve relato o de frase chistosa) como recurso retórico del perfecto orador. Las colecciones de *facetiae* o colecciones de chistes, anécdotas, dichos y apotegmas se hicieron muy populares durante el siglo I a.C. y llegan hasta nuestros días, a través del Medievo, el Renacimiento, por toda Europa, en latín y en las diversas lenguas vernáculas.

Si hay un género donde hallemos el *risus*, entendido como sonrisa, y el *morsus*, el chiste mordaz disparado con acierto, es la sátira. Sin embargo, la sátira romana no es solo la de Juvenal, el poeta de la *indignación*. Pero ¿qué romano de bien no hubiera estado indignado al vivir en una sociedad moralmente corrompida? ¿Acaso no es también lícita nuestra indignación ante la corrupción que nos asfixia día tras día, o la cobardía europea ante el drama de los refugiados? Pero la sátira romana es también la crítica bromista que se hace del amigo cuando está presente; es la sátira de Horacio. El romano tenía su propio sentido del humor; en ocasiones subido de tono como las chanzas fesceninas; en ocasiones simplemente por mera diversión como las competiciones de insultos de los cantos amebéos. Ahora bien, ese humor tenía un límite: la deshonra, la afrenta, la infamia, el *opprobrium*, que desde la ley de las XII tablas estaba castigado con la pena capital:

*LEX VIII, 1: XII tabulae cum perpauca res capite sanxissent, in his hanc quoque sancientiam putaverunt: si quis occentavisset sive carmen condidisset, quod infamiam faceret flagitiumve alteri. [‘Aunque la ley de las XII tablas era muy remisa a castigar con la pena capital, sí eran favorables a ella: si alguien hubiera cantado o compuesto un poema atentando contra el honor o la reputación de alguien’]. (Cic., *de rep.* 4, 10, 11; Agust., *Ciu. Dei* II, 9).*

Haciendo un juego de ucronía, a buen seguro que Fernández de la Vega, si hubiera accedido a la lectura de los pasajes de Cicerón y Quintiliano sobre el humor, estaría de acuerdo con ellos y hubiera tenido una opinión diferente sobre el humor en los autores clásicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CURTIUS, E. R. (1955): *Literatura europea y edad media latina* [1ª ed. alemana, 1948]. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DUNNE, J. (2010): *Anthology of Galician Literature. Antoloxía da literature galega [1196-1981]*. Vigo: Xunta de Galicia / Edicións Xerais de Galicia / Galaxia.
- JAUSS, H.-R. (1977a): *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Ges. Aufsätze 1956-1976*. München: Fink.
- JAUSS, H.-R. (1977b): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Fink.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C. (1963): *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia [1995², 2009³, 2012⁴; A Coruña: La Voz de Galicia, 2002].
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C. (1967): *El secreto del humor*. Buenos Aires: Nova.
- MAROUZEAU, J. (1949): *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*. Paris: Klincksieck.
- RUSH, O. (1997): *The Reception of Doctrine: an Appropriation of Hans Robert Jauss' Reception Aesthetics and Literary Hermeneutics*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- OSI, R. (2013): "Sulla genesi di alcuni proverbi". En L. M. Pino Campos & G. Santana Enríquez (eds.): *Kalos kai agazos aner didaskalou paradeigma. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid: Ediciones Clásicas, 813-9.
- SAINT-DENIS, E. (1965): *Essais sur la rire et la sourire des latins*. Paris: Les Belles Lettres.

Dúas beiras do humor: a cultura galega e a arxentina a través do seu humorismo

Carmen CONDE GAUTE
Filóloga, humorista, escritora e guionista

Estás nunha barca no medio dunha lagoa. A partires deste intre, has estar subido a esa barca todo o que dura a lectura deste artigo. Non sei como son as lagoas no teu imaxinario, mais estou convencida de que teñen beiras. De acordo, ata o de agora, imos ben. O que non che contei é que se miras á túa dereita has ver un bosque escuro, invadido pola bruma e polas bestas. Se miras á túa esquerda, has ver un páramo con carpa de circo, a xulgar polas gargalladas, en plena función. Pero non te movas, segues na barca. Podes ver, dende a túa nada fácil posición, que de cada lado a auga de dúas fervenzas cae con furia na túa lagoa. Con todo, non é algo que te abafe, só te mantén en tensión. E explícome: ata a túa barca chegan apenas unhas ondínas que se misturan. E si, unha é auga do bosque escuro. A outra auga que chega do páramo. Tés remos na túa barca, pero hai algo que debes saber: non podes topar ningunhas das dúas beiras. Poderás achegarte a unha ou a outra, máis nunca topalas.

Falemos máis claro agora. O que non che dixen é que estás navegando en augas do humor. Que ese bosque escuro é a traxedia, que ese páramo circense é a comedia. E que o esforzo que estás a facer ti ao manterte en pé entre dúas augas, é un verdadeiro afán por non perder a cabeza, por non darte por vencido, como nos explicaría o intelectual galego Celestino F. de La Vega.

Imaxino que ese é o motivo polo que en realidade hai tan poucos humoristas verdadeiros. A tarefa non é sinxela.

Eu cheguei a Arxentina o 15 de marzo de 2015, ano electoral. Exactamente igual que acó, que en España, tamén aló tódolos políticos estaban en campaña. Houbo dúas cousas que vin nada máis empezar a pisar as rúas de Buenos Aires. A primeira de todas, que o arxentino —e máis aínda o humorista arxentino— é un animal político. A segunda é que a política, aínda co dramático dos resultados, era en si mesma moi humorística. Estiven dous días preguntándome se os cartaces xigantes que anunciaban candidatos por toda a cidade eran de campaña política ou obras de teatro que se podían ver na avenida Corrientes.

Creo que foi o acto máis honesto de campaña que vin na miña vida. Era algo así como dicir: «Mirá, da igual a quién elijás, todo esto es ficción». E o sentimento arxentino era

talmente ese: calquera candidato ía enganalo. Parecíame moi coherente o aire teatral dos cartaces. Nada do que prometían era real, era acto de campaña. Era unha obra que estaba de xira por todo o país e a tempada de representación era longa de abondo.

Pero claro, xa o dicía Orwell no seu libro *1984* cando introducía o termo «dobrepensar», que non é nin máis nin menos que soste dúas opinións opostas sobre algún asunto ao mesmo tempo e crer en ámbalas dúas. Neste caso, saber de antemán que te van enganar, pero á súa vez sentir que algún deses políticos pode salvarte. Non é inxenuidade, é esperanza. Bah, «esperanza», así con desgana. Porque o pobo arxentino foi politicamente machacado dende tempos remotos, é importante que nos fagamos cargo do arranque como mínimo.

Os primeiros días preguntábanme «Che, ¿decís que España está en crisis? Me estás jodiendo, boluda, en crisis estuvo este país desde que nació, no conocemos otra cosa». E combatíronas, ata onde eu sei, a crisis e a tiranía dos gobernantes que se sucederon na República Arxentina coa arma máis poderosa que ten o ser humano: o humor. A ver, están o humor e as bombas de hidróxeno, pero esas tenas Corea do Norte. É outro tema. Así que se de verdade quero contar como é a cultura arxentina a través do seu humor, teño que falar pola súa forza da súa política.

Remonteime o suficientemente atrás no tempo como para poder contarvos que o pai do caricaturismo arxentino é de Cervo (si, correcto, na Mariña Lucense). Falo de Xosé Manuel Cao. Cao é o claro exemplo de que ser humorista implica ser revolucionario. Cando os seus debuxos chegaron á revista *Don Quijote*, gobernaba o presidente Roca, que deixou un legado tan estupendo coma o fraude electoral, a rebaixa dos dereitos á clase obreira, o alonxamento da maior parte da cidadanía da política e o incremento da débeda externa. A crítica de Cao a través do debuxo foi tan fera, que foi vítima dun dos feitos máis violentos ocorridos en democracia cara un humorista: tentaron asinalo no seu propio lugar de traballo por unha das súas caricaturas ao xeneral Alberto Capdevila. Antes diso, por suposto, xa tiña acumuladas varias detencións. Esa tentativa de asasinato xerou semellante trasfega que arrestaron a Cao e tivo que intervir o mesmísimo presidente contra quen tantos ríos de tinta tiveran corrido. A revolución xa estaba nas rúas. Iso si, cando Cao quedou en liberdade, o goberno pechou a revista. Había un lema con respecto a esta publicación: «Este periódico se compra, pero no se vende». Moito ollo con Cao, porque chegado un punto, o propio Leandro N. Alem, que formaba parte da Unión Cívica, que iniciou un levantamento contra o goberno, afirmou que a revolución fixérona as armas e as caricaturas. Aí queda iso.

O pobo, consumidor febril daqueles diarios que animalizaban a clase política, que foron un exemplo para a sátira gráfica actual, era máis consciente que nunca do que estaba a suceder. O humor debuxado chegaba a tódalas clases sociais, tamén aos iletrados. Foi a era de revistas como *El Mosquito* ou coma *Caras y caretas*. De todas elas e de moitas outras, como *Fray Mocho*, formou parte Cao. Home renacentista a cabalo entre dous séculos e dous continentes, loitador dende o debuxo, nacionalista galego dende a distancia, amante da música e máis da poesía. Tantas veces detido, tentaron matalo e só a el se lle ocorre finar de morte natural aos 55 anos.

Ben, temos entón presente con Cao o carácter revolucionario e loitador do humorista. Lembramos que hai tan só un anaco, cando tratábamos de definir o humor, contabamos

que é precisamente un esforzo por non darse por vencido. Así que o humorista non só expresa o seu arte con humor, ademais é que vive dese xeito. E así é como descubro a figura de Macedonio Fernández.

Este tipo, que chegou a min en pleno proceso de pesquisa, foi o autor dunha novela en constante proceso de creación: *Museo de la Novela de la Eterna*. Aínda que antes de concluíla escribiu noveliñas breves como *Papeles de Recienvenido*. Macedonio era humorista e ás veces dubido de se el mesmo era consciente. Na súa lagoa, esa na que un fai o posible por manterse a flote, resulta que facía reflexións metafísicas e análises profundas do ser humano. Análises que só alguén que ten a panorámica do bosque e máis do páramo pode facer. Macedonio tivo a capacidade de falar do cidadán medio con agudeza visual e espiritual inabarcabeis. Nesta noveliña curta que acabo de mencionar aparece, en alusión a unha caída que sofre o protagonista na cidade de Buenos Aires, o seguinte diálogo:

Me di contra la vereda.

—¿En defensa propia? —indagó el agente.

—No, en ofensa propia: yo mismo me he descargado la vereda en la frente.

—La comisa de la vereda —apuntó un reportero— le cayó sobre el rostro a nivel de la tercera circunvolución izquierda, asiento de la palabra...

—Y del periodismo —insinuó el accidentado.

—Que ha recobrado en este momento.

Y sigue redactando el periodista: —El artesonado de la acera...

—No se culpe a nadie, propongo...

—No, eso es para suicidarse.

—De mi pronta mejoría, quería decir. Ruego al señor reportero que figure algo en la noticia de «decúbito dorsal».

—No hay necesidad: los operarios tipógrafos lo ponen siempre. O si no, ponen: «base del cráneo».

—¿Se me dirá si me puedo levantar sin deslucir la noticia de un suicidio?

—¿Iban mal sus negocios?

—Nada de eso: la única dificultad ha sido el cordón de la vereda.

—¿Puedo anotar oposición de familia a su noviazgo?

Otro insiste en que había mediado agresión y le ruega aclarar si se interponía «un viejo resentimiento».

—Alguien, un desconocido desde mucho tiempo atrás para usted, avanzó resueltamente y desenfundando un cordón de la vereda Colt Browning se lo disparó.

En fin, Recienvenido empieza a sulfurarse y los increpa:

—¡Yo estaba aquí antes que ustedes y mis informes son más anticipados! Voy a darles un resumen publicable:

«Yo caí. Fui derribado por el golpe de la orilla de la vereda; sin embargo, no necesitaba ya serlo, pues mi cabeza salió a recibir el golpe yéndose al suelo. Caí; fue en ese momento que me encontré en el suelo. Ninguna persona había.

—¿Estaba yo! —Y yo.

—Y yo —dicen los reporteros.

—Muy bien. No imaginando que hubieran tantas personas en torno mío que me precisaran, invertí unos minutos de desmayo en estarme quieto sin apresuramiento. Cuando desperté, me supuse o que había recibido parte de la vereda en la cabeza, o que había leído algún capítulo de Literatura Obligatoria del Mío Cid o el Cielo del Dante. Rodeado, en las cuatro direcciones de la instrucción pública, N. S. E. y O., por infinitas personas en número de setenta que habían

abandonado importantes negocios para formarme un cinturón zoológico suburbano, se llamó a la Asistencia Pública para que me trajera un vaso de agua que nunca llegó.

—Retardo de la Asistencia Pública —anota un cronista.

—Algo de delirio —otro.

—¿Me permiten? —siguió Recienvenido—. No obstante la falta de horario, el accidente es la única cosa que yo nunca he visto desperdiciar; el agua caliente, el fuego, desperdiciamos con frecuencia, pero siempre alrededor de aquél he visto a muchas personas que están juntando al accidentado, rodeándolo para que no se filtre y desparrame, formando un círculo tan perfecto como perfecto es el centro de él formado por la persona más o menos completa en el momento que ha tomado el papel de accidentado.

(Fernández, Macedonio, 1922).

A ironía romántica como tensión constante, os xogos de palabras que deixan moitas evidencias. Aínda con todo segue a parecerme un humor lixeiramente benévolo. Onde si, é certo, aparece un recurso da comedia máis clásica: a caída. Mais ningún de nós ri. O máximo que facemos é sorrir ao ver como o autor revirte algo tan común e aparentemente anodino como esa caída para facer dende aí toda unha análise social. O protagonista, Recienvenido, pregunta incluso se deslucirá moito a nota dun suicidio se se ergue. Non quere entorpecer o labor periodístico. E non sei a vostedes, pero a min isto dame tenrura. Logra facer unha crítica, case unha radiografía da sociedade porteña dos anos 20, sobre todo a través da súa prensa. Macedonio contén a gargallada do lector porque Recienvenido pon o contexto social en evidencia. O protagonista non ten ningunha intención de culpar a ninguén. É moito máis nobre que todos aqueles que se lle botan enriba.

Fernández foi amigo do pai de Borges e influíu fundamente na obra e vida do fillo do pai. Que lío, non? Influíu tamén en Cortázar e pertenceu á mesma xeración de escritores que Leopoldo Lugones. Chegado un punto e dende ese xeito tan seu de contemplar a vida, que poñía en xaque sistemas enteiros con preguntas sinxelas e nunca dende verdades absolutas, Macedonio marchou co pai de Borges e uns cantos máis a vivir anarquicamente a unha illa. Pero aquilo non durou. Tamén se presentou a unhas eleccións á Presidencia da Nación, con ese lirismo propio do que sabe que non ten nin a máis mínima opción, pero que hai que ser partícipe e tratar de cambiar as cousas. Borges nunca tería sido Borges sen el. Isto era algo que non podía deixar sen dicir. Macedonio creou linguaxes e formas de expresión novas constantemente. Como non se atopaba, buscábase todo o tempo. Este é un labor fundamental do humorista. Por iso ás veces aseméllase unha miguíña a un filósofo. O que Borges fixo foi sutilmente imitar o que iba xerando Macedonio. Xa está, xa o dixeran, xa quedo tranquila. Aínda que hai dicir que o propio Borges o admitiu no seu momento.

Vemos entón de volta esa actitude ante a vida que nos ofrece o humorista. A investigación constante, a creación, a ironía, as evidencias acusadoras, mais ao mesmo tempo a benevolencia. Non perder de vista xamais as dúas caras da moeda. Reflexionar sobre de ámbalas dúas.

E así é como desembocamos nunha das décadas máis tanguerías deste percorrido: os anos 30. Onde a voz cantante (e permítanme que sexa literal) tena para min, entre todos, unha muller.

Si que farei alusión a un home, pero era literato dos da beira máis escura da lagoa. Deixádeme afondar primeiro na faciana desa muller que marcou unha época: *Tita Merello*. Nesta década manda a sátira. Quizais sexa así porque voltan á política arxentina as inxustizas, o fraude, o conservadurismo, o desfavorecemento das clases populares. O tango ten entón a voz do pobo. Por suposto este xénero musical é moito máis antigo; non imos deternos agora nisto, pero foi o código propio para se expresar nunha época crúa. E non foi necesario que fose sempre canción. Ser tanguero era máis unha cuestión de actitude. Por iso ao cabaleiro do que vou falar, Roberto Arlt, tamén o califico de tanguero. Aínda que o seu fosen as novelas e os contos.

Nesta época mandaba falar dos baixos fondos, do desagradable. Cantábase e contábase aquilo que doía, e facíase de forma distante e frívola. Para poder logralo con eminente resultado, os humoristas arxentinos da época arrincaban o propio corazón. Eran cínicos. Miraban á traxedia á cara, esa que nos faría chorar, porque estaba matando de desgracia propia e allea.

Os tangos da Merello son entón un retrato en lunfardo do Buenos Aires da época. Un retrato sen rodeos e con tódalas durezas que estaba tocando vivir reflectidas con lirismo indubidábel, con sátira recalcitrante e sen medias tintas. Un retrato dunha sociedade que, se non fose observada co filtro do humorismo, se a cantante no se tivera arrincado o corazón do peito para falarnos do que está a pasar, invitaríanos a chorar de inmediato.

Os tangos desta artista, que remataría por ser internacionalmente coñecida, logran que esboce un sorriso. A Merello pon distancia da traxedia quitando dignidade aos protagonistas das súas cancións. O esforzo que fai é inconmesurábel. De verdade que non sei como a súa barca non vai á deriva. Mais non, é triunfadora. E o feito mesmo de que se exprese en lunfardo é honestamente significativo, porque non é nin máis nin menos que a xerga usada polos delinquentes que se desenvolveu a finais do século XIX, tomando palabras dos inmigrantes que chegaban ao Río da Prata. É unha babel de bandidos. E non é aleatorio.

Vin un documental sobre Tita no cine estando aló. Chamábase *Merello x Carreras* e tratábase do punto de vista que tiña de ela a filla do famoso director arxentino. A Merello foi unha muller que facía das súas intervencións escénicas un auténtico espectáculo total, moito máis aló do tango. Sempre co humor que contempla as dúas realidades vixentes en carne propia. Raíña do humor negro cantado, carisma, xenio e revolución.

Naceu na nada máis absoluta. Orfa de pai, deixada nun orfanato pola nai, analfabeta ata os vinte anos, traballando entre homes coma un máis, no seu primeiro concerto abucheárona ata a saciedade. Pero Tita tiña carácter de humorista, o que implica que era testana e loitadora. Seguiu cantando con insistencia. Deixou de ser moza do coro, comezou a importar cada vez máis e chegou un punto no que se fixo necesario aprender a ler. Foi xusto a tempo, porque non tardaron en chegar os filmes e chegou a converterse na mellor actriz dramática da Arxentina. Tita cantaba sobre da realidade na que se criara. O humor negro era seguramente a súa salvación, o seu xeito de atopar respostas. Tita, en calquera caso, foi unha muller libre que, por certo, é o único xeito auténtico de ser humorista. Adoitaba dicir que a infancia do pobre duraba menos que a do rico. E aínda que non era a autora das súas letras, era sen dúbida a personalidade dos tangos daqueles días.

Unha noite destas de librarías abertas na avenida Corrientes, entrei e merquei un libro que se titulaba *El jorobadito y otros cuentos*. Era de Roberto Arlt, o home do que dixeran que falaría. Era un volume moi finiño, que devorei axiña e penso que se o tivera lido diante dun espello o meu xesto sería de estupefacción total. Eu estaba descubrindo ao autor nunha obra dos anos 30, pero el viña publicando dende a década anterior. Curiosamente cando Arxentina estaba vivindo unha época de prosperidade cos radicalistas no goberno. Cando Arlt escribiu en 1926 a súa novela *El juguete rabioso* o país atopábase nos anos de democratización social, participación cidadá e difusión do ensino universitario. Aínda así (e coma sempre) a clase obreira seguía a estar prexudicada e algunhas das súas protestas foron reprimidas ata causar centos de mortes. Ese era o escenario nos anos 20. E Arlt, fillo de inmigrantes, debuxou o reverso da sociedade arxentina que non aparecía nos medios: o da miseria, a inmigración e os arrabaldes. *El juguete rabioso* é a historia dun adolescente que se convirte en delincuente. A Arxentina que ninguén contaba, a marxinal. Unha especie de adianto a todo o que estaba por vir. Esa novela foi quizais, segundo os expertos, o comezo da novela arxentina contemporánea. Roberto Arlt foi unha mente preclara. Estivo atento. Para cando chegou aquel libro que eu merquei xa eran os anos 30, xa era a época, xa era o momento.

Eran moi poucos contos, pero eran crus, case insoportábeis. En *El jorobadito* o protagonista fala dende o cárcere. Todo o relato é a confesión dun crime. Asasinou a un xorobado ao que chamaba Rigoletto e metérono preso porque o deron por tolo. Trátase dun humor tan negro, que por momentos Arlt topa a beira da traxedia, pero por sorte desposúe tanto de dignidade ao protagonista que non logramos de ningún xeito sentir acenos de chorar, non empatizamos coa traxedia. É un xogo perfecto de dobres, no cal o protagonista detesta aos que el chama «seres deformes» e ao mesmo tempo sente atracción inevitábel por eles. Un xogo dobre entre creerse superior ao xorobado e vivir inseguro por non ter claro que a súa moza o queira. Nese contiño atopamos, en cambio, cara o desenlace, ao propio protagonista desfacéndose de gargalladas. Porque carece de respostas, porque se abandonou. Con todo, a confesión é un esforzo por dar unha explicación, por poder xustificar un acto atroz coma un asasinato.

Autores recoñecidos coma Ricardo Piglia falan de que para Roberto Arlt a tolemia é unha ruptura posíbel co cotián e, por ende, un xeito de salvación. Con Arlt falamos ás veces dese límite que o noso querido Cilistro consideraba que non debiamos transgredir. Pero o certo é que se algo é honestamente imposíbel, para min polo menos, é poñer límites ao humor. E nese aspecto, Roberto Arlt, non tivo piedade, seguiu cara adiante, sempre indagando, na procura do tope. Amosando aos marxidados, aos aillados. O xorobadiño e mailo seu asasino son dúas caras da mesma moeda. Son a ambigüidade aparecendo outra vez en escea, son a liberdade para os que non teñen saída. Son un tango de baixo fondo narrado.

Imos agora ata a cocíña dos anos 40. Quero falarlles da primeira muller humorista á que coñecín en profundidade, e que ademais me abraiou co seu traballo. Trátase de *Nini Marshall*. Esta muller, que apareceu na radio antes que en ningures, creaba personaxes con diversos acentos e estratos sociais. Polo visto, criárase no porto e tiña bo oído para os acentos dos estranxeiros que chegaban a Buenos Aires na procura dunha vida mellor. Os 40 foron a década na que o Peronismo arrincoou. O goberno de Perón ofertaba melloras sociais nas que nin se reparara ata daquela. Tanto el coma Eva Perón foron tan icónicos que, a día de hoxe,

tódolos partidos din que son peronistas aínda que os seus programas teñan propostas completamente opostas. A política que facía Perón tendía a mellorar as condicións laborais e sociais. Impulsou a industria, o emprego, as comunicacións e os transportes. Iso si, censuraba os medios e limitaba á oposición. A súa esposa, Eva, tan fondamente querida a día de hoxe no país, traballaba pola construción de hospitais, escolas, fogares e a axuda económica para os máis pobres. Nestas condicións, parecía lóxico de abondo que os nosos avós estiveran desembarcando naquela beira na procura da prosperidade. Niní Marshall foi entón a voz viva dunha cidade composta por moitas identidades. Traballou en radio primeiro, en teatro despois, logo chegaron o cinema e maila televisión. Foi un desafío á súa época, o seu humor era irreverente e non parecía a faciana fermosa que amosar a cámara. Isto acontecía tamén con Tita Merello. Era puro inxenio que daba voz ás clases máis desfavorecidas. Utilizaba os figurados diálogos telefónicos que tanto temos visto a través de Gila (que por certo estivo moitos anos exiliado na Arxentina) e adicou a súa vida enteira a escribir. Observar, escribir e interpretar. Porque de feito foi a autora de absolutamente tódolos guións que interpretou na súa vida. Foi desafiante e empregaba o humor para falar de moitas verdades incómodas ata o punto de rematar exiliándose en México por dúas veces. A primeira porque a censuraron por «deformar o idioma do pobo arxentino», a segunda porque Evita se sentiu ofendida por unha película da Dama do Humor ou a Chaplín con saias, como tamén lle chamaban. De entre tódolos seus personaxes, o que máis tenrura me deu sempre foi Cándida, que polo visto sacou dunha galega que traballaba na súa casa. Unha vez máis queda patente o útil que é o humor como ferramenta para deixar en evidencia ao poder. Pero tamén se manifesta a cesura e capacidade de coartar liberdades. Ser libre nunca estivo ben visto. E por ende nunca foi sinxelo ser humorista. Teño a teoría de que un humorista é o único capaz de amosar as feblezas de todo un sistema e que aínda a resposta sexa un sorriso.

Teño que chegar a finais dos anos 50 falando do enorme, enormísimo, Tato Bores. Máis de corenta anos de traxectoria tivo enriba este humorista que sempre atopou o xeito de cuestionar o poder que tiña diante. Para explicalo a el teño directamente que narrar como foron tódalas demais décadas políticas da historia arxentina. Falar deste humorista non é só facer referencia a un país, senón tamén á comunidade xudea, que ten unha fortísima presenza aló. El é, xunto con Norman Erlich, un dos principais humoristas xudeus da Arxentina. E estivo facendo humor perante o goberno militar de Frondizi que derrocou a Perón, perante o goberno de Arturo Illia, perante o regreso ao poder dende o exilio de Perón, perante a dictadura de Videla, perante os gobernos democráticos de Alfonsín e de Ménem, que privatizou e endebudou ao país. Perante toda esta variedade de gobernos Tato Bores estivo en radio, televisión (moita televisión), teatro (moito teatro) e ata cinema. Censurábano e expulsábano dos medios con certa regularidade, pero a verdade é que era sorprendente ver de que xeito se recuperaba e voltaba con máis forza aínda.

Os seus monólogos lograban facer unha radiografía do que estaba acontecendo en cada momento no país. Con precisión de cirurxián. Revestía de sorriso verdades moi amargas, así que poderíamos dicir que sen parecelo, o seu humor aproximábase bastante ao humor negro. Dende o meu punto de vista, esta é unha característica similar ao estilo Marshall, aínda que cada un traballaba un xénero moi diferente. Refírome a que a forma tiña ese aspecto de

humor benévolo, que a ninguén ofende, de provocador inxenuo e, con todo, o contido aproximábase abondo ao tráxico.

Creo que os arxentinos atoparon nunha época determinada o xeito de expresárense no que a súa barca estaba no centro exacto da lagoa.

É interesante ver a relación que gardan humor e poder en Arxentina, o importante papel que xoga a censura e ata que punto supón unha revelación de feblezas e de realidades crúas. Un dos sketches prohibidos de Tato Bores foi unha falsa conversa telefónica mantida co líder da ditadura militar do 76, na que desapareceron e morreron tantos civís: Jorge Rafel Videla. Habitualmente tiña o Tato estas falsas conversas. Mais non foi permitida a emisión co maior dictador e asasino que tivo no poder a República Arxentina. Había, verdadeiramente, que ser non só honesto, senón ademais moi valente, para ser humorista entón. É este un rasgo identificativo a nivel universal. Mais nun país tan castigado pola política, aínda moito máis.

Cando cheguei a Buenos Aires non puideron evitar prestar atención á fortísima presenza xudea. Para comezar porque marchei vivir a Once, que é o barrio xudeu por antonomasia. A xudea é unha comunidade moi potente. Unha das estacións de metro de Buenos Aires é un tributo á memoria do atentado que en 1994 sufriu a sede da Amia ubicada na rúa Pasteur. Unha chea de humoristas gráficos reivindicaban a lembranza desa traxedia ao longo das paredes de toda a estación. A estación Pasteur, que se toma na avenida Corrientes. Isto, sumado á miña amizade con algúns xudeus, de humor bastante negro, de inxenio afiado, levoume a pensar na idea de que inevitablemente, entre eles tería que haber humoristas destacados. Un é, por suposto, o xa mencionado Tato Bores. Que facía moito humor político, máis que exclusivamente xudeu. O outro que quero mencionar é Norman Erlich.

Falar de cultura arxentina é facerse cargo do calidoscopio ideolóxico, racial, relixioso e de orixe que habita o país. Por iso hai que ter en conta manifestacións tan dispares. Esta é unha constante en tódolos humoristas. Representan tódolos credos, tódalas linguas e as clases máis baixas. En xeral sempre a aqueles que non teñen voz.

Norman ofrece a súa ao pobo xudeu. Facía os seus monólogos tanto en idish como en castelán. Norman retratou a cultura xudea e os seus costumes en comedias uniperoais como *Humorovich*, pero tamén en cinema e televisión. Estivo sempre vencellado a comunidades e fixo o posíbel por que no imaxinario quedase esa impronta de colectivo tamén. Aínda que fose el só fronte ao espectador.

O de Erlich non é un humor de Estado, se é que existe ese termo. É máis costumista. Eu diría incluso que é un humor benévolo, que fala sempre de xudeu en contraste co contexto que o rodea, que non o é. Pero dende a visión de alguén que pertence ao credo. É benévolo sobre todo porque os protagonistas de Erlich manteñen sempre os seus ideais, así sexan completamente asombrosos vistos dende fóra ou resulten algo ridículos. Son xudeus, coa súa vida e crenzas de xudeus ata as últimas consecuencias. Aínda que sirva ás veces caer no estereotipo.

Cabe dicir que Erlich voltou á Arxentina dende os Estados Unidos nos anos 70. Esa foi a década na que chegou a ditadura militar, sanguinaria e escura, que marcou un antes e

un despois á hora de falar dos humoristas arxentinos. Correspóndenos falar agora xa non de décadas, senón de ditadura ou de democracia.

Antes diso, temos ao humorista gráfico Quino, exemplo excelso de humor benévolo coa súa obra mestra e histórica, *Mafalda*.

No ano 1967, nove anos antes do golpe militar, nace a formación humorística e musical *Les Luthiers*. O seu labor foi inesgotábel dende entón ata a actualidade, que se manteñen en activo a pleno (aínda que con baixas nas súas filas). O número de integrantes foi variando co paso do tempo, pero uns cantos integrantes foron constantes. Confeso sen nengún tipo de pudor a miña febleza por Daniel Rabinovich, quen honestamente me arrincaba gargalladas antes de pronunciar unha verba sequera.

O humor deste grupo está baseado no xogo agudo e enxeñoso de palabras, nas cancións interpretadas con instrumentos de material cotián, as súas letras cheas de ironía, no uso de formatos clásicos (como a presentación dunha figura relevante na historia da música, ou o conto). Queda latente a cultura e os fondos coñecementos que teñen tódolos integrantes de *Les Luthiers* e como os empregan para quitarlles todo o romanticismo aos xéneros máis serios. Non só son grandes humoristas, senón que ademais son excelentes músicos. Son unha das representacións de humor benévolo, onde se presentan personaxes coma Johann Sebastian Mastropiero, a cuxa vida inventada adican un espectáculo que lles brindará incontables éxitos. Este exemplo serve para ilustrar o seu estilo. Mastropiero era un fracasado do que xamais nos poderemos rir; ao fin e ao cabo era un músico que loitaba por crear unha ópera memorábel. Con todo, o verdadeiramente memorábel non é o que lle pasa ao personaxe (que tamén), senón como nolo contan *Les Luthiers*. Ese xogo de palabras, esa ironía, describen marabillosamente a cultura porteña en concreto e a arxentina en xeral. Teñen un dominio da polisemia que pode chegar a resultar esgotador, pero que sen dúbida adestra o cerebro do interlocutor para a resposta rápida e para a dobre e simultánea liña de pensamento. E este é un trazo do humorista: ter a visión de ámbalas caras da moeda ao mesmo tempo. Conveñamos entón que parolar cun arxentino é unha preparación estupenda para entender o humor. Significa isto que son todos humoristas? Non, en principio non; pero que teñen unha predisposición natural para selo, si. Non falamos de profesións, senón de estilos de vida. Nese aspecto, non sei se é ousado facer esta afirmación, pero a Arxentina é unha nación humorística.

Un dos colaboradores nalgún libreto de *Les Luthiers* foi o rosarino Roberto Fontanarrosa, debuxante e escritor. Amante do fútbol case coma terceira profesión. Comezou a destacar a mediados dos anos 60 e é moi difícil elixir unha soa obra para falar del e máis do seu estilo. Pero Fontanarrosa era incisivo, a súa barca adoitaba estar na beira da traxedia, nos seus contos, nas súas novelas, nas súas historietas debuxadas. E é curioso, porque ao lelo ou ao ver os diálogos dos seus personaxes, un sinte que lle volve o corazón ao sitio. O seu personaxe *Boggie, el aceitoso* representa as miserias máis grandes da especie humana. Encarna a un asasino sen corazón, racista, machista e sen valores positivos de ningunha clase. O propio Fontanarrosa afirmaba que este personaxe, de existir de verdade, xamais sería amigo seu, pois el era latinoamericano e periférico. Para describilo, para meternos no seu mundo, desposúeo de dignidade de calquera tipo; é o que fai que o poidamos contemplar cun sorriso,

propio da distancia. Boogie ten orixe estadounidense, así que ao autor lle vale para facer críticas a un nivel máis global aínda.

Con todo, Fontanarrosa sabe tamén cambiar de beira cada tanto e nacen personaxes como Inodoro Pereyra, un gaúcho idealista que vai sempre acompañado do seu can Mendieta e que ten amor pola terra e se sente comprometido con ela. É, quizáis, a antítese total e absoluta do anterior personaxe. Este é inxenuo e cun particular xeito de ve-lo mundo, que nos arrinca un sorriso coas súas reflexións sobre a vida. Inevitadamente este personaxe lémbreme a Don Quixote. Repítese para min a dupla cómplice, a tradición arrastrada de un xénero (o de cabaleirías para Cervantes, o gaúchesco para Fontanarrosa), a humildade dos personaxes, a xenerosidade para cos demais. Inodoro Pereyra está cheo de sentimento. É a súa forma de comunicarse, os seus xiros lingüísticos, o que nos achega a esa beira da comedia; pero está cheo de lirismo e de filosofía. Efectivamente atopamos esa dobre vertente de humor negro / humor benévolo na obra literaria e gráfica de Fontanarrosa. O Negro Fontanarrosa. Inesquecible.

Cando chegou o tan mencionado golpe militar do 24 de marzo de 1976, que derrocou a Isabelita Perón e que iniciou unha ditadura que duraría ata o 10 de decembro de 1983, paralizouse por completo o tempo en toda a República Arxentina. Disto hai xa 40 anos e aínda se pide xustiza. No nome da orde, erixíndose salvadores da patria, ocultando unha ditadura sanguinaria baixo o nome de «Período de Reorganización Nacional», os militares abusaron da excusa da subversión para cometeren atrocidades: terrorismo de Estado, violación constante dos Dereitos Humanos, desaparición e asasinato de milleiros de persoas, censura, apropiación sistemática dos recién nacidos e outros crimes. Con semellante persecución, como cabe a idea de seguir sendo humorista? O plantexamento semella «o humor ou a vida», porque se o certo é que os militares loitaban contra a subversión, entón o seu primeiro obxectivo tiña que ser un humorista. Con todo, case tódolos mencionados ata o de agora seguiron o seu labor na época da ditadura. Fontanarrosa foi un dos destacados con ese personaxe tan escuro que era Boggie. E tamén moitos dos que destacaron despois, xa en democracia, viñan traballando nesta época escura.

Hai que chegar ao primeiro goberno de democracia, cuxo presidente electo sería Raúl Alfonsín, para seguir falando con serenidade de humor. Esta vez, algúns destacarán de xeito individual. Pero os grupos comezan a ser efervescentes.

El Negro Olmedo, ou Alberto Olmedo (como vostedes prefiran chamalo) viña traballando dende finais dos anos 50. Pero a súa consagración chegou nos 80. No 87 comezou a falarse de «La Fiebre Olmedo». Para entón a súa traxectoria xa era extensa en teatro, cinema e televisión. O humorista rosarino facía un humor cheo de espontaneidade no que era imposible non percibir que estaba desfrutando tanto coma o seu público. Era case o seu propio espectador tamén. No seu programa de sketches *No toca botón* fíxose memorábel, por exemplo, o personaxe de Monsanto, un fracasado que non atopa mellor xeito de vida que facerse pasar por curandeiro que estafa a unha longa cola de clientes. Usa todo tipo de trucos suxos para levalos á suxestión e remata por facerlles crer que lles puxo remedio aos seus males.

El Negro Olmedo lograba desdoblarse por momentos do seu personaxe e metía diálogos que parecían improvisados sobre outros personaxes que interpretara noutros programas, facía indicacións ao seu elenco de que se movesen «para que les diese mejor la luz» ou «sin que les importase el plano», así que de súpeto estaba empregando metalinguaxe. De xeito natural. Falaba de tele dentro da tele. E todo o seu elenco seguíalle marabillosamente a corrente.

O aporte que trae a democracia é a presenza de contido sexual. O desexo verbalízase constantemente nos sketches de Olmedo, os seus personaxes femininos aparecen con toda a voluptuosidade, as situacións teñen moito que ver con iso. Era todo un destape despois da moral cristiá que estivera perseguindo aos medios e a calquera tipo de expresión cultural.

Falar de Olmedo implicaría contar moitísimas cousas máis, como, por exemplo, que na época da ditadura abriu un dos seus programas cun compañeiro anunciando a súa desaparición física. O público, que o idolatraba, non escoitou máis e deu en tolo. Non viron como continuaba o sketch: o Negro entraba correndo na canle e dicía algo así como que se un chega 5 minutos tarde «ya le levantan el piso». A súa esposa recibiu condolencias, a radio emitíuno como nova, o pobo enteiro chorou a súa morte e todo porque deixaron de ver o programa antes de que entrase en escea. Bromear con desaparecidos na ditadura non fixo graza aos militares, e tivo que se desculpar pola súa morte. Só un exemplo dos miles posíbeis. Como falar dos anuncios incluídos nos diálogos entre personaxes. Con naturalidade plena. Todo canto dicía parecía sempre vir a conto.

O descubrimento de Olmedo supuxo para min o dunha figura que era relevante por moitos motivos. O primeiro de todos, quizais, que non lle importaba en absoluto amosar as tripas do elemento no que traballaba. O segundo, porque os seus personaxes viñan sustraídos da vida mesma, da súa vida. O terceiro, porque o pobo o amou fondamente e sentiuse representado por el. E porque vai parecer absurdo isto que digo, pero é que Olmedo me parecía tipo. E creo de corazón que debe haber unha inclinación natural cara a empatía co ser humano, con ese comprendelo por todos lados. Creo que o segredo da súa barca estivo en que a manexou baixo os seus propios códigos e valores. Non por azar na Arxentina se lle chamaba capocómico, que é como se denomina ao humorista de renome que encabeza compañías ou programas de televisión (se ben a orixe da palabra é outra).

Inevitábel é mentar a figura de Enrique Pinti, quen comezou a traballar, ao igual que Olmedo, a finais dos anos 50 e que tivo un labor imparabile en cinema, teatro e televisión. Guionista e dramaturgo, os espectáculos de Pinti caracterízanse por incluíren números musicais e pola velocidade do seu discurso nos monólogos. El é outro dos nítidos expoñentes de humor político e directo, sen medias tintas, que usa a verdade histórica do país para ser crítico sen pudor. Nunha entrevista que lle fixeron nunha das súas xiras españolas describía que os arxentinos teñen «el puñal judío, la rimbombancia italiana y el sufrir español». E paréceme que define con eficiencia abonda a amalgama cultural do país. Tamén se amosaba seguro nesa mesma entrevista de que as crises políticas son un gran caldo de cultivo para o teatro e para o humor. Sobre todo para o humor.

No ano 2015 eu pasaba con frecuencia de volta a casa por diante de Teatro Liceo, na avenida Rivadavia. E estaba en cartaz a última obra de Pinti *Salsa Criolla*, que polo visto

estaba tendo moito éxito de público. Pinti ten a habilidade de amosar as verdades máis crúas xunto cos ritmos e os corpos de baile máis ledos e coridos. Esa mistura é a receita coa que adoita traballar. Podemos dicir que o seu humor é negro e descorazonador, porque está contando ao pobo vítima de tanto castigo político como aconteceron as cousas. Por suposto, no seu discurso desposúe de dignidade aos políticos, aínda que máis acertado é dicir que non foi cousa de Pinti, que a dignidade quitárona eles sós. Ao público debúxaselle un sorriso porque comprende, porque lembra, porque sabe que Pinti conta a verdade. Imaxino que eses bailes, eses ritmos, tanta ledicia e tanta cor, fanlle falla de verdade a Pinti para que o espectador poida poñer distancia real de algo tan cheo de dor. O tema é delicado, pero o pobo segue precisando escoitalo. O humorista toma en casos coma neste o papel de historiador.

Falar de Pinti lévame a facer a asociación inmediata con outro gran humorista que é chamado *El rey de la avenida Corrientes*: Antonio Gasalla. Traballaron xuntos en teatro e en cinema, e Pinti escribiu moitos dos seus guións. Gasalla caracterízase por facer personaxes moi próximos ao grotesco e que habitan nesa beira da lagoa que está preto do bosque. Gasalla retrata algúns dos sentimentos humanos máis miserábeis; e ten xa frases célebres para o seu público. Capaz de invertir longas horas de maquillaxe para lograr a caracterización desexada, dende o meu punto de vista o que mellor o define é a súa capacidade para interpretar mulleres cheas de medos, rancores, don da manipulación e outras baixeiras. Se ben é certo que fixo varios programas de sketches e que estivo moi presente no teatro, o personaxe co que me conquistou a min foi co de Mamá Cora, que aparece no filme de culto arxentino *Esperando la carroza*. É do ano 1985 e nel tamén aparece Enrique Pinti, xunto cunha das actrices con máis personalidade da época: *La China Zorrilla*. Si, é verdade, este filme está baseado nunha obra de teatro uruguaia. Mais Alejandro Doria levou a cabo a adaptación do guión arxentino ao cinema. E é grandioso como, dende o meu punto de vista, este filme retrata toda unha sociedade. É puro humor negro. A estas alturas da historia está definido de abondo que a beira que mellor pode representar aos arxentinos, sen lugar a dúbidas, é a do bosque.

Mamá Cora é o membro máis vello dunha familia bastante tola. É nai de catro fillos e está vivindo xustamente co de situación económica máis apertada. Un pequeno conflito no fogar coa nora fai que decida marchar un cacho ata que se calmen as augas. É domingo e é precisamente o día no que un dos irmáns, a súa esposa e a súa filla se andan a preparar para recibiren a un dos novos ricos da familia, que todo o tempo semella estar metido nalgo turbio. Entón chega a nora de Mamá Cora, chea de rabia, para poñer sobre da mesa o destino da octoxenaria. Mentres tanto, ela, no edificio de enfrente, está coidando do neno da veciña. Na casa perderon á avoa, pero chégalles a nova de que apareceu a anciá desfeita baixo o tren; dan por feito que é ela, así que da comezo un velatorio no que saen tódolos trapos suxos da familia á luz. Ao final do día, Mamá Cora aparece de volta, para infarto de todos. Deulles tempo a replantexarse a vida enteira. Adoro deste filme a banalidade coa que se confrontan a unha situación que xa de partida, moito antes de chegar á suposta morte, plantéxase crúa. É humor negro en estado puro. Ademais é un retrato das distintas clases sociais arxentinas nesa época. E de algúns costumes. É un clásico ao que voltar sempre. E o de Gasalla é un verdadeiro don coa interpretación.

Teño, de feito, unha anécdota persoal cunha das frases do filme. E é algo que me vai axudar a explicar ata que extremo se leva o humor negro á vida cotiá na Arxentina. Hai un

punto deste filme no que actriz que mencionei antes, a China Zorrilla, berra «¿Qué se quema? ¡La casa se quema!». Isto así dito, fóra de contexto, non ten graza; pero vaina ter cando conte que, despois de estar facendo este diálogo con Fabiola, unha amiga de Perú coa que compartía casa en Buenos Aires, un día voltei do traballo e, xúroo, ardera todo. As dúas quedamos co posto na rúa. Esa mesma noite actuei nun centro cultural da cidade; e cando cheguei e llelo contei aos meus compañeiros, tardaron menos de dous minutos en soltarme todo un repertorio de frases do tipo «sos muy ardiente», «tenés mucha chispa», «ché, te noto quemada», «no te calentés» e, por suposto, coroaron coa frase da China Zorrilla «¿Qué se quema? ¡La casa se quema!». Creo que non se me ocorre mellor xeito de definir a cultura dun país. Combater a traxedia con humor e remangarse con accións. Ao día seguinte comezaron a organizarme un festival para recadarme cartos, onde estiveron actuando artistas de tódalas disciplinas máis de cinco horas. O humor é acción tamén. Cando podes sorrir, cando logras non perde-la cabeza e atopar respostas, entón podes actuar en consecuencia.

Falar disto lévame a unha nova figura que eu diría que se comezou a consagrar nos anos 80 tamén: Jorge Guinzburg. Humorista e xornalista, levaba os formatos informativos ao terreo humorístico, rompendo os esquemas do humor máis tradicional e conservador. O seu programa *La noticia rebelde* foi o predecesor do que todos coñecemos *Caiga quien caiga*, e do mesmo xeito fixo programas de entrevistas a catro, obrigando a interactuar aos seus invitados, como *La Biblia y el calefón* e tamén programas de sketches como *Peor es nada*. Sobre todo co primeiro dos programas, Jorge atopou un xeito moi particular de contar a actualidade política do momento e deixar en ridículo total aos gobernantes. Xogaba moito coas montaxes nas que facía dialogar ao presentador cun membro do goberno, con imaxes extraídas doutros contextos; e a conversa creada a partires dos fragmentos de outras cousas tiña un novo sentido sempre satírico.

Paréceme que estou falando demasiado de televisión, que ao fin e ao cabo é algo que consumen as masas, si, pero teño moitas, moitísimas ganas de falar da cultura *underground* porteña, porque é onde eu me movín, onde fixen humor, onde recitei: foi o meu circuíto. Actualmente proliferan en Buenos Aires os centros culturais onde a actividade auto-xestiva levada a cabo por artistas independentes está en cada esquina. Eu arrinquei actuando nun chamado *El Emergente*, na rúa Gallo con Corrientes. Despois coñecín o resto do circuíto. A finais da ditadura e principios da democracia, había todo un caldo de cultivo de artistas *under* que se concentraban no Parakultural. Reuníanse alí disciplinas de todo tipo. Comezou sendo un simple local de ensaio; máis tarde decidiuse que os ensaios serían abertos ao público e chegou un punto en que a convocatoria era tal, que comezaron a programar humoristas, bandas de rock independente, etc.

Cara principios dos 90 un dos directores artísticos de América TV comezou a reclutar artistas independentes. E así foi como caeron na pequena pantalla Alfredo Casero, Diego Capusotto e con el Fabio Alberti. Son os tres nomes que vou destacar para falar do programa que estaría 5 tempadas en antena *Cha Cha Cha*.

A traxectoria deste grupo de artistas comezou xa antes, no 1992, con *De la cabeza*. Pero no 94 arrinca *Cha Cha Cha*. Apareceu de súpeto na televisión arxentina un código novo, fresco. Estes rapaces falaban de algo que o público non tiña costume de ver na tele. Eran

sketches, si. Pero cheos de absurdo e de surrealismo. Eran o xeito de expresar o humor na Arxentina dos 90. Eran, sen sabelo, unha icona que estaba deixando un legado ás xeracións que facían de receptoras. Moi no estilo dos británicos Monty Python, pero co aporte que lles daba vir dos circuítos independentes porteños. Era humor anti-sistema, que así dito é case que unha redundancia. Serían o equivalente ao noso programa *La hora chanante*, pero moitos anos antes. Moitos arxentinos consideran que aquel programa é ao seu humor o que Maradona ao seu fútbol. Eu non me atrevo nunca a preguntar se o din por icona ou porque hai tempo que está acabado.

Eran polémicos, por certo. Levantaron o programa, que é o xeito de expresar na Arxentina que non se emite máis e, aínda que explicaron que era polas baixas audiencias, a verdade é que viñan tendo problemas coas cartas dos católicos por un sketch de peche ao fin de cada programa sobre o mártir Pepino Pómoro. Nunca se saberá que aconteceu. O que é indiscutíbel é que a cantidade de visitas que teñen os programas en Youtube demostran que a día de hoxe se segue vendo.

Hai un anaco que non falo de política, que non conto, por exemplo, que dende o 89 ao 99 gobernou Ménem, privatizou case tódalas empresas do país, aumentou a débeda externa, aplicou economía neoliberal, seguiu usando política de impunidade para os delitos da ditadura e o pobo estaba pobre, moi pobre. Durou un total de dous mandatos no poder e no 99 chegou a Alianza, coas novas eleccións. Púxose á fronte do goberno De la Rúa. A inseguridade era cada vez maior, os piquetes aumentaban e o anuncio do «corralito» trouxo unha masacre na praza de Mayo. Isto aconteceu en 2001.

Cando De la Rúa fuxiu do país en helicóptero deixando unha batalla campal arredor da Casa Rosada, a incerteza política invadiu o país. E ata a chegada de Duhalde houbo tres presidentes en doce días. Non comezou a verse a luz un pouco ata 2003, coa chegada ao poder de Néstor Kirchner.

Isto acontecía no goberno e na rúa. Que pasaba no humor? Durante o menemismo, algúns humoristas dos que xa falamos estaban en pé de guerra. Non calaban, estaban activos. E aínda que mencionei que o programa *Cha Cha Cha* foi unha verdadeira revolución, o certo é que xa de antes viña pisando forte unha muller que abandonou a comedia pola música: Juana Molina. Comezou no xa mencionado *La noticia rebelde* e traballou tamén xunto a Antonio Gasalla. Pero era certamente tan talentosa que rematou por ter o seu propio programa: *Juana y sus hermanas*.

Tratábase dun programa de sketches nos que interpretaba a unha variedade de identidades tan grande que algúns chegaron a considerala a herdeira de Niní Marshall. En *Juana y sus hermanas* hai lugar para toda unha serie de radiograffas sociais arxentinas moi acertadas. A observación é a clave do humor de Juana. A linguaxe serve para identificar a orixe e o código de cada personaxe. Así temos á psicóloga Ruth, á modelo torpe e tonta Marcela Balsam, á profesora de ximnasio, á cociñeira italiana, á francesa Lulú, á vendedora coreana, á xudea hippy... Hoxe en día o seu é un programa de culto. E ela adícase á música, que foi o motivo polo que comezou a facer humor. Iniciouse no oficio para poder pagarse os discos, e case se despista. Pero a verdade é que humorista nácese e non hai xeito de que aconteza doutro modo. O seu era un humor intelixente e levado ao extremo. Humor benévolo, ao fin e

ao cabo, no que os personaxes viven fóra do mundo por completo, aínda que están extraídos directamente del.

Antes de rematar este repaso no presente, teño que falar dun home que levou a liberdade por bandeira e estendeu os límites da vida alén da súa propia morte. Falo de Fernando Peña, o humorista que máis verdades se atreveu a dicir. Os seus espectáculos teatrais tiñan un abano de matices que se movían entre o humor negro, o filosófico e o lírico. Acompañaba os seus sketches habitualmente con cancións e baile. Eran espectáculos totais. Peña non coñecía de límites; e ademais tiña unha teoría: canto máis honesto era un, entón moito máis libre. Así foi como falou abertamente da súa homosexualidade nunha Arxentina machista e homófoba e fixo reflexionar con esta declaración que facía unha e outra vez. Si, ese tipo tan divertido, que era capaz de estar cinco horas sostendo unha función teatral entregado ao seu público, ese tipo que invitaba todo o tempo ao pensamento e a revolver as entrañas, era gay. O público de entón aprendeu moito con el. E do mesmo xeito, cando se contaxiou de VIH tamén o compartiu cos espectadores. Os límites coa morte establecidos coma normas dun xogo. Por iso facía ao público partícipe do proceso de recuperación do seu primeiro cancro e tamén do segundo, do que todo o mundo pensaba que sairía, pero que definitivamente rematou con el.

Se era polémico o Fernando Peña persoa, os personaxes eran directamente controversia e irreverencia. Eran a verbalización en escea de todo o que ninguén máis dicía. Eran a crónica do difícil. Increpaba ao público, ofrecía imaxes potentes, tiña mil cambios de rexistro. En *Esquizopeña duele* amosaba como un travesti agocha o seu pene, fai constantes xogos de identidade. Nunca lle temeu a nada; o seu discurso era cruel. Un sorrí fronte a ese personaxe que non encaixa co mundo, que intenta explicar quen é, como é, de onde vén, e sorrí porque un conecta directamente coa súa dor, co seu sorriso finxido, co seu medo a ser xulgado. Peña obríganos a formarnos unha opinión sobre o mundo que nos rodea. Vivía e actuaba coma un verdadeiro humorista. A nova da súa morte chegou polas ondas; en Radio Metro, no programa *El parquímetro*, que el mesmo conducira e ata creara. Ese día levantouse a programación da canle. Foi en 2011.

Hai que ver que rápido avanzamos. Non quero rematar de ningún xeito sen falarvos dun humor que tiven a oportunidade de coñecer en vivo. Falo do *Sucede*, un grupo de artistas pertencentes ao actual *under* porteño, que chegan dende diversas disciplinas e que se reúnen no que eles mesmos definen así na súa web deste xeito:

Algunas de las etiquetas que se adhieren al relato de Sucede son el mash up —multiplicidad de herramientas aplicadas a un nuevo lenguaje— o los simpáticos y ultramodernos «teatro de supervivencia» o «de peregrinación». Son vanguardistas y heterodoxos, en una búsqueda artística que constituyó un código propio, fusionando herramientas digitales y analógicas. De allí, probablemente, la identificación generacional con el público. Aunque por momentos pareciera que es improvisado —sobre todo cuando hacen su paso de la gorra, porque es un show netamente a la gorra pero también exige una interpelación a la dignidad del espectador, que sepa valorar al artista— evidencian un trabajo esforzado. Con mucha creación y ensayo semanal.

Aínda que a versión abreviada desta presentación é que o *Sucede* é un espectáculo de humor, poesía, performance, danza, *stand up*, cinema, tamén radio, TV, Internet e calquera medio posible.

Comezou nun centro cultural, amosado ao público en vivo en torno ao 2010. Os seus integrantes eran algunhas das figuras máis destacadas da cultura independente. Poetas e actores. Pouco a pouco foron incorporándose outros integrantes ata sumar uns 25 na actualidade. Hoxe en día podemos ver a primeira tempada dunha serie de sketches de *Sucede* en emisión en liña en UN3TV. O humor deste grupo de artistas é crítico e sen medo. É indiscutiblemente negro. Se queremos unha evidencia, unha das seccións consiste nun músico interpretando a súa canción en vivo xunto a un dos integrantes do elenco, que está nun ataúde destapado, no seu propio velatorio. Por momentos tenden ao absurdo, pero en calquera caso sempre poñen en tela de xuízo o que se concibe como «establecido». Van máis aló dos límites xa dende o propio formato. Perseguen e atopan a liberdade. Fan tamén que os seus espectadores a atopemos. Son un xeito de resistencia.

Porque si, esa é exactamente a miña conclusión con respecto do humor arxentino: é resistencia. Non só atopa respostas, non só é un arma para non perde-la cabeza, senón que é unha escola, axuda a ter a mente áxil, mantén alerta, o humor arxentino coñece a historia do seu país, é negro e é irónico porque con todo o que cargan nas costas non queda moita marxe para ser *naïf*. É un humor multicultural en orixe, credo e lingua. Arxentina é unha babel. Iso educa na liberdade. Abre o camiño e a mente. Cae ás veces na observación costumista, pero sempre lle atopa a volta. O arxentino é observador, e disconforme; protesta, revoluciona, toma o classicamente coñecido e devólveo convertido nalgo novo. Trátase dun humor que está cheo de dobres sentidos e polo mesmo, cheo de moitas verdades. Escuras, case sempre, pero verdades. Creo fondamente que coñecer o humor dun país é coñecer a súa cultura. Quizais sexa por iso que lle debo dar por certa a Duhalde a frase que dixo aló polo ano 2002: «A Arxentina é un país condenado ao éxito».

Cando me puxen coa investigación do humorismo galego, do noso humorismo, encontrei un aquel sentimental. Non puiden, de verdade que non puiden simplemente trazar unha liña política e outra cos humoristas destacábeis e listo. É que, veredes, de súpeto latíame no peito a comprensión toda das raíces. Non podo trazar unha liña de ningunha clase porque o humor é fillo da nosa terra, porque todos conversamos, ollamos, pensamos, sentimos, choramos, creamos, labramos a terra e nos namoramos con humor.

Veredes, cada vez que acudía a un autor galego, máis aló do ínclito Cilistro que trazou ese inestimable ensaio titulado *O segredo do humor*, decatábame de que por moito que a súa intención non fose humorística, sempre se lle escapaba por algún burato unha miguiña de maxia. E pensaba entón nas conversas da rúa, nos contos sobre os veciños que lle teño escoitado de toda a vida a meu pai e, mirade, non hai outra. É a nosa actitude ante a vida e mesmo ante a morte. Se me apurades, moito máis aínda ante a morte. Fala sempre meu pai de que o veterinario da súa parroquia, en Baroncelle, aló en Abadín, cando el era pequeno, era taxexo. Un día a un veciño doutra parroquia púxoselle a morrer unha vaca pola noite en pleno parto. Ese veciño tamén o era. Aló foi en bicicleta, buscar á súa casa ó veterinario atravesando quilómetros de leiras, camiños e pistas de terra. Chegou o home cheo de suor e

anguria. Ben sabía que o veterinario e máis el adoecían do mesmo, pero apurado pola urxencia non lle pareceu un detalle importante; comezou a pedir auxilio tateando sen remedio a aquel home que saíu a abrir a porta no medio da noite recién saído da cama. O veterinario sentiu aquilo como o peor acto de burla posible e pechoulle a porta nos fuciños a aquel home que tiña tódalas súas esperanzas de supervivencia na propia supervivencia da súa vaca. Pasado un anaco, un veciño petou de volta na casa do veterinario, que estaba xa canso de chistes baratos, e sorprendeuse ó ver que este lle aclaraba que o pobre home era «tato» coma el, que non era burla ningunha. Así que aló foi, raudo e veloz, atravesando corredoiras e leiras, atender e pedir perdón. Ao seu ritmo, claro, que seguía sendo tatexo. Pero cheo de humanidade, de consciencia dos propios límites e tamén dos límites do outro.

Esta anécdota, que está extraída da vida real, paréceme boa para explicar un pouco do que pasa connosco. Estamos cheos no noso humorismo de sentimento, de tenrura, de ironía, de solidariedade, de lirismo, de aceptación e si, de retranca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FÍLMICAS

- ARLT, Roberto (1933): *El jorobadito y otros cuentos*. Córdoba: Ediciones del Sur.
- Bio.ar (2014): *Niní Marshall*. Argentina: Canal Encuentro.
- BORES, Tato (1990): *Monólogo número 2000*. Argentina: Canal 13. En liña: <<https://www.youtube.com/watch?v=X1rm8I2UT2Y>>.
- CABALLERO, Félix (2012): *O humor galego alén da retranca*. Cangas do Morrazo, Pontevedra: Edicións Morgante.
- CARRERAS, Victoria &, Alejandro MARINO (2015): *Merello x Carreras*. Caba, Argentina: INCAA.
- CASERO, Alfredo (1994): *Cha Cha Cha*. Argentina: América TV.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (1963): *O Segredo do Humor*. Vigo: Galaxia.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1944): *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Barataria.
- LÓPEZ, Siro: *José Cao Luaces*. Lugo: Deputación de Lugo.
- MIHANOVICH, Sandra (2013): *Soy lo que soy- Fernando Peña*. Buenos Aires: Tranquilo Producciones.
- PIGLIA, Ricardo & Andrés DI TELLO (1995): *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Secretaría de la Cultura de la Nación.
- Sucedede* (2015): *SUCEDE*. Argentina: UN3TV. En liña: <https://www.youtube.com/watch?v=_C9QT3UbeNU>.

O sorriso do capitalista en *O capital* de Marx: chiste, humor ou comicidade?

Francisco CONDE SOTO
Universidade de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Karl Marx, filósofo, economista e político alemán, fai falar no primeiro libro d' *O capital* en primeira persoa a un capitalista sorrindo pola obtención da plusvalía que extrae da forza de traballo do traballador. Esta capitalista obtén misteriosamente un beneficio extra en forma de plusvalía e sorri. Partindo das definicións de Celestino Fernández de la Vega dos fenómenos do humor e do cómico e engadindo a noción de chiste de Freud, trátase de pensar cal destas tres categorías (humor, comicidade ou chiste) é a máis axeitada para pensar esta risa sospeitosa.

O texto que se presenta ten tres partes:

1) Unha primeira parte na que se establece unha definición operativa das nocións de chiste, humor ou comicidade partindo da distinción entre o humor e o cómico que propón Celestino Fernández de la Vega en *O segredo do humor* (1963).

2) En segundo lugar, atenderase á certos trazos da descrición do capitalista que Marx fai no primeiro libro do primeiro volume do *O Capital. Crítica da economía política* (1867).

3) En terceiro lugar reflexionarase sobre a categoría en que deben ser encadrados os actuais capitalistas: humor, comedia ou chiste.

1. A DEFINICIÓN DE CELESTINO FERNÁNDEZ DE LA VEGA DO CÓMICO E O HUMOR.

En 1950, coincidindo coa morte de Castelao, varios activistas da resistencia cultural contra o franquismo crean a Editorial Galaxia. Orientada á recuperación do prestixio literario e cultural de Galicia, a dirección de Galaxia crea en 1951 a colección Grial, suspendida en 1952 coincidindo coa aparición do número 4, «Aspectos económicos e xurídicos de Galicia». É dicir, que no momento en que se trataban temas políticos ou económicos a censura aparecía. Cando se prohibe a colección Grial a editorial Galaxia decide publicar unha serie de volumes sobre a cultura galega. As intencións eran demostrar que a lingua galega era apta para tratar

calquera tema culto e estudar de paso aspectos centrais da realidade galega. Ramón Piñeiro encárgalle a Celestino Fernández de la Vega que faga un volume sobre o humor, considerando que o humor ou o humorismo é un tema que o galego ou a galega «leva na alma» (Fernández de la Vega 1963: 20). E así o filósofo lucense ponse a rebuscar en canta bibliografía lle cae nas mans para elaborar un verdadeiro tratado sobre a cuestión do humor á altura do que se estaba facer noutras nacións europeas que non eran a galega.

A Celestino interésanlle especialmente as definicións do psicólogo alemán Theodor Lipps (1851-1914), que considera no seu libro de 1898 *O cómico e o humor* que o humor consiste na «negación cómica de algo valedoiro» (Fernández de la Vega 1963: 41), e do filósofo francés e Premio Nobel de Literatura Henri Bergson (1859-1941), quen afirma en *A risa: ensaio sobre a significación do cómico* (1900) que o humor é «o senso exacto da relatividade de tódalas cousas, isto é, a crítica constante do que se cre ser definitivo, a porta aberta ás novas posibilidades sen as que ningún progreso do espírito sería posible» (Fernández de la Vega 1963: 42). O humor, polo tanto, sería unha crítica destrutiva e negativa dalgún feito presente co punto de mira posto nun futuro mellor.

Ademais das numerosas referencias a unha multitude de autores europeos, o libro semella facer tamén unha homenaxe a Castelao e ao humor retranqueiro dos personaxes de *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete* (1922). E a mesma retranca dalgúns dos debuxos dun Castelao que mesmo como artista nunca deixou de exercer a política: a retranca como ferramenta das clases máis desfavorecidas para resistir á opresión dos caciques.

A primeira definición sistemática do humor do libro de Celestino di que o humor é «unha resposta con senso a unha peculiar situación de vida [...] o esforzo máis intelixente do ser humano por se liberar da súa tediosa condición» (Fernández de la Vega 1963: 56). É importante destacar que o humor é situado por Celestino entre a traxedia e a comedia. Segundo el, estas dúas son situacións nas que o ser humano non é quen de ofrecer unha resposta con sentido. O héroe ou heroína tráxicos están ante unha situación que non poden dominar, sometidos a unha necesidade superior ás súas forzas, desbordados polo destino. Na comedia o suxeito vese tamén superado pola situación, fracasa; mais, ao contrario que no caso do fracaso trágico, non se trata dun fracaso grave, senón «pouco ameazante» (1963: 70). Na comedia é como se o suxeito soubera que non hai ningunha posibilidade de éxito e ofrece unha resistencia feble, consciente da desproporción insuperábel entre a situación á que se enfronta e a súa capacidade para sobreporse.

Pois ben, o humor sería unha resistencia situada nun punto intermedio entre o cómico e o trágico. Mediante o humorismo «o ser humano acada a lle buscar e atopar senso a situacións que semellaban non ter resposta axeitada» (1963: 63). O humorista é quen presenta unha situación atenuando as circunstancias, facendo relativa a súa gravidade, quitándolle peso a un problema aínda que sen falsear a realidade. O humor consegue, por así dicir, quitarlle ferro ao asunto.

A Celestino interésalle tamén o *Quixote*, que na súa interpretación sería a obra dun escritor que coñece a amargura da existencia en carne propia. Malia isto, Cervantes non se dá por vencido e inventa un personaxe que a través das súas quimeras atopa sentido á existencia. O *Quixote* non invitaría á risa cómica nin ao pranto trágico, senón a «comprender e

sorrir» (1963: 95), posto que o obxectivo de Cervantes sería espertar no lector unha certa empatía co personaxe, co obxectivo de lembrar as dificultades da vida e a necesidade de afrontalas con humor. No humor vería Celestino «un esforzo por comprender, por responder con senso a situacións conflitivas» (1963: 117).

Alén do humor e do cómico, Celestino ocúpase tamén da risa, partindo de consideracións do pai da antropoloxía filosófica, Helmuth Plessner (1892-1985). Para Plessner tanto a risa como o pranto serían manifestacións nas que a imposibilidade de atopar sentido provoca que a enerxía en xogo sexa descargada a través do corpo e se produza unha especie de despersonalización e ausentarse do suxeito. No sorriso, propio do humor, o suxeito está presente, emprega a súa faciana como instrumento expresivo, o suxeito non se ausenta do seu corpo, senón que o emprega, pode separase del a vontade sen ter que desaparecer.

Máis pesimista é o filósofo e profesor de filosofía Antón Baamonde: ao humor

Pásalle igual que a outras moitas cousas, que se viu afectado pola *sureñización* de Galicia. Antes non ían galegos ós programas de corazón, e xa van. O sentido do humor dos rapaces é o da televisión [cada vez ten menos peso a familia]. Un país que nos últimos 30 anos está acabando co seu patrimonio, co idioma e con case todo, por que ía conservar iso? Unha mágoa, porque como dicía Celestino de la Vega, «a falta de senso do humor encheu os campos de concentración» (Xosé Manuel Pereiro: «O humor que somos. Reedítase o estudo de Celestino Fernández de la Vega sobre o que foi considerado un dos elementos troncais da alma galega» (*El País*, 22-5-2009).

Ao anterior, cabería engadirille tan só a noción de chiste, para a que recorreremos a Freud. Para Freud o chiste é algo que «posibilita a satisfacción dunha pulsión (concupiscente ou hostil)» (Freud 1905: 95), de maneira que estas pulsións, que normalmente serían reprimidas, poden finalmente manifestarse baixo a forma de chiste. A enerxía que anteriormente estaba acumulada e encerrada en certa vía psíquica e que non podía chegar a ser liberada acada co chiste un camiño polo que descargarse. Pensemos nun chiste machista. O pracer que comportaría a satisfacción directa da pulsión — neste caso unha pulsión agresiva cara á unha muller— non aparece; mais coa reformulación da pulsión en chiste conséguense polo menos unha liberación e unha satisfacción parciais. En definitiva, a gargallada que provoca o chiste, que Celestino non estuda, é para Freud froito da superación súbita da censura por parte de algo que estaba agochado no inconsciente.

2. O RIS DO CAPITALISTA N'O CAPITAL DE MARX

O retrato do capitalista no primeiro libro do primeiro volume d'*O capital* de Marx comeza coa descrición dun capitalista que ignora supostamente de onde procede a ganancia que acumula. Este descoñecemento seu en realidade está amparado polo que Marx chama a economía vulgar, a ciencia económica burguesa previa, que en xeral non deixaba de xustificar a legalidade e moralidade do beneficio obtido polo empresario. Mesmo descoñecendo de onde provén a súa ganancia, o capitalista séntese autorizado a afirmar que ten que ser xusta posto que é o pago ao risco que tivo que correr invertendo un determinado capital. Marx di:

O capitalista, que ten coñecementos en materia de economía vulgar, tal vez diga que el adiantou os seus cartos coa intención de facer destes máis cartos. O camiño do inferno está empedrado de boas intencións, e mesmo podería ter a intención de facer cartos sen producir¹⁴. Ameaza. Ninguén o volverá a atrapar. No futuro mercará a mercadoría lista no mercado, en lugar de fabricala el mesmo. Agora ben, se todos os seus irmáns capitalistas fan o mesmo, onde vai atopar no mercado a mercadoría? E el non pode comer cartos. Catequiza. Debería pensarse na súa abstinencia. Podería ter malgastado os seus 15 xilins. Mais en lugar diso, consumiuunos produtivamente e fixo fio con eles (Marx 1867: 206).

E na nota a pé número 14 que acompaña a este parágrafo:

Así, por exemplo, en 1844-1847 retirou da actividade produtiva unha parte do seu capital a fin de especular en accións ferroviarias. Así, durante a guerra civil norteamericana, pechou a fábrica e botou á rúa os obreiros para xogar na bolsa de algodón de Liverpool (1867: 206).

O capitalista considera que a súa ganancia é o xusto premio ao feito de ser aforrador mentres que os demais gastan o pouco que conseguen. O capitalista deféndese afirmando que en realidade el está poñendo ao servizo dos traballadores os seus medios de produción para que poidan producir algo e, polo tanto, que el lle presta un servizo á comunidade consistente en crear riqueza. Marx, sempre de ironía fina e elegante, di que o capitalista se pon sobre as súas patas traseiras —como os cans— e sostén que se non fora por el, todos morrerían de fame:

Testán, ponse de pé sobre as patas posteriores. Debería o traballador cos seus propios membros crear no aire azul os produtos do traballo, producir mercadorías? Non lle deu el a materia coa que e na que pode materializar o seu traballo? Debido a que a meirande parte da sociedade está formada por tales non-ter-nada, non lle prestou el á sociedade un servizo enorme a través dos seus medios de produción, o seu algodón e as súas bobinas, tamén ao traballador mesmo, ao que ademais provee de víveres? Non debería cobrar por este servizo? (1867: 206).

Mais a descrición de Marx continúa e faise aínda máis fina:

Namentres, o capitalista, con sorriso xovial, volveu adoptar a súa vella fisionomía. Con toda esa letanía non fixo máis que mofarse de nós. Todo o asunto impórtalle un pemento. Traspásalles eses febles subterfuxios e outros semellantes e esas baleiras patrañas aos profesores de economía política, aos que el mesmo paga para que fagan iso. É un ser humano práctico, que se ben fóra do negocio non sempre considera a fondo o que di, dentro del sabe sempre o que hai que facer (1867: 207).

Agora ben, Marx di que o capitalista coñece en realidade perfectamente a solución ao enigma acerca da orixe do seu beneficio. O capitalista busca no mercado unha mercadoría cuxo valor de uso lle poida aportar un valor máis alá do prezo que el paga pola súa compra. Esta mercadoría é a forza de traballo que o traballador lle vende:

Para extraer do uso dunha mercadoría valor, o noso propietario dos cartos debería ser tan afortunado como para descubrir dentro da esfera da circulación, no mercado, unha mercadoría cuxo valor de uso posúe el mesmo a peculiar característica de ser fonte de valor, unha mercadoría cuxo uso efectivo fose el mesmo cosificación de traballo, e por iso creación de valor. E o propietario dos cartos atopa tal mercadoría específica no mercado —a capacidade de traballo ou a forza de traballo (1867: 161).

É dicir, o empresario paga unha determinada cantidade que, como mínimo, ten que ser suficiente para que o traballador poida asegurarse a súa subsistencia (comida, roupa, calefacción, vivenda...) e a cambio desta cantidade acaba obtendo un beneficio moito maior.

A forza de traballo é unha mercadoría moi especial, porque ao contrario ca outras mercadorías, non se pode coñecer o seu valor de uso real ata despois de que é vendida e empregada polo empresario. Dito doutra forma, o empresario non lle paga a cada traballador unha parte proporcional do beneficio que obtén despois da venda dos produtos fabricados, senón que lle paga previamente unha cantidade fixa. Este valor engadido que o empresario obtén é un valor de máis ou plus-valía.

O capitalista merca a forza de traballo por toda unha xornada pagando para isto o seu prezo xusto seguindo un prezo medio social e adquire así o dereito a empregar esta forza toda unha xornada, obtendo un valor extra máis grande que o valor pagado, e faino sen violar en absoluto o contrato establecido entre traballador e empresario:

O propietario dos cartos pagou o valor dun día da forza de traballo; perténcelle por elo o seu uso durante o día, o traballo de todo o día. O feito de que a conservación dun día da forza de traballo só custa medio día de traballo mentres que a forza de traballo pode operar, pode traballar todo o día, supón unha sorte extraordinaria [*ein besonderes Glück*] para o mercador, pero en absoluto unha inxustiza para o vendedor.

O noso capitalista previra este caso, que o fai rir (1867: 208).

Marx afirma que se trata dun proceso de intercambio comercial onde o capitalista e o traballador son «ambos persoas xurídicas semellantes» (1867: 182), figuras xuridicamente iguais, é dicir, onde non se comete ningunha inxustiza. O capitalista paga un valor de cambio e obtén un valor de uso máis grande: o valor de cambio máis un certo plus-valor. Agora ben, que o capitalista non sexa quen de aguantar a risa delata que neste intercambio entre aparentemente iguais hai algo sospeitoso: en realidade está roubando a plusvalía. A «sorte extraordinaria» do capitalista é unha expresión irónica de Marx para denotar que detrás do suposto intercambio xusto entre iguais se agocha un roubo. En realidade a última frase da cita é unha paráfrase dunhas palabras do *Fausto* de Goethe. As palabras pronúncias Fausto cando un can de augas que o acompaña durante un paseo transfórmase en Mephisto e este afirma ser un escolar viaxeiro. Ante a capacidade de Mephisto de transformarse en can e a súa afirmación de ser un mero estudante e non o diaño, que é o que realmente é, Fausto comenta entón: «o caso faime rir» [*Der Kasus macht mich lachen*] (parte I, «Estudo»). A expresión emprégase dende entón para dicir que algo asombra ou que non ten ningún sentido.

Seguramente a Marx interésalle a cita porque tamén na plusvalía hai unha transformación agochada que resulta estraña e fantástica. O capitalista ri porque está xustamente agachando algo e iso que agacha é a plusvalía que lle caerá nas mans.

3. O RISO DO CAPITALISTA: É HUMORÍSTICA, CÓMICA OU CHISTOSA?

O capitalista ri. A cuestión está agora en determinar de que clase é exactamente a súa risa.

— Podería ser humor. Mais semella que non ten moito sentido que o capitalista necesite do humor, porque el non ten que afrontar ningunha situación perigosa, dura, cuxa superación necesitaría dunha toma de distancia e unha mirada humorística. Ao capitalista non lle fai falla o sentido do humor porque non ten que afrontarse a ningún tipo de situación dura da que tería que evadirse, como a fame, a emigración, o paro, a falta de cartos para pagarse un tratamento médico. Quizais os trazos humorísticos afloran en certas comparencias diante dos medios de comunicación actuais tras algunha acusación de corrupción, mais certamente o que predomina é o desdén e a pregunta intimamente formulada acerca de quen se estará a vingar deles.

— Cabería a posibilidade de que a risa do capitalista fose provocada por un chiste que lle fai graza. Podería ser que o riso do capitalista sexa unha liberación da enerxía que queda dispoñíbel cando se salta a súa propia censura. Supoñemos que algo de humana conmiseración ou empatía polos desfavorecidos da sociedade debe quedar nel, e se normalmente consegue reprimirse, habería ocasións nas que se salta esta autocensura para mofarse abertamente deles. O que sucede é que a súa risa non é tan intensa ou súbita ou incontrolada como para pensar que no caso do capitalista que nos ocupa estamos ante un chiste. O seu sorriso é máis cínico, e polo tanto máis temperado, moderado. Este capitalista é diferente do bromista ministro de Facenda Montoro, que, interrogado no pasado acerca de se ían subir os impostos, non foi quen de reprimir unha gargallada.

— A categoría que resta por analizar é a do cómico. E semella que cando o empresario ve como é descuberta a súa maneira de gañar cartos e acumular sen maior esforzo cantidades inxentes de plusvalía, correndo en realidade moi poucos riscos ou ningún, estase rindo doutros suxeitos situados nunha situación de inferioridade e que para conseguir a ínfima parte do que el alcanza ten que traballar arreo día a día ou mesmo vivir no límite da pobreza. A Enquisa de Condicións de Vida sitúa a taxa de poboación en risco de pobreza ou exclusión (ARPE) no 25,4% no 2016, apenas tres décimas menos que no ano anterior. Aumenta a taxa de poboación en risco de pobreza en España, que se sitúa no 22,3% no 2016 (fonte: EAPN-Galicia, Rede Europea de Loita contra a Pobreza e a Exclusión Social).

Ao capitalista de Marx faille graza a facilidade con que gaña cartos, como se estivera vendo unha película de Chaplin na que Charlot cae catro veces no mesmo charco ou acaba cos focuíños cheos de torta. No mellor dos casos, o capitalista observa como algo cómico o facilmente que pode gañar grazas á súa astucia, que non intelixencia, mentres que a clase social que está por debaixo acepta participar nun xogo no que as cartas están totalmente trucadas e no que o azar non existe. Isto no mellor dos casos, porque noutros, cando os de abaixo protestan, o que vén ao lugar da comicidade e directamente o odio.

Mariano Rajoy anuncia que recorta a prestación por desemprego entre aplausos dos deputados do Partido Popular. Andrea Fabra, exaltada, berra dende o seu escano en perfecto español «que se jodan». Posteriormente afirma que o berro foi lanzado nun contexto de disputa política e que ía dirixido á bancada socialista; non ás clases baixas, populares ou, por abreviar, «usuarias» de prestacións por desemprego. Semella estraño, mais sería plausíbel.

Agora ben, no caso de que se tratara dunha manifestación de odio cara aos de abaixo, o personaxe non carece de antecedentes familiares, por certo, os mesmos que garanten que ela nunca vaia ser usuario deste tipo de prestacións¹.

O capitalista, entón, ri comicamente porque é consciente de que no fondo —poderíamos dicir no fondo de inversión— hai un engano. Obtén unha satisfacción do feito de ver como outra clase social que non é a súa pasa apuros para chegar a fin de mes, e no seu ton xovial transforma unha inxustiza social en obxecto de comedia ao atribuírlle a esa clase a falta de pericia, intelixencia ou habilidade para enriquecerse nun mundo tan libre e marabilloso como o mercado. Como dicíamos antes, ás veces entremesturado con odio, mais deixando sempre lugar para o cómico, elemento que lles permite atreverse a transmitirle aos membros do seu círculo en forma de bromas e mofa o que pensan:

24 de junio del 2013. Nuevas ampollas en el viejo continente. Angela Merkel ha cometido un error diplomático fatal. En medio de una feria alimenticia y rodeada de periodistas, olvidó que su micrófono permanecía abierto mientras mantenía una animada charla con la Directora del Fondo Monetario Internacional. La reptiliana Christine Lagarde preguntó a la alemana acerca de la baja productividad española. Al poner en duda la capacidad de la canciller para conseguir que redujera el sueldo mínimo y abaratara el despido español, Merkel dijo: «conseguiré que España reduzca el sueldo mínimo a 250€ al mes —tras este comentario, dibujó una “z” en el aire con la cabeza, chasqueó los dedos y añadió —because she’s is my bitch!».

La líder europea fue advertida inmediatamente del incidente por su traductora, Laia Isern, quien confesó que «no pasaba tanta vergüenza desde que fui a un mercadillo vintage y mi padre intentó vender la silla de ruedas de mi abuela como deportivo “retro”» (Periódico digital *El diario hoy* <www.eldiariohoy.es>, 27-7-2016).

En ocasións é moi dubidoso saber se eses capitalistas chegan a creerse as súas propias mentiras ou se están mofándose. Por exemplo, cando a ministra de Fomento Fátima Báñez afirmou o 17 de abril do 2013 que moita xente nova viaxa ao exterior non para buscar traballo, senón para formarse máis. Neste caso é difícil sobre todo porque a ministra afirma encomendarse á Virxe do Rocío para saír da crise, mentres a empresa familiar ten unhas ventas de 1,8 millóns de euros e ela declara uns ingresos de 6 700 euros por actividades agrarias. Non advirten a contradición? Ou a advirten e fan un uso cómico dela?

Ernesto Laclau, politólogo socialdemócrata, referente intelectual da parte errejonista de Podemos, critica a Marx pola súa concepción rixida dunha sociedade dividida en clases. Na súa opinión, unha análise que se baseara na clase obreira e pretendere así illar un grupo pechado de persoas dentro da sociedade está condenada ao fracaso. Marx tería sido inxenuo neste aspecto e a súa análise estaría agora desfasada. Laclau afirma que as clases non existen,

¹ Avó: Carlos Fabra Andrés (1912-1979); ocupa a Secretaría Provincial do Movemento Nacional en Castellón de 1943 a 1947; alcalde na mesma cidade de 1948 a 1955; Presidente da Deputación de 1955 a 1960. Pai: Carlos Fabra Carreras, presidente da Deputación de Castellón de 1995 a 2011; imputado en numerosas ocasións por contratacións ilícitas e fraude fiscal; despois das eleccións municipais de 2007, sentenciou sentirse «absuelto por el pueblo». Mariano Rajoy calificou a Fabra en 2008 como «un ciudadano ejemplar» —seguramente sen chiste, humor ou comicidade—. O presidente do Partido Popular valenciano e da comunidade autónoma afirmou en 2010, despois da aparición do caso Gürtel, a «enorme suerte» que tiñan Fabra e a provincia de Castellón por contar con el —aquí seguramente facendo un chiste para el mesmo—.

senón que hai que inventalas, mais non advirte que algo desta operación política xa estaba en Marx. Certamente non se escolle non ser propietario de medios de produción e polo tanto proletario. Mais ademais disto é necesario un momento de toma de conciencia de clase no que dalgún xeito se constrúe a clase. Marx intentou convencer aos traballadores fabrís de que estaban explotados para que se unisen e tomasen conciencia de clase. Non se trataba dunha mera descrición, senón dun concepto performativo. De feito isto explica como habendo en xaneiro do 2016 en Galicia 236 447 persoas desempregadas —110 132 homes e 126 315 mulleres, dos que o 52% non cobra prestación por desemprego—, non esteamos ás portas dunha revolución.

* * *

Conclusión sobre a corrupción.

Cando un discurso crítico toma como único eixo central a denuncia da corrupción —expresamente o programa de *Ciudadanos*—, esquecese que se trata dun aspecto absolutamente colateral dentro dun problema sistémico moito máis amplo, onde existen outros asuntos moito máis centrais e serios. A corrupción é en realidade un dano colateral. O feito de que a corrupción estea no foco de atención de certos medios de comunicación pagados por grupos de poder demostra que está a servir como cortina de fume para que non se atenda a outras cuestións de maior calado.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2016) escribe sobre os papeis de Panamá que «a única cousa verdadeiramente sorprendente é que non conteñen ningunha sorpresa» e pregunta: «non aprendemos exactamente o que esperabamos aprender con eles?». A única sorpresa quizais é que faltan os papeis acerca dos estadounidenses, o cal confirma a sospeita de rusos e chinos de que se trata dun ataque inspirado pola intelixencia estadounidense contra eles. Žižek apunta que nos últimos tempos se teñen erguido moitas voces en contra da avaricia e da falta de moralidade de certos capitalistas. Mesmo o Papa Francisco, alias «el rojo», ou «el chavista», teríase manifestado neste sentido. Agora ben, independentemente das súas intencións, o resultado final destas protestas sería pelexar por moralizar, democratizar, facer máis amábel e menos brusco e violento o sistema económico e político capitalista. Conseguirían facer crer que é posíbel un capitalismo sen corrupción. Mais en realidade a corrupción forma parte esencial do capitalismo. En realidade, o sistema económico capitalista non é máis que corrupción sancionada como legal por un conxunto de normas impostas. As formas mediante as que empresas e fondos de inversión obteñen beneficios e trasladan capital dende un lugar a outro sen ningún tipo de control son a verdadeira corrupción, unha auténtica engrenaxe mafiosa onde son normais as presións de todo estilo —tipo «se lle vendes petróleo a China, móntoche un Boko Haram ou un Daesh»— ou os «regalos» en inxentes cantidades en comisións aos gobernantes das nacións cada día máis colonizadas.

Rubén Juste de Ancos, sociólogo español emigrado en Ecuador —segundo a ministra, supoñemos que á busca dunha mellora na súa formación— publicou o 13 de abril do 2016 nunha revista dixital chamada *Contexto y acción* un artigo co título «George Soros, el fan-

tasma de la corrupción y el negocio de la antipolítica». Alí afirma que é o propio multimillonario húngaro o que financia a Open Society Foundation (OSF), un consorcio que coordina a publicación dos papeis de Panamá filtrados do despacho do avogado Mossack Fonseca. Este mesmo consorcio tería sido moi presente no cambio de goberno en Ucraia en 2014, onde baixo o lema de conseguir unha democratización da cidade, agachábanse en realidade escuros intereses económicos. O autor do artigo insiste no feito de que a resposta natural e bruta á corrupción podería ser a supresión da clase política, e con ela, do estado, é dicir, da última barreira que podería servir para poñerlle freo á avaricia dos fondos de inversión e ao desprazamento libre dos capitais. A corrupción afecta a algúns banqueiros de segunda fila, mais especialmente á clase política e case nunca aos directores das grandes compañías de inversión ou empresarios de moi alto rango.

Dende esta perspectiva, semella que non ten sentido que os cidadáns poñan todas as súas enerxías na loita contra a corrupción perseguida legalmente cando certos intercambios económicos avalados legalmente teñen consecuencias moito peores.

Se Ciudadanos, cara ao final da campaña electoral das eleccións ao parlamento español do ano 2016, foi quen de apoderarse do discurso contra a corrupción e a favor dunhas institucións limpas tal e como viña ata entón facendo Podemos, isto implica que dende unha perspectiva de esquerdas non pode estar aí o miolo do asunto. De feito, é perigoso para calquera formación de esquerdas que o seu proxecto político se limite a pedir que as institucións funcionen, que a xustiza interveña e poña couto aos desfalcos de catro desgraciados, porque ese discurso é perfectamente reivindicable tamén por formacións moito máis conservadoras, que ademais levantan menos suspicacias entre a poboación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C. (1963): *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia, 2009³.
- FREUD, S. (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- MARX, K. (1867): *Das Kapital. Erster Band*. Berlin: Dietz, 1980.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, A. D. (1922): *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*. Vigo: Galaxia, 2011. Edición dixital.
- ŽIŽEK, Slavoj (2016): “Explaining the Panama Papers, or, Why Does a Dog Lick Himself?”. *Newsweek* 7-4-2016.

Reír es llorar o una mirada al filo del carboncillo

Françoise DUBOSQUET LAYRIS
Université Rennes 2 / ERIMIT

Antes de todo quisiera agradecerles muchísimo la invitación, el placer de volver a Galicia, tierra hermana de la mía, y darme la ocasión de presentarles o compartir reflexiones sobre uno de sus creadores más lúcidos y más complejos, El Roto, que sin duda nos recuerda a un paisano de ustedes, Castelao, en su mirada aguda sobre el mundo que nos rodea, nos enseñan un paisaje, el nuestro.

Hablar de El Roto es hablar de España, de la etapa que va desde el final del franquismo a nuestros días, de la Transición al 15M, de nuestras quiebras y de nuestras guerras. Tuve el privilegio de conocer a Andrés Rábago cuando preparaba mi habilitación para la cátedra. Trabajaba entonces sobre un periódico —hoy desaparecido— que se titulaba *El Independiente*. En la última página, aparecía como una ventana abierta en nuestro mundo, un dibujo, en blanco y negro, hecho de líneas rotas y gruesas, con manchas de carbón, como una forma de agresión visual, algo que atrae y repele al mismo tiempo, una invitación a seguirle, firmado por El Roto.

Me pregunté, ¿esto será humor? ¿Provoca risa o más bien llanto?

El dibujo, su texto breve, lapidario, escrito de forma neutra, revelaban con sarcasmo las contradicciones y complejidades de un mundo donde parecía que solo nos quedaba la opción del mal menor. Lanzaba una mirada implacable, *cínica* en el sentido griego de «sin concesiones», de respuesta individual a la incertidumbre que vivimos: cinismo como reivindicación de libertad. Desparecido *El Independiente*, El Roto prosiguió su camino en *El País* donde nos cita desde entonces cada día, incansablemente, en la sección Opinión, al lado de Forges, Peridis, Ros o Sciammela. De estas citas diarias de *El País* saqué la mayor parte de las ilustraciones de esta ponencia, que vamos a comentar.

Pero en primer lugar, una primera pregunta se impone:

¿QUIÉN ES EL ROTO?

Autodidacto, nacido en 1947, en Madrid, Andrés Rábago empezó muy temprano su carrera de dibujante en varias publicaciones de información como *La estafeta Literaria*,

Triunfo (1946-82), *Diario 16* (1976-2001), *Cambio 16* (1971-), *El País* (1976-), *El Independiente* (1987-91), *Tiempo* (1982), *El Periódico de Cataluña*, *Pueblo*, participa también en *Courrier International* (Francia), *Internazionale* (Italia) o en revistas satíricas como *La Cordorniz* (1941-78), *Hermano Lobo* (1972-76), *El Jueves* (1977-), *Ajoblanco* (1974-80 y 1987-99) y de cómic (con Moebius), como *Totem* (1977-), *El Cuervo*, *Madriz* (1984-87), *El Víbora*, así como en la revista cultural *Cuadernos para el Diálogo* (1963-78).

Pintor, su obra tiene algo de un Edward Hopper, de Magritte o quizá del belga J. M. Folon. Sus cuadros se tiñen de una atmósfera solitaria y misteriosa; ofrecen una visión que se viste de colores y de onirismo, con pinturas figurativas cargadas de un simbolismo bastante hermético. En ellos, Andrés Rábago se sitúa ya en un nivel elevado de conciencia, casi metafísico, pudiéramos decir, en un refugio espiritual. La utilización de colores planos y semi-planos, con los cuales compone sus obras, rompe con el casi monocromatismo de sus dibujos.

Cómplice de Manuel Vicent, escenógrafo de los textos de Luis Martilla o del grupo Dítirambo, participó en un centenar de exposiciones individuales o colectivas, tanto de su obra satírica como de la pictórica. Ahora, en abril de 2016, expone en La Caja negra de Madrid, donde presenta su último volumen de viñetas: *Desescombros*. Recibió numerosos galardones, entre los que se destacan: Premio Francisco Cereceda de periodismo (1993), Premio al Pensamiento de *Cambio 16* (1995), Premio al Mérito Urbanístico del Club de Debates Urbanos (1997), Premio Internacional del Humor Gat Perich (1997), Best of Newspaper Design (EEUU, 1997), Prix de dessin de presse du *Courrier International* (Francia, 1999), Premio Julián Besteiro de las Artes y las Letras (2005), Premio Iberoamericano de Humor Gráfico Quevedos (2004), Medalla FAD (2006), Premio Asociación Pro Derechos Humanos (2011) y Premio Nacional de Ilustración (2012), Premio Cálamo (2013), Premio Libreros (2015).

Un creador polifacético

Al recopilar más datos sobre el Roto, me di cuenta de que Andrés Rábago utilizaba otros pseudónimos, como Ubú (1975-80), Jonás (hacia 1983) y OPS. Quizá sea más adecuado hablar de heterónimos, ya que son en realidad distintas maneras de ver el mundo y traducirlo. Los dos primeros fueron de uso bastante breve, y su autor los calificó como «divertimentos fugaces»; sin embargo, notamos que tanto Ubú como Jonás se refieren a actitudes frente a la vida: antihéroe, trágico-cómico a la manera de Alfred Jarry o a Jonás y la ballena. En otra dimensión, OPS y El Roto —a los que dedico mi reflexión de hoy— me parecen indisociables el uno del otro, ya que convivieron y, como lo confiesa Andrés Rábago en una entrevista, forman como niveles de aprensión del mundo por el propio pintor, con el que componen los tres pisos de una misma casa.

OPS. Tres letras con mayúsculas, como ABC; como *oposición*, *opción*; una sigla, una contraseña, una exclamación, un exabrupto sin palabras; es como el sótano, el inconsciente, de donde venimos, es el que revela las pulsiones, los fantasmas. Nació en la época de la dictadura, en una sociedad sometida a la violencia física y psíquica que se callaba y ocultaba sus dudas y temores. Tomó la forma de un «surrealismo mudo» en el que Andrés Rábago

se vuelve inspector de vísceras, de la conciencia. Los dibujos son casi crípticos, metafísicos, simbólicos. Dan cuerpo a la imaginación, a los sueños y pesadillas sin el uso de la mínima palabra. El dibujo es mudo. La comunicación pasa por la mirada. «Era un psicoanálisis colectivo de una sociedad que venía de 40 años de dictadura y necesitaba limpieza de fondo. Esa miseria acumulada la lavé con OPS», confiesa Andrés Rábago (2011). Con un estilo gráfico duro y hermético, enlazaba con la tradición satírica del humor absurdo y negro del grupo Pánico, con la modernidad de un Topor¹. OPS apareció en *Totem* y en *La Estafeta literaria*, se desarrolló en *Hermano Lobo*, donde forja su estilo, con un planteamiento trascendente más allá de la conyuntura, exponiendo sus pensamientos perdidos, absurdos y poéticos, con alguna pizca de surrealismo que remite a los antiguos almanaques del siglo XIX. «OPS encontró hueco para sacudir la mugre de la dictadura y descubrimos bichos y monstruos que todos llevábamos dentro y que nos paralizaban sin darnos cuenta», dice Mauricio Vicent (*El País*, 2012) y «fue ante todo un ejercicio de introspección y autoconocimiento, pero los cientos de viñetas y tiras que firmó antes de convertirse en un “cadáver artístico” sirvieron de terapia colectiva, como una “limpieza de bajos” de una sociedad embotada y llena de oscuridades que había que reconstruir desde los cimientos».

De la época del franquismo y de OPS, Andrés Rábago recuerda los momentos de formación en las páginas de *Triunfo*, revista de los progres, la que se llevaba bajo el brazo como bandera de la oposición al régimen, o *Hermano Lobo*, hermano pequeño de *Charlie Hebdo*, revista efímera y mítica donde prosiguió su formación junto a Chumy Chumez, Perich, Summers o Forges,

OPS vivió entre mediados de los años sesenta y principios de los ochenta, hasta que Andrés Rábago sintió que aquel personaje, o aquel «nivel de comunicación», según sus palabras, estaba exhausto y ya no le era útil para conectar con una sociedad que cambiaba a toda prisa. Así, los dibujos siguieron el mismo proceso que siguió la sociedad en la que el autor vivía hasta que apareció y se impuso el Roto.

El Roto

Cambia de lenguaje, incluye texto y deja lo introspectivo para interesarse por lo que pasa fuera. Si OPS era el sótano, territorio de la «forclusión», con la llegada de la democracia, El Roto será la planta baja del edificio, con la ventana abierta sobre lo cotidiano, al nivel de la calle, una visión que califica de horizontal, de «realismo sucio» y que convierte a Andrés Rábago en un dibujante dinamitero. La elección de la firma El Roto remite al ser fracasado, desclasado, marginal, portavoz de los indeseables. Nos cita cada día en su ventanilla de *El País*, como un ojo avizor, que desgarrar la realidad y pone el dedo en la llaga. Y ¿cómo no leer en el Roto el anagrama de El Otro?

¹ Roland Topor (1938-1997) fue un ilustrador, dibujante, escritor y cineasta francés de origen judío polaco conocido por el humor negro y el carácter surrealista de sus obras. Miembro del grupo Pánico junto a Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal, miembro también del equipo de la revista mensual francesa *Hara Kiri* (1960-66).

Antes de analizar la obra de El Roto, quisiera volver unos minutos a estos tres niveles de una casa llamada Andrés Rábago: desde el primer piso de esta casa —ya no desde el sótano OPS o la planta baja El Roto—, si no desde la azotea, el pintor intenta explicar su experiencia, y como decía antes, se sitúa en un plano más elevado de conciencia, un plano casi metafísico. La pintura aparece como forma de respiración, imprescindible en su trabajo, un refugio espiritual o, como lo expresa él mismo: «Es el mundo del alma que el hombre actual ha olvidado, ha dejado de lado y cree que no existe. Y esa pérdida de lo sagrado es una pérdida que nos está produciendo estragos en nuestra vida cotidiana» (*El Mundo*, 2016), que nos subraya la ausencia de vida espiritual y por lo tanto su necesidad para sobrevivir. A través del esbozo de las múltiples facetas de este creador, destacamos así tres verdaderos niveles de comunicación y relación con el mundo, tres miradas que se alimentan unas a otras, pero cada una con su propio destino y meta, tres formas de hablar, de comunicar, de indagar.

El Roto y *El País*

Como nos recuerda Henry Bergson (1940), «Para entender la risa, hay que situarla en su medio natural, que es la sociedad; y sobre todo es necesario determinar la función útil, su función social [...], la risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener un significado social»². Por lo tanto, para entender a El Roto, su papel y compromiso, no hay que olvidar que su autor nació durante la posguerra, se educó bajo el franquismo y sus escuelas fueron los periódicos y las revistas de la resistencia. Comparte el mismo padre que Ubú, Jonás y OPS, el artista Andrés Rábago, y sale cada día en *El País* buscando la grieta de esta losa social que nos sepulta. El dibujante satírico no es un profeta, suele decir Andrés Rábago, sino un observador neutro, intenta ver las cosas con la mayor distancia posible, deja constancia de lo que ve, sin planteamientos personales de intereses, aunque sí sin renunciar a un trasfondo de pensamiento personal. Es un ojo crítico cuyo destino es desvelar una realidad, subrayar con el carboncillo los rasgos de una realidad, tal y como lo resume él mismo:

Con papel, tinta negra y algo de lucidez es posible fabricar un revelador universal que nos permita fijar la imagen de todo aquello que no deja de molestarnos y hacer más difíciles nuestras vidas, y así, una vez revelado, poder verlo en cualquier lugar y bajo cualquier disfraz con el que se nos presente. El instrumento de la sátira nos dota de esos rayos X con los que, literalmente, podemos verle los huesos al sistema (El Roto 2011).

ANÁLISIS DE UNA MIRADA AGUDA

La viñeta es una mirilla, un «agujero», dice El Roto en las páginas de opinión del primer diario de información nacional español. De tamaño cuadrado o rectangular —unos 12cm/15cm—, la viñeta toma la forma gráfica de un editorial diario. Para su autor se vuelve

² Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société; il faut surtout déterminer la fonction utile qui est une fonction sociale [...] le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale.

una forma de acompañar al lector: «la prensa, dice Andrés Rábago, es un medio natural donde me encuentro cómodo porque me permite un contacto diario con el lector y reflejar sus preocupaciones, que no siempre son las mías» (*Diario de Córdoba*, 2015).

Sus herramientas para *el dibujo* son una cartulina, unos rotuladores, unos lápices de colores. Suele usar el negro, pero no renuncia a pintar de vez en cuando algún detalle de color, como, por ejemplo, un solo toque amarillito en la bombilla que alumbra el desolado cuarto de un parado. La composición varía poco, un escenario apenas esbozado y solo cuando lo requiere la idea.

Rostros anónimos, deformados, de niños, ancianos, mujeres, hombres en paisajes vacíos o esbozos de calles, horizonte de tumbas, pueblos perdidos o invadidos por coches, atravesados por sombras, perros, buitres o animales prehistóricos. Arquetipos de las clases sociales que componen la sociedad española de estos últimos cuarenta años de democracia y desarrollo: empresarios, banqueros y políticos, jubilados, militares, jueces, religiosos, pobres y poderosos, marginales... sin verdadera identidad. Reflejan un retrato en el que cualquier lector pueda reconocer a un vecino o vecina, un paseante... y quizá a sí mismo.

Sintético, nada sobra en el dibujo: subraya con tinta negra el traje oscuro de quienes encarnan los aspectos de un sistema económico, político y social que hace aguas, los rasgos marcan la desigualdad entre las clases, plasman los rasgos burdos del neoliberalismo, de la corrupción o simplemente de la estupidez, con esa forma concisa que se adapta perfectamente al medio y al tiempo en el que se publica. El trazo negro, el filo del carboncillo marca las heridas, subraya la negrura del ser verdugo o víctima, como si fueran huellas de un monstruo y pone de realce el lado oscuro de nuestra sociedad, un universo cada vez más explosivo o, como recuerda Basilio Baltasar en el prólogo de *El Libro verde* (2014),

Las escenas del El Roto (poseen esta virtud): nos remite a lo esencial y, de una sola ojeada, desbrozan el enredo y acceden al sentido. Bajo la desmesura de los discursos y las proclamas, los informes y los dictámenes, subsiste un meollo de veracidad, y está es la que se retrata con sobria lucidez nuestro autor.

Así lo resume perfectamente El Roto: «Un dibujo oscuro para ver claro» (*Radar*, 2006).

El dibujo de El Roto (*vid.* <<http://elroto.es>>) se inscribe en la larga tradición de un Daumier, Hogarth, Grosz o Goya, enriquecido por la gráfica popular, la propaganda política, la ilustración satírica y la gráfica de los movimientos del 68. Encontramos en El Roto la misma obsesión frente a los banqueros o políticos que tenía Daumier frente a los médicos y juristas. Hay en él una mezcla de ingenuidad y de horror, un tinte del Goya de los *Caprichos*, *Disparates* o *Desastres de la Guerra*: el dibujo de El Roto no es nunca gracioso, más bien espanta.

La meta es captar la atención del lector para más tarde disparar a la conciencia los textos que acompañan a sus personajes.

El texto

La palabra en la viñeta de El Roto es fiel compañera del dibujo, lo completa, el sentido se produce cómplice mediante una ósmosis entre ambos. Es imprescindible subrayar el uso que hace de las palabras de contenido social, político, religioso, económico o filosófico, que llegan a ser sinónimas de lo contrario de lo que significaban y cómo, de repente, desnudadas por la ironía, parece que hayan recuperado su libertad de movimiento y su primer significado. Son siempre frases cuidadas, al igual que las que encontramos en la publicidad; mas aquí el objetivo es todo lo contrario, no se trata de que compremos, sino de que pensemos, como si El Roto desviase los artificios del mundo mercantil para despertar la conciencia y pedir que tomemos las riendas de nuestro pensamiento: «je pense, donc je suis» nos dice Descartes. Son expresiones conocidas o referencias distraídas, desviadas de su sentido primero. Su obra apela a nuestra capacidad crítica y a nuestra responsabilidad como ciudadano, no solo a la hora de votar, sino en cada una de nuestras acciones.

Después del trauma (dictadura, exilio, guerra o violencia cotidiana, desahucios, marginalización...), cada cual busca su camino, y los breves textos que aparecen con El Roto después del mutismo de OPS son significativos. Con el Roto, Andrés Rábago reconstruye un nuevo lenguaje, rehace el idioma, recupera la palabra, todas las palabras, tras despertarlas del largo sueño, de limpiarlas de lodo, de cualquier clase de adherencia por el mismo procedimiento por el que fueron ensuciadas, neutralizadas, invirtiendo su significado, convirtiéndolas en expresión de lo contrario que habían expresado. Si las palabras «libertad» y «libre» han sido convertidas en sinónimo de represión, al ironizar sobre tal mutación, al señalarla como un disparate objetivo, se da a la palabra una nueva aceptación redentora, y se la reapropia. En fin, se trata de utilizar fuera de su contexto, el discurso totalitario del político, del empresario, del corrupto (*cfr. Radar, 2006*).

Lo que llama la atención en estas viñetas es la extraña relación que crean entre el autor y su lector, que se aleja de la forma habitual en la que los dibujantes resuelven una situación invirtiendo una palabra, un concepto o un sentido para suscitar la risa, aflojar la tensión y llevarnos a la solución. El Roto invierte rotundamente las reglas de este juego.

El humor de El Roto parece consistir en no enterarse de lo mal que se vive. No es solo humor, sino más bien una triste reflexión que delata la lógica depredadora del poder ciego y, sobre todo, revela que este miedo no puede existir sin cooperación y/o sumisión, e invita a la reflexión sobre el concepto de víctima y del con-sentimiento. Y la risa se nos hiela en los labios al descubrir el mundo que consentimos: «la corrupción que se achaca a los que están arriba, no está sólo arriba, porque no sería posible sin los de abajo [...] tiene que haber una limpieza colectiva. Conviene que cada uno de nosotros limpie su cuadra», recuerda Andrés Rábago (*El Diario, 2014*).

Y, como vamos a ver, los temas aludidos proponen una radiografía de nuestro mundo actual.

Las temáticas

El telón de fondo de las viñetas es nuestro mundo en época de crisis, aunque él mismo reconoce que toda época tuvo sus momentos de crisis. El Roto busca enseñar lo que nos ha traído hasta el lugar donde estamos, busca levantar los *escombros* como los denomina el título de una de sus penúltimas publicaciones, recolección de viñetas de *El País*. El Roto revela un mundo a la vez frágil y salvaje: nuestro mundo moderno y avanzado se ve construido en la arena, a punto de desvanecerse sobre «los escombros que sostiene la fachada».

Por sus dibujos, como en unos nuevos caprichos goyescos, desfilan los peores vicios y desafueros sociales: el desprecio a la educación, el paro, la ceguera política frente a las reivindicaciones sociales, los desahucios, la violencia de género, la falta de memoria y justicia, los intereses de los dirigentes, el maltrato del planeta, el imperio global de la economía por las agencias y la sumisión al Mercado, las guerras, el fanatismo, las pateras, el voyeurismo y los sentimientos de calderilla. Desmantela la vigilancia espía, la corte servil, el consumo masivo y la frustración popular.

Sean del pueblo llano o de las élites financieras, jóvenes o viejos parecen sometidos a una alienación propia y vigente de nuestra sociedad de consumo o del «estado de bienestar», ya que todo lo que quieren crear o construir sus personajes lleva en realidad a la destrucción. Por encima de los grandes negocios, del delito ecológico, de la corrupción o del fanatismo religioso, del consumismo o de la mentalidad multimedia, los desastres que recoge El Roto se hallan presididos, ante todo, por la estupidez o la cobardía. Los verdugos y las víctimas parecen compartir la misma irreflexión, en una mezcla de banalidad y candidez, de determinaciones despiadadas.

El sueño de la razón produce monstruos

El Roto apela a las conciencias y sus reacciones. Nos invita a limpiar nuestra mirada para apreciar lo que está pasando. «El sueño de la razón produce monstruos», decía Goya, El Roto le sigue en su deseo de despertarnos del sueño para ponernos a soñar despiertos. Hay en sus viñetas una pretensión, una exigencia moral a la que no renuncia. Sus viñetas no son chistes, no están hechos para hacer estallar la risa: «no se trata de hacernos cosquillas», precisa. Rechaza la etiqueta de humorista, ya que el humor es un fin en sí mismo, mientras que lo que busca está en la modificación de una situación que parece injusta o negativa. Nos propone una sencilla pero ineludible invitación a pensar.

Ante de todo, a El Roto, le interesa el dibujo reflexivo: ayudar a crear un estructura de pensamiento. Es el papel de la sátira, que rompe las zonas grises, alumbra y ayuda a clarificar las zonas confusas, y lo hace mediante un lenguaje en blanco y negro. Rompe el magma o la niebla en los que nos movemos, donde es difícil saber cómo son las cosas, lo que es verdad y lo que es mentira, situadas en una confusión creada y cultivada por los intereses de los medios de comunicación —blanco de sus flechas, especialmente la televisión por ser una potente lavadora de cerebros— y sus promotores, los poderosos. Denuncia la huida hacia adelante de un capitalismo loco e irresponsable.

Sin embargo, no se arroga el papel de un sociólogo ni de un profeta, sino que se sitúa como un mero observador de la realidad, y va ofreciendo pinceladas de fenómenos cotidianos: unas veces se interna en lo que está pasando, otras golpea los cimientos de nuestras tradicionales y consentidas obediencia y sumisión. Mediante toques repetidos, va completando el gran cuadro del mundo: empresarios, políticos, corte adulatora, docentes, medios de comunicación, sacerdocio ultra... son contemplados implacablemente. Los sacrificios económicos que padecen nuestras sociedades no son el castigo de nuestra codicia, son la consecuencia del derroche y la corrupción públicos, consentidos por unas instituciones políticas mal gobernadas. En democracia, el ciudadano tiene que poder ejercer su derecho a elegir, no hay libertad sin responsabilidad ni tampoco sin exigencia para los lectores como para los elegidos o mejor dicho a los que delegamos nuestro voto y confianza.

Sin embargo, pese a las apariencias, a la visión radical y sombría que dibuja, frente a esta patética imagen de nuestro mundo, nos aconseja no bajar la guardia: «todos hemos participado en la creación del monstruo económico, pero nada impide instaurar la cordura», confiesa Andrés Rábago. Como escribe Reyes Mate (2013) en su presentación de la obra de *El Roto*,

El Roto sabe bien que la realidad es un campo de batalla en el que los poderosos juegan fuerte. Nos acompaña en la reflexión o mejor hasta los límites de nuestra ceguera... El Roto acude puntualmente cada mañana a denunciar lo que de falso tiene la realidad dominante y a hacer visible lo que de vida tiene lo ocultado o sometido por esa misma realidad.

Como editorialista gráfico, sus viñetas participan del debate democrático, forman parte íntegra de un periodismo de opinión y de reflexión ética, en horas bajas en España. Y, quizá para dar más peso a la reflexión, es de notar que la mayor parte del tiempo las viñetas de *El Roto* no suelen conectar con la actualidad en caliente: el ejemplo del niño ahogado en una playa turca salió varios días después de su publicación en las portadas de los diarios, el texto («una imagen vale más que mil ahogados») invita a distanciarnos de lo emocional para obligarnos a pensar, madurar, a moderar una verdadera forma de respeto al lector: «No hay que usurpar la opinión del lector, por eso hay que dejar pasar un tiempo para que le lector tenga su propia opinión y la contraste con la mía» (*El Cultural*, 2001).

Colaborar cada día en un diario nacional requiere un concepto ético, quizá todavía más exigente por ser oficio público: «La función de los que trabajamos en los medios de comunicación es la del servicio a la ciudadanía y no al del que nos paga, y a veces lo olvidamos» (*Diario de Córdoba*: 2015). Subraya una honda conciencia de la responsabilidad que conlleva: «el compromiso es exigible a todos: pero al hablar en público la responsabilidad es mayor», añade.

Hombre discreto y más bien callado, Andrés Rábago asume este compromiso personal, expone sus análisis y no vacila en recordarnos que la ley de la sátira no es un juego que consiste en oponer una imagen a la que se nos impone. Para él se trata de una verdadera reflexión, no exenta de preocupación didáctica, como subraya Mate (2013):

Para *El Roto* la realidad no es sólo lo que se lleva, ni lo que aparece, ni lo que parece. No hay que confundir realidad con facticidad. La realidad son los hechos, claro, y también algo más que puede estar cubierto y ocultado por los hechos, que son tan sólo la parte de la realidad

que aparece. Lo ocultado por lo aparente es la parte de la realidad que a él le interesa. Sus viñetas salen cada mañana a campo abierto al rescate de esa realidad.

Detrás de cada viñeta hay una intencionalidad moral. Para El Roto, el satírico tiene una función necesaria y socialmente saludable, es un agente moralizador. Ejerce un papel crítico que tiene como objetivo: «reforzar la conciencia del lector o del ciudadano, no tanto para debilitar al poderoso como reforzar a aquel que está sometido. Ayudar a dar forma a aquello que está en el pensamiento del otro de manera que lo pueda asumir a integrar de forma más clara». No pretende cambiar el mundo, sino, más modestamente, hacer algunos ajustes. Lo que busca es, sencillamente, zarandear al individuo para que despierte del sopor en que está inmerso, ya que

Una sociedad sin ética es una sociedad condenada a su destrucción. La moral no es un invento de ratones. Si no se entiende así, es que la acción de las termitas sobre nuestro interior es irreparable y nos derrumbaremos en cualquier momento (*El Cultural*, 2011).

A modo de conclusión, citaré algunas líneas del retrato, una versión en palabras de un artista comprometido, un intelectual solitario y solidario, que nos ofrece Antonio Muñoz Molina de El Roto:

un poeta satírico que hace un epigrama diario, un poeta ensimismado y observador del mundo que dibuja cada día un haiku visual, un panfletario que madruga para que cada mañana aparezca pegada por las paredes del periódico la tinta fresca de un pasquín incendiario, un francotirador que cada día dispara un solo tiro que da siempre en la diana (*Diario de Córdoba*, 2015)

Con menos talento poético, añadiría yo que, pese a las apariencias, Andrés Rábago no es un pesimista, sino más bien un optimista bien informado, una suerte de estorbo imprescindible, un avisador, una alarma y sobre todo una magnífica mirada al filo del carboncillo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, H. (1940), *Le rire, Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF.
EL ROTO (2011): Prólogo de *Viñetas para una crisis*. Barcelona: Literatura Random House.
MUÑOZ MOLINA, A. (2013): “Relámpagos de El Roto”. En línea: <<http://elroto.es>>
MATE, R. (2013): “El rescate de la realidad secuestrada”. En línea: <<http://elroto.es>>.
M. VICENT, (2012): “De Ops a El Roto, pasando por Goya”. *El País*. En línea: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/14/actualidad/1334427523_991774.html>

SITIO WEB: <[http:// elroto.es](http://elroto.es)>.

ENTREVISTAS

- RÁBAGO, A. (2001): Entrevista de Martín López-Vega, “El Roto”. “Hoy las ideas son extraordinariamente escasas”. *El Cultural*, 28-11-2001.
RABAGO, A. (2006): Entrevista en *Radar*, 19-11-2006. En línea: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3396-2006-11-19.html>>.
RÁBAGO, A. (2011): Entrevista con Pilar Portero y Ana R. Cañil, 27-6-2011. En blog de *cañilyportero*

Françoise Dubosquet Lairys

- RÁBAGO, A. (2014): Entrevista de David Arlandis, *El Diario*, 27-6-2014. En línea: <http://www.eldiario.es/cv/opinion/Roto-Hugo-Martinez-Tormo-corrupcion-fraude_6_275482458.htmlZ>.
- RÁBAGO, A. (2016): “La sátira ayuda a quitar del medio lo que estorba”. *El Cultural*, 11-4-2016. En línea: <<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Andres-Rabago-El-Roto/9145>>.
- RÁBAGO, A. (2015): Entrevista de Carmen Lozano. *Diario de Córdoba*, 10-9-2015. En línea: <http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/roto-expone-escombros-crisis_985681.html>.

**Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»**

António José FERREIRA AFONSO

Doutorando em *Estudos Culturais*. USC. Faculdade de Humanidades, Lugo

*A Humanidade leva-se demasiado a sério. É esse o erro fundamental.
Se o homem primitivo tivesse sabido rir, a História teria sido comple-
tamente diferente.*

Oscar Wilde

0. INTRODUÇÃO

Começo por cumprimentar o Prof. Doutor Xaquín Rodríguez Campos, presidente da mesa e orientador da minha tese de doutoramento, e todos os presentes. Agradeço o convite formulado pela Professora María Xesús Vázquez Lobeiras para a apresentação desta comunicação, a terceira que tenho o prazer de fazer em encontros académicos organizados pela USC. Quero, ainda, felicitar a organização pelas temáticas e datas escolhidas. Na verdade, durante esta semana, comemora-se o dia internacional do livro e o quarto centenário da morte de Miguel de Cervantes e de William Shakespeare.

D. Quixote de la Mancha (1605 e 1615) é uma *obra-prima* da literatura espanhola que influenciou, e continua a influenciar, todas as literaturas. Por muitas razões é a segunda obra mais editada em todo o mundo, logo a seguir à Bíblia. Portugal não foge à regra. Pela proximidade e por, naquela época, estar unido à casa real espanhola, a primeira edição no território de Portugal data de 1605 (reprodução à direita extraída da *VERBO, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. xv, s. v. *Quixote*). O sucesso desta obra entre nós —portugueses— é enorme, tendo influenciado muitos escritores, entre os quais quero salientar Miguel Torga (1907-1995), proposto para candidato ao Nobel da Literatura em 1965 e vencedor do primeiro Prémio Camões (1989), o mais importante atribuído no mundo da lusofonia, e José Saramago (1922-2010), prémio Nobel da Literatura em 1998.

A influência da obra *D. Quixote de la Mancha* na cultura portuguesa é de tal ordem que a expressão «quixotesco», como sinónimo de «ridículo», entrou na linguagem corrente: «Enquanto que nós, Democratas de Moçambique, continuávamos a acumular queixumes e candidaturas quixotescas, outros de armas na mão deram outra expressão aos seus e nossos

protestos. Torga não chegou a ir» (Rocha 2000: 198). O escritor Nicolau Tolentino tem uma sátira «feita por ocasião da queda do marquês de Pombal» com o título bem sugestivo de *Quixotada*. Também o professor e ensaísta Eduardo Lourenço (n. 1923) comparou os portugueses a D. Quixote e a Sancho Pança: «Poucos povos serão como o nosso tão intimamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho Pança» (Lourenço 1988).

1. MIGUEL DE CERVANTES E PORTUGAL

Como supra referido, Miguel de Cervantes viveu numa época em que Portugal e Espanha estavam debaixo da mesma coroa, a dinastia filipina. A primeira edição em Portugal do D. Quixote de la Mancha acorre, precisamente, no mesmo ano do seu lançamento em Espanha: 1605. Neste mesmo ano, foi reeditado duas vezes.

Não é de estranhar que, 400 anos após a sua morte, investigadores falem da passagem de Cervantes por Lisboa onde, inclusive, terá mantido um relacionamento amoroso do qual terá nascido uma filha¹. A propósito, José Leite de Vasconcelos (2012: 556), principal etnógrafo português, na sua monumental obra *Etnografia Portuguesa*, regista a opinião de vários estrangeiros sobre a mulher portuguesa, entre os quais refere Miguel de Cervantes. Cervantes diz, falando das mulheres de Lisboa: «la hermosura de las mujeres admira y enamora»². Nas suas obras, encontramos várias referências a Portugal, nomeadamente no *Dom Quixote de la Mancha* (I: 70, 117, 175, 305; I: Algarve, 156.).

Em Portugal, sempre existiu uma admiração enorme pela obra de Cervantes que influenciou a maioria dos escritores portugueses. Assim se compreende que, em 1905, no âmbito das comemorações espanholas do III centenário da edição do livro *El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* de Miguel Cervantes, Portugal tenha estado representado ao mais alto nível, ou seja, pelo futuro Presidente da República, Teófilo Braga³, e pelo escritor Guerra Junqueiro. Também a Biblioteca Nacional de Lisboa realizou, entre os dias 8 e 28 de maio de 1905, uma exposição comemorativa desta efeméride (Cunha 1908: 5).

2. MARCAS CERVANTINAS EM AUTORES PORTUGUESES NUMA PERSPECTIVA DIACRÓNICA

São vários os autores portugueses que parafrasearam o *Don Quixote de la Mancha*. Permito-me, todavia, chamar a atenção para dois: António José da Silva, *O Judeu — Vida do*

¹ Cf. E. A *Revista do Expresso* 2265, 25-3-2016.

² Cf. Cervantes Saavedra, Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1617: «La ciudad [Lisboa] es la mayor de la Europa y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas del Oriente, y desde ella se reparten por el universo. [...] la hermosura de las mujeres admira y enamora».

³ Teófilo Braga é autor do opúsculo *Tricentenário da publicação de D. Quixote, 1605-1905*.

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança—, e Carlos Selvagem —*Dulcinea ou a última aventura de Dom Quixote*—. Estamos perante duas obras integralmente relacionadas com a obra de Cervantes.

2.1. António José da Silva, «O Judeu»

A obra de António José da Silva (1705-1739) é a primeira a usar a teia do *Dom Quixote de la Mancha*, como o próprio título indica. Não é de admirar a sua simpatia por Cervantes, pois ambos tinham ascendência judia e foram sujeitos a processos de limpeza de sangue. A necessidade de combater o «Turco» que levou Cervantes a participar na batalha de Lepanto surge-nos, na obra de «O Judeu», como motivação para uma nova aventura de D. Quixote depois de julgarmos que tinha aprendido com as desventuras narradas no primeiro volume.

Os pais de António José da Silva, judeus portugueses, tinham-se refugiado no Brasil por causa da fúria da Inquisição. Foi aí que nasceu no dia 19 de março de 1705. Em 1713, regressam a Portugal, uma vez que, desde 1702, a Inquisição se tinha estendido a esta colónia. A 10 de outubro de 1712, a mãe de António José da Silva foi presa e sujeita a um auto-de-fé realizado em Lisboa a 9 de julho de 1713. O pai, causídico reconhecido, recuperou a confiança da sociedade e enviou o filho para Coimbra onde frequentou a faculdade de cânones.

Em 1726, com 21 anos, é preso juntamente com sua mãe em Lisboa. Preso a 8 de agosto e torturado a 2 de setembro, foi sujeito, após confessar e assumir o seu arrependimento, a auto-de-fé realizado a 23 de outubro e ao qual assistiu o rei D. João V. A mãe continuou presa, tendo sido sujeita a tortura a 3 de setembro de 1729 e libertada a 16 de outubro. Entretanto, António José da Silva regressa a Coimbra para concluir o curso de direito e poder começar a trabalhar com o pai, advogado conceituado.

António, em 1734, casa com Leonor Carvalho, exilada na Covilhã, depois de ter sido presa, primeiro em Salamanca, a 18 de novembro de 1725, e, em seguida, em Valladolid a 8 de dezembro do mesmo ano, tendo sido sujeita a auto-de-fé —os seus pais, entretanto, tinham sido queimados pela Inquisição—. Em 1735, nasce-lhe uma filha.

A 5 de outubro de 1737, denunciados por uma escrava, António José da Silva e a esposa são presos e submetidos a um auto-de-fé realizado a 18 de outubro de 1739, no qual foi condenado à morte, sendo queimado após a degolação. Tinha, então, 34 anos. No mesmo auto-de-fé, a esposa e a mãe são condenadas a continuar no cárcere.

A obra, *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, é uma ópera jocosa que integra o primeiro volume de uma coleção intitulada «Teatro cómico português» (dois volumes: 8 peças representadas no teatro do Bairro Alto, em Lisboa, entre 1733-1738). Por causa da Inquisição, estas obras circulavam de forma anónima entre o povo que as representava.

Trata-se de uma espécie de paráfrase do segundo volume de D. Quixote onde nos surge o Sansão Carrasco, a pedido da sobrinha e da ama, a tentar arranjar forma de pôr fim à

loucura de D. Quixote que continua o «cavaleiro da triste figura». Escrito em 1733, este clássico do teatro português, que ainda hoje continua a ser representado, termina com D. Quixote «abdicando» da sua loucura, depois de vencido pelo inimigo, Sansão Carrasco, a quem presta vassalagem:

Carrasco. —Pois estais vencido, mando-vos que não tomais armas por espaço de dez anos, e vos recolheis a vossa casa.

D. Quixote. —Como bom cavaleiro devo obedecer... (83)

Fecha-se, assim, o ciclo da narrativa ao cumprir-se a promessa feita à sobrinha e à governanta por Sansão Carrasco no início da peça.

Entre as peripécias mais interessantes, encontra-se a fórmula para quebrar o feitiço de Dulcineia, a qual, segundo D. Quixote, teria encarnado no pobre escudeiro, Sancho Pança. Trata-se de um arremedo da narrativa dos capítulos 34.º e 35.º da segunda parte do D. Quixote⁴. Só que, aqui, Sancho não tem possibilidade de pedir que seja ele próprio a aplicar os açoites:

D. Quixote (monólogo):

Ha dias, que trago no pensamento uma cousa, que me tem causado grande cuidado: dar-se-ha o caso que os meus inimigos encantadores tragam transformada a beleza da senhora Dulcinéa em a figura de Sancho Pança!

[...]

Entretanto, Sancho entra em cena e D. Quixote diz:

E se bem reparo agora nas feições deste Sancho, lá tem alguns laivos de Dulcinéa [beleza masculinizada, a saloia]; Porque sem duvida Sancho ás vezes o vejo com o rosto mais afeminado, que quasi me persuado, está Dulcinéa transformada nelle. (38)

E o infeliz do Sancho, sentenciado por Merlim, o filho do diabo nas lendas do rei Artur, lá vai ser sentenciado a levar 300 açoites para quebra do feitiço:

⁴ Vejamos a fala de Merlim, figura da própria morte:

A ti digo, oh varão como é devido
nunca louvado!; a ti, oh valoroso
e juntamente sensato D. Quixote,
da Mancha resplendor, da Espanha estrela,
que pra repor no primitivo estado
a sem par Dulcineia do Toboso,
é preciso que Sancho, teu escudeiro,
em si dê três mil açoites e trezentos
em ambas suas enormes pousadeiras,
descobertas ao ar, e de tal modo
que lhe ardam, façam doer e o enfureçam.
E nisto estão de acordo todos quantos
foram autores da sua desventura,
e para isto é minha vinda, meus senhores.

In Miguel de Cervantes (2007): *D. Quixote de la Mancha II*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 819-20.

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

Merlim — D. Quixote valente, esta, que vês, é a tua amada Dulcinéa, que por teu respeito a quero desencantar; mas há de ser levando Sancho Pança trezentos açoites bem puxados. (59)

Ao pobre do Sancho Pança não lhe resta alternativa e vai ter de aplicar os trezentos açoites a si próprio.

Estamos perante um texto cheio de críticas aos tipos sociais, nomeadamente à moda de poetar e à administração da justiça de que o autor foi vítima.

Todos se acham bons poetas e com direito a um lugar no Parnaso. Na peça, D. Quixote e Sancho Pança são levados ao Parnaso por Calíope numa nuvem para defender Apolo dos maus poetas que o querem expulsar:

Sancho. — Senhor, meu amo, eu cuido que estou sonhando: Que vossa mercê entre no Parnaso, não é muito, porque é louco; porém eu, que sendo um ignorante, também cá esteja, é o que mais me admira; e daqui venho agora a concluir, que não ha tolo que não entre hoje no Parnaso! (42-43)

Assim, até Sancho Pança lá vai parar!

Também a maneira como a justiça é aplicada merece crítica. O autor não poupa os magistrados a quem apelida de corruptos e *vanais*:

Sabei primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada e tal mulher não ha no mundo, nem tem carne nem sangue, como v. g. a Senhora Dulcinéa del Toboso, nem mais nem menos, porém como era necessário haver esta figura no mundo, para meter medo á gente grande, como o papão ás crianças, pintaram uma mulher vestida á trágica, porque toda a justiça acaba em tragedia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia um olho por outro, e como a Justiça havia de sair direita, para não se lhe enxergar esta falta, lhe cubriram depressa os olhos. A espada na mão significa que tudo há de levar a espada que é o mesmo, que a torto, e a direito. (61-62)

Repetem-se cenas risíveis e com paralelo na obra cervantina, como a queda abaixo das cavalgaduras, ficando D. Quixote debaixo do cavalo e Sancho Pança debaixo do burro. Os recursos estilísticos são os mesmos: enumerações, interrogações, metáforas, comparações, construções anafóricas, etc. O uso de latinismos é frequente e a poesia surge-nos na boca das personagens, quer cantada quer declamada, nomeadamente por Sancho Pança.

Esta peça, considerada uma das melhores da dramaturgia portuguesa, tem sido muito representada ao longo destes quase 300 anos.

2.2. Nicolau Tolentino de Almeida

Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811) foi um poeta satírico que acompanhou a reconstrução da cidade de Lisboa após o terremoto de 1755. Filho de um advogado, frequentou durante algum tempo a faculdade de Leis da Universidade de Coimbra não tendo concluído o curso. Chegou a lecionar a disciplina de Retórica e Direito mas fez carreira profissional como oficial ordinário da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino.

Na sátira, *Quixotada - satyra feita por occasiao da quéda do marquez de Pombal*, composta por trinta quintilhas incluída no volume *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida*, Tolentino ridiculariza o Marquês de Pombal, Ministro de Estado, o responsável pela reconstrução da baixa da cidade de Lisboa ainda hoje conhecida como «baixa pombalina». Despeitado por o Marquês ter ordenado que lhe queimassem a biblioteca, o autor não o poupa nas suas críticas, qualificando-o de «triste marquês», «velho» e de ter explorado o povo a quem obrigava a pagar muitos impostos, nomeadamente sobre o tabaco e sabão:

1. Espicaça esse animal,
Companheiro Sancho Pança,
Entremos em Portugal,
E vamos molhar a lança
A pró do triste Pombal.
2. Poetas principiantes,
Já estou em circo raso,
Também Apolo é Cervantes,
Também cria no Parnaso
Seus cavaleiros andantes.

[...]
9. Irmão Sancho, põe-te a pé,
Põe essas Rimas a prumo,
Princípio à obra se dê,
Tolde o ar o negro fumo
Deste novo Auto de Fé.
10. Queima essas sátiras frias,
Faltas de siso, e conselho,
Queima prosas, e poesias,
Acabe o cansado velho
Em paz os seus tristes dias.

[...]
20. Disse este povo malvado,
Que eu tinha o reino extorquido;
Que era gatuno afamado,
E que em jogos de partido
Tinha com todos levado.
21. Que no tabaco levava
Um quinhão avantajado;
Que o sabão não me escapava;
E que sem ser deputado
Nas companhias entrava. (270-3).

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

2.3. Almeida Garrett (1799-1854)

João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, poeta, romancista, dramaturgo e político, é considerado o introdutor do romantismo em Portugal e um dos seus expoentes. Participou nas lutas liberais que opuseram D. Miguel a D. Pedro, um liberal e o outro absolutista. Foi um *homo socialis* que, não obstante ter criticado a facilidade com que os títulos nobiliárquicos eram atribuídos (ou «vendidos»), acabou por aceitar os títulos de «Visconde» e de «Par do Reino».

Se as principais influências da sua obra nos levam a Lord Byron, o famoso escritor romântico inglês, Cervantes tem, também, uma presença significativa na sua produção literária, nomeadamente nos romances *O Arco de Sant'Ana* (1845 e 1850) e *Viagens na Minha Terra* (1846).

*O Arco de Sant'Ana*⁵, romance histórico, foi publicado em dois volumes com uma distância temporal de cinco anos, tal como o D. Quixote de Cervantes, publicado em dois volumes, mas com um intervalo superior, 10 anos (1605 e 1615). Outra analogia entre as duas obras é o recurso a um «manuscrito» que serve de base ao processo narrativo. Cervantes serve-se de um «manuscrito» cuja autoria atribui a Cide Hamete Benengeli, processo que Garrett imita:

Pois bons quinhentos anos antes deste fatal acontecimento, fora esse arco de Sant'Ana testemunho e próprio lugar de cena, da interessantíssima história que vou relatar, e que extraí, com escrupulosa fidelidade, do precioso manuscrito achado na livraria reservada do reverendo Prior dos Grilos, a quem Deus perdoe não ter deixado na sua cela, quando fugiu, nem uma caixa de doce, nem uma garrafa de vinho potável, nem gulosice de nenhuma espécie. (Cap. II)

E Aninhas? E a pobre Aninhas que está no Aljube? Que é feito dela, senhor historiador? Deixa-se assim por tanto tempo nas asquerosas enxovias de uma prisão a uma bela rapariga tão interessante, tão boa, a amiga da nossa Gertrudes, a Helena, enfim, desta Troia, por cujo roubo arde já a invicta cidade nas labaredas da revolta, da guerra civil quase? E passam-se capítulos e capítulos —a qual mais pequeno, a verdade, mas são muitos— sem nos dizer o descuidado cronista o que e feito dela?

Contesto, amigo leitor, a culpa não é minha. Cervantes não podia ser responsável dos descuidos e lapsos de Cid-Hamete-Ben-Enjeli. Se Dulcineia está mal encantada, e tão depressa a vemos trotando na sua burra pelos campos de Toboso, como passeando com suas donzelas nos deliciosos jardins da Cova de Montezinhos, se o nosso amigo Sancho aparece aqui montado no seu ruço, que duas páginas antes lhe subtraíra tão subtilmente de entre os calções o honrado Ginez de Passamonte —e o cronista moiro, não é o seu ortodoxo editor, quem tem a culpa desses lapsos.

O mesmo me sucede a mim com esta verídica história do meu Arco. Traduzo umas vezes, copio outras, segundo a vetustade da linguagem o pede, no precioso manuscrito que tive a sorte de achar. (Cap. XXVI)

No romance *Viagens na Minha Terra*, Almeida Garrett, logo no segundo capítulo, o autor alerta o leitor —com quem vai falando ao longo da obra— para a temática a abordar,

⁵ Seguimos a edição da Porto Editora de 2008.

ou seja, «a marcha da civilização», a qual é impulsionada por duas forças contrárias, o espiritualismo e o materialismo, simbolizadas, precisamente, «pelo cavaleiro da Mancha, D. Quixote, e pelo seu escudeiro, Sancho Pança»:

Houve aqui há anos um profundo e cavo filósofo de além-Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto —o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o *Progresso*. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o *espiritualismo*, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias, hirta, seco, duro, inflexível, e que bem pode simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote, e o *materialismo*, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança. (15-16)

Segundo a investigadora Maria Fernanda de Abreu (2015: 19-20), trata-se de uma *interpretação antinómica* criada por filósofos da Alemanha e oriunda do romantismo europeu. Segundo Garrett, «hoje o mundo é uma vasta Baratária, em que domina el-rei D. Sancho. Depois há-de vir D. Quixote.

Também na obra editada postumamente, *Magriço ou os doze de Inglaterra*, Almeida Garrett ironiza com D. Quixote e Sancho Pança, quer pelo primeiro lutar contra os moinhos de vento, quer pelo segundo quebrar o encanto de Dulcineia com os açoites no «lombo»: «Que o que não pôde de Quixote a lança, / Pôde vencê-lo o cu de Sancho Pança». Interessante é, igualmente, a passagem que relata o encontro, no céu, de D. Quixote com o padre que lhe limpou a livraria e que, após a morte do herói, ficou a viver na casa de D. Quixote com a sobrinha:

—Eu sou aquele cura celebrado
De Dom Quixote na famosa história,
E fui o autor do expurgatório índex
Que alimpou de novelas sensabores
Do fidalgo da Mancha a livraria.
[...]
Depois de morrer fiquei em casa,
Dirigindo a consciência da sobrinha
E
Passando os dias, e também... as noites.
Mas tudo acaba nesse vale de lágrimas!
Morreu a minha pobre confessada,
E eu não tardei também em vir trás dela.
Fui-me direito ao céu bater à porta.
Abriu-me o Dom Barjona, e eu ia entrando,
Eis que ma sai, armado de armas brancas
Desde os bicos dos pés até à cabeça...
Quem pensas que seria? Dom Quixote!
São Dom Quixote, digo, a flor e a nata
Dos andantes fidalgos cavaleiros. (37).

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

2.4. Camilo Castelo Branco (1825-1890)

Camilo Castelo Branco, escritor ultrarromântico que vivia as suas paixões de um modo desenfreado —situação que o levou, por mais de uma vez, à cadeia— também não resistiu à inclusão das figuras cervantinas em algumas das suas obras. Vamos, apenas, referir três.

A primeira, *A Queda dum Anjo*, uma obra de crítica social e política considerada «um dos maiores momentos de criação literária de Camilo», satiriza o comportamento dos políticos portugueses, em particular dos deputados, que conduzem o país para uma espécie de «Barataria»:

E alegava o clérigo esclarecido que os representantes da Nação, conquanto jurassem fidelidade à religião católica-apostólica-romana, eram aliás ateus; jurando fidelidade ao rei, injuriavam-no nas gazetas; jurando fidelidade à Nação, avexavam-na de tributos, e alguns a queriam fundir com Espanha. Comédia e comedoria!, exclamava o abade. Se os deixarmos a eles jurar e mentir à sua vontade, a monarquia portuguesa daqui a pouco não terá mais realidade no mapa-múndi que a ilha Barataria do Miguel Cervantes, ou as ilhas do poeta Alceu! (32)

As semelhanças entre o protagonista do romance camiliano, Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, e D. Quixote são imensas, nomeadamente a sua admiração pelos clássicos e a defesa dos princípios e valores tradicionais. O pai de Calisto era um «cavaleiro fidalgo» e a mãe procedia de «altas dignidades da Igreja, comendatários, sangue limpo».

Para escrever a novela passional *A Sereia*, onde os protagonistas vivem amores socialmente considerados ilícitos, Camilo bebeu profundamente na obra de Cervantes, particularmente em *Novelas Ejemplares*. O autor conta-nos a história de dois amantes que, fugindo de Lisboa com passaportes falsos, se instalam nos arrabaldes da cidade de Sevilha onde passam o tempo a ler clássicos como *D. Quixote e o Grão Tacanho*, *Lazarillo de Tormes*, *Gusmão de Alfarrache* e o *Diabo coxo*.

A fugitiva, de nome Joaquina Eduarda, nos encontros sociais, costumava cantar as *seguidilhas* com que os amigos se deliciavam:

Mas não eram insensíveis às delícias do canto. Abraçavam-se em Joaquina Eduarda e beijá-la, quando ela cantava as seguidilhas, mormente umas, cuja letra aprendera na *Gitanilla* de Miguel Cervantes Saavedra, romancinho d'onde pode ser que Vitor Hugo haja tabalhado a sua esmeralda da Notre Dame de Paris. (125-6)

Gitanica era a canção preferida, que a própria Joaquina musicara, cuja letra se baseava na seguidilha cervantina, *Gitanilla*, que conta a história de uma cigana que criou uma netinha, de nome Preciosa, que, anos mais tarde, se veio a revelar uma cantora e bailarina extraordinária.

Vejamos *Gitanica* de Camilo:

Gitanica, que de hermosa
Te pueden dar parabienes,
Por lo que de piedra tienes
Te llama el mundo preciosa

António José Ferreira Afonso

Desta verdad me assegura
Esto, como en ti verás,
Que no se apartan jamás
La esquivaza, i la hermosura.

Entre pobres, i aditares
Como nació tal beleza?
O como crió tal pieza
El humilde Mançanares?

Dizes la buena ventura!
Y dasla mala contino,
Que no vãn por un camino
Tu intention, i tu hermozura!

De cien mil modos hechizas,
Hables, cales, cantes, mires,
Ó te acerques, ó retires,
El fuego de amor atizas. (126)

A ação narrada no livro *No Bom Jesus do Monte* tem o epicentro na idílica estância do Bom Jesus do Monte, local sobranceiro à cidade de Braga e bem conhecido do autor. É aqui que Camilo coloca uma passagem em que a sua personalidade se funde com as de D. Quixote e de Cervantes, tornando-se uma espécie de *alter-ego* do autor. As semelhanças são tantas que até as amadas têm o mesmo nome: Aldonças!

Ó cavaleiro da triste figura, perdoa-me tu! Sublime doido, revela esta camaradagem no homónimo das mulheres amadas! Tu e eu quebrámos as caras próprias e as alheias a paladinar por Aldonças. Uma mesma tenaz ardente de poesia d'alma nos mordeu as quatro orelhas. Tu com espada e lança, e eu com uma pena de pato e uns folhetins a tantos réis por coluna, cavamos a um tempo os cimentos das estátuas imorredoiras delas, e as sepulturas do nosso júízo e nome sério. (52-53)

2.5. Gomes Leal (1848-1921)

O poeta António Duarte Gomes Leal, nascido na cidade de Lisboa, depois de concluídos os estudos regulares, iniciou a sua atividade profissional como ajudante de notário. Frequentou o Curso Superior de Letras vindo a ser reconhecido como poeta com a publicação do folhetim *Trevas* na *Revolução de setembro*. Com outros amigos, funda o jornal satírico *O Espectro de Juvenal*.

A sua primeira obra poética, *Claridades do Sul*, é publicada em 1875, ano da morte da sua irmã e principal inspiradora, Maria Fausta, revelando a sua adesão, ainda que incipiente, aos cânones parnasianos, quer na temática, quer na versificação.

Nesta obra, no poema *D. Quichote*, Gomes Leal traça o perfil desta figura mítica de Cervantes:

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

Nos tempos medievaes dos campeões andantes,
E das baladas —como a do bom rei de Thule—
Andava D. Quichote em busca de gigantes,
Magro, tristonho, ideal, crente Fausto do Sul.

Batalhador juiz da Virtude e do Crime,
Defendendo o oprimido, a mulher, o ancião,
Corria o mundo assim —ridículo e sublime—
Em seu magro corcel, sob arnez de cartão.

[...]

Vinha de batalhar espancado e abatido,
Cheio de contusões e lodos d'atoleiros,
E ao pé montando um burro e o escudo já partido,
Sancho Pança, a Materia, e o rei dos escudeiros.

Vina sereno e grave, escarnecido, exangue,
Emmagrecido e calmo, em meio dos estorvos,
—Vinham ladrar-lhe os cães: e pressentindo sangue,
Grasnavam-lhe em redor, bandos negros de corvos.

Sancho Pança fiel, vasculhava a escarcella,
E auscultava a borracha emudecida emfim,
Emquanto o Heroe scismava, inclinado na sella,
Na conquista ideal do escudo de Mendrim.

[...] (16-7)

As influências cervantinas marcam, sobretudo, a sua obra *A Mulher de Luto* (1902), escrita após uma viagem a Madrid realizada em 1875, para assistir às bodas de D. Afonso XII, durante a qual teve conhecimento dos factos que narra. No Prefácio esclarece:

Mas os factos ocorreram *veridicamente* e *autenticamente* como eles se descrevem, na tragica sucessão, e com toda a espontanea e delicada sinceridade de quem os descreveu, aos quaes nada mais fiz do que dar-lhes e forma mnemónica da rima. (XII).

No poema *Carta à mulher de luto*, incluída nesta obra, o protagonista compara-se a várias figuras sofredoras entre as quais nos surge D. Quixote:

V

«—Agora sou Gringoire, o histrião com fome.
«—D. Quixóte, apupádo, escarnecido, rôto.
«—Sou Job no seu chiqueiro e que a lepra consóme!...

VI

«Antes eu cavalgasse o meu rocim, a chouto,
«qual D. Quixóte, ao rir dos melros na espessura,
«do que aqui vegetar, qual pôdre cão no esgoto!...

VII

«Fosse eu o Campeão, ai, da Triste Figura!
«mas deixassem-me o hórto, o meu prado, os moínhos,
«o meu gálo, os meus bois, e a sésta entre a verdura!...

.....
XXXIV

«Eis-me a teus pés, em taes dor's sobrehumanas,
«perguntando por quê proibiste, ó Impiedosa!
«ás almas consolar as lástimas humanas?...

XXXV

«Tem dó d'uma alma êrma, abandonada, anciósa...
«do padre que descreu, do tragico afamádo,
«que já viu a seus pés uma turba luxuósa.

XXXVI

«Aqui tens, a teus pés, o histrião dementádo!
«Eu sou Simão o Mágó, o Doido, o Nigromante,
«—que quis subir ao Céó e rolou no tabládo!

XXXVII

«Vem pois, acórre aqui, n'este supremo instante,
«a ver o rei Fingal, sobre umas taboas rasas,
«morrer, sempre fiel... inda chamando a amante!

XXXVIII

«Dulcinéa glacial que não témes as brazas!
«acóde, acóde aqui... com remorsos ao menos:
«—vêr morrer D. Quixote, a quem cortaste as azas!» (102 e 107).

2.6. Gonçalves Crespo (1846-1883)

O poeta António Cândido Gonçalves Crespo nasceu no Brasil, mais concretamente na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1846, filho de uma escrava, mas veio para Portugal aos 10 anos tendo-se fixado na cidade de Lisboa. Formou-se em direito na Universidade de Coimbra no ano de 1877. Exerceu a profissão de jornalista e é considerado um dos poetas de maior influência parnasianista. Morreu novo, aos 37 anos e foi casado com a escritora Maria Amália Vaz de Carvalho, grande impulsionadora das comemorações do III centenário da morte de Cervantes.

As influências cervantinas são evidentes no poema que dedica «Ao Conde de Sabugoza», intitulado *A Morte de D. Quixote*, e incluído no volume das suas *Obras Completas* publicado em 1897.

O poema começa com a descrição do herói no regresso à sua aldeia «rôto o escudo, sem lança, a cóta escalavrada, / Sósinho, abandonado e á toa como um cego». Apesar de o autor o apelidar de “altivo herói Manchego”, a verdade é que a sua postura é mais de um «vencido da vida» a quem nem a sobrinha, nem o bacharel, nem sequer o cura conseguem animar depois de se ouvir uma voz que dizia:

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

«morreu-te a Dulcinéa,
«Missionario do Bem, tua missão é finda!»

E elle a ouvir e a scismar! A trefega sobrinha
Beija-o, falla-lhe, ri, mas o Heróe
D'estarte lhe volveu «A morte se avisinha,
«Levae-me para o leito!» E ouvil-o pena e dóe.

Do leito á cabeça o Bacharel e o cura
Tentam ressuscitar-lhe os sonhos e as chymeras;
Pintam-lhe o negro Mal triumphante, ó amargura!
O fraco aos pés do forte, o bom lançado às féras...

Contam-lhe o frio horror dos carceres sem luz,
Que nas tóres feudais popmpeava o velho crime,
Que os crescentes do Islam tinham vencido a cruz
Qua a injustiça era a Lei... Então feroz, sublime,

Inquieto, semi-nú, sinidtro o cavalleiro
Bradou como um trovão: «Enverguem-me a loriga!
«Sellem-me o Rocinante, ó Sancho, ó escudeiro,
«Traze-me a lança, presto! e a minha espada amiga!

Tinha em brasas o olhar, e truculento o aspeito,
E vibrava em redor a imaginaria lança...
Logo depois caiu do respaldar do leito,
Morto: tendo no labio um riso de creança! (338-340).

2.7. Teixeira de Pascoaes (1877-1952)

Teixeira de Pascoaes é o pseudónimo literário de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, poeta e escritor filho de um juiz e deputado. Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra tendo exercido a advocacia durante dez anos que abandonou para se dedicar à escrita, filho que era de uma família abastada. Teve uma infância solitária que lhe terá marcado o carácter: personalidade introvertida e dado à contemplação. Daí a sua literatura se integrar no saudosismo parnasiano.

A influência de Cervantes faz-se sentir no livro de poesia intitulado *Marânus*, editado em 1911, onde, num longo poema de versos decassilábicos distribuídos por 17 cantos. *Marânus*, protagonista, é uma figura mítica —personificação da serra do Marão: «Tenho no coração toda a paisagem / Que desta grande serra se descobre»— que vai dialogando com seres sobrenaturais (míticos, divindades ou forças da natureza). No poema XI, intitulado *Marânus, a Saudade e Dom Quixote*, temos o relato de um encontro serrano entre estas três figuras míticas:

E Marânus, mais triste e pensativo,
Porque o pensar é triste, mesmo quando
É alegre o pensamento, ouviu, lá fora,
Confusa voz humana, praguejando ...
[...]

António José Ferreira Afonso

E a Saudade, medrosa, abrindo a porta,
Gritou: «Quem é que chama?»

[...]

Depois, aquele magro vulto esguio,
Todo molhado em lágrimas de dor,
Sentou-se na velhinha preguiçeira.
E Marânus, olhando-o, com amor,
Lhe perguntou quem era e donde vinha.
E ele, inclinando a fronte sobre o fogo
E envolvendo Marânus, num distante,
Ermo e profundo olhar, assim lhe disse:

«Eu fui, eu sou, aquele eterno amante
Do amor! Aquele eterno peregrino
Das solidões da terra e do infinito!

«Eu fui meu próprio ser, em desatino,
De lança em riste e escudo sobre o peito.»

Lá fora, passa o vento, declamando
Vaga tragédia aérea. E Dom Quixote,
Seu heróico passado recordando,
Com penumbras de voz, continuou:

«Quebrada a minha lança e o meu escudo,
Não por fraqueza vil, mas por traidores
E encantadores gigantes, vejo em tudo
O meu fantasma errante de vencido...
Esta sombra em que nós sobrevivemos.

[...]

Ia ouvindo Marânus. E a Saudade,
Silenciosa, ouvia. E nos seus olhos,
Inefável luar de piedade
Sorria ao cavaleiro, em sua noite.

E Marânus lhe disse: «Pressenti
Teu glorioso nome. Adivinhei-o...
E nunca, em minha vida, conheci
Alguém mais belo e nobre do que tu!
És a presença humana, heroica e doce,
Das páginas de um livro alevantada,
Mais viva, mais perfeita, que se fosse
Concebida num ventre de mulher.» (85-7).

2.8. Eça de Queirós (Póvoa de Varzim, 1845 - Paris, 1900)

José Maria Eça de Queirós, escritor e diplomata, foi uma das figuras mais relevantes do realismo português, tendo integrado a famosa «Geração de 70», integrada por personalidades reconhecidas no panorama cultural, que combateu os ideais do romantismo. As suas

obras principais são: *Os Mais* (romance de família), *Contos*, *O Conde de Abranhos*, *o Crime do Padre Amaro* e *A Relíquia*.

No conto «Civilização», narrativa que viria a dar origem ao romance *A Cidade e as Serras*, encontramos uma passagem que nos faz lembrar, de imediato, as figuras de D. Quixote e Sancho Pança:

A grandeza era tanta como a graça... Dizer os vales fofos de verdura, os bosques quási sacros, os pomares cheirosos e em flor, a frescura das águas cantantes, as ermidinhas branqueando nos altos, as rochas musgosas, o ar de uma doçura de paraíso, toda a majestade e toda a lindeza — não é para mim, homem de pequena arte. Nem creio mesmo que fosse para mestre Horácio. Quem pode dizer a beleza das coisas, tão simples e inexprimível? Jacinto adiante, na égua tarda, murmurava:

— Ah! que beleza!

Eu atrás, no burro, com as pernas bambas, murmurava:

— Ah! que beleza! (87)

Jacinto, o homem *mais complexamente civilizado*, e o companheiro, José Fernandes, alter-ego do autor, discutiam amigavelmente as suas ideias, visto que o Jacinto, proprietário abastado com propriedades em Lisboa e no Douro, era um cidadão incorrigível que abominava o campo, ao contrário do seu companheiro. Apesar de não ter encontrado o aconchego a que estava habituado na cidade —situação agravada pelo extravio das malas que não tinham vindo no mesmo comboio—, o «amigo» Jacinto acaba por soçobrar aos encantos da natureza tranquila e acolhedora. Como corolário deste episódio, a casa onde pernoitaram tinha, apenas «quatro ou cinco livros, folheados e usados, o D. Quixote, um Virgílio, uma História de Roma, as Crónicas de Froissart». Quis a fortuna que o *D. Quixote* ficasse com o Jacinto e o *Virgílio* com o companheiro.

Quando José Fernandes resolveu ir descansar, não imaginava a surpresa que ia ter. Esperava encontrar um Jacinto desesperado pela falta do conforto que tinha na cidade, mas deparou-se com um homem feliz:

Quando recolhi ao meu quarto, àquelas horas honestas que convêm ao campo e ao Otimismo, tomei entre as minhas a mão já firme do meu amigo, e pensando que ele, enfim, alcançara a verdadeira realeza, porque possuía a verdadeira liberdade, gritei-lhe os meus parabéns à maneira do moralista de Tibur:

Vive et regna, fortunate Jacinthe!

Daí a pouco, através da porta aberta que nos separava, senti uma risada fresca, moça, genuína e consolada. Era Jacinto que lia o *D. Quixote*. Oh bem-aventurado Jacinto! Conservava o agudo poder de criticar, e recuperara o dom divino de rir! (96)

As passagens transcritas, que nos remetem para uma analogia entre D. Quixote e Sancho Pança e Jacinto e o companheiro, encontram-se reescritas no romance *A Cidade e as Serras*:

Trepávamos então alguma ruazinha de aldeia, dez ou doze casebres, sumidos entre figueiras, onde se esgaçava, fugindo do lar pela telha vã, o fumo branco e cheiroso das pinhas. Nos cerros remotos, por cima da negrura pensativa dos pinheirais, branquejavam ermidas. O ar fino e puro entrava na alma, e na alma espalhava alegria e força. Um esparso tilintar de chocalhos de guizos morria pelas quebradas...

Jacinto adiante, na sua égua ruça, murmurava:
—Que beleza!
E eu atrás, no burro de Sancho, murmurava:
—Que beleza! (136)

.....
Assim discursava o meu amigo no noturno silêncio de Tormes.
Creio que ainda estabeleceu sobre o Pessimismo outras coisas joviais, profundas ou elegantes; —mas eu adormecera, beatificamente envolto em Otimismo e Doçura.
Em breve, porém, me fez pular, escancarar as pálpebras moles, uma rija, larga, sadia e genuína risada. Era Jacinto, estirado numa cadeira, que lia o «D. Quixote». Oh bem-aventurado Príncipe! Conserva ele o agudo poder de arrancar teorias a uma espiga de milho ainda verde, e por uma clemência de Deus, que fizera reflorir o tronco seco, recuperara o dom divino de rir com as facécias de Sancho! (164-5).

2.9. Carlos Selvagem (1890-1973)

Carlos Selvagem é o nome literário de Carlos Tavares de Andrade Afonso dos Santos, nascido na cidade de Lisboa no ano de 1890. Entre os anos de 1901 e 1907, frequentou o Colégio Militar onde lhe puseram a alcunha de «Selvagem» que viria a adotar no seu pseudónimo literário. Foi oficial do exército, historiador militar, jornalista e autor de textos dramáticos e infantis.

A sua obra, *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, foi considerada uma das «mais representativas da dramaturgia portuguesa do século XX». O autor, no prólogo, explica a génese da sua peça dramática. Miguel de Cervantes, que qualifica de «portentoso escritor», não teve conhecimento da última aventura amorosa do herói D. Quixote de La Mancha com a «perversa Florinda». Carlos Selvagem, tal como já o havia feito Garrett, imita Cervantes no achamento desta narrativa:

Coube ao autor desta farsa a fortuna de encontrar o seu relato fiel nos velhos papéis de um cartório. E por isso aí vereis os amores do engenhoso fidalgo com a perversa Florinda! Aí vereis castigados os desvarios da ambição de corrigir êste mundo! Aí vereis, em resumo, a Razão triunfar do Êrro, e a Virtude confundir o Vício, tudo consoante as regras da nossa arte, para deleite dos olhos e edificação dos espíritos.

Entre as personagens desta peça, permitam-nos que destaquemos D. Quixote de La Mancha, Sancho Pança, *seu escudeiro*, Florinda, dita a *Bela Egeria*, e Aldonça, *mulher de Gregório*.

2.10. Oliveira Martins (1845-1894)

O historiador Joaquim Pedro de Oliveira Martins, considerado o introdutor dos ideais socialistas em Portugal, teve uma infância e juventude algo atribulada. Ficou órfão de pai muito jovem, não chegando a concluir o liceu. Posteriormente, enveredou pela engenharia militar. Trabalhou quatro anos na Andaluzia, o que o terá ajudado a escrever a obra *História da Civilização Ibérica*.

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

No capítulo VII da obra supra referida e intitulado *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Oliveira Martins chama a nossa atenção para as admoestações de Gil Vicente e de Cervantes aos povos peninsulares para que evitassem a decadência:

O Portugal de João III é o mesmo de João II. Não ha sentimentos nem ambições diversas: ha apenas a sombra da velhice, o cansaço depois da grande obra, e as consequencias della. [...] e assim a Hespanha [...] o jesuitismo minava-a, a intolerância destruia-a, o ouro do novo mundo enchia-a a de corrupções podres. [...]

As admoestações de Gil-Vicente e de Cervates não são compreendidas. A Hespanha vê no typo do Quijote a condemnaçãodos antigos cavalleiros e aplaude essa satira que, a não ter ooutro alcance, seria apenas um brinquedo erudito: bem longe se escondiam já no passado as figuras dos *Amadis*! A cavalaria que Cervantes condemna não é porém só essa, é também a divina; o que elle acusa é a teimosia louca n'um heroismo já sem significação nem alcance. Cervantes em pessoa fôra mordido d'esse vírus; e agora, velho e desenganado, o antigo humorismo dos graciosos da comedia castelhana encarna dentro d'elle, produzindo uma obra genial. (259)

Personalidade marcante no panorama cultural português, em 1880, Oliveira Martins foi eleito presidente da Sociedade de Geografia Comercial do Porto e, 4 anos mais tarde, Diretor do Museu Industrial e Comercial do Porto.

2.11. José Gomes Ferreira (1900-1985)

José Gomes Ferreira, natural da cidade do Porto, iniciou a sua atividade de escritor aos 18 anos com o livro *Lírios do Monte*. Em 1924, conclui o curso de Direito e passa desempenhar funções consulares antes de se dedicar ao jornalismo em 1930. Colaborou nas principais revistas de então: *Presença*, *Seara Nova* e *Ilustração*.

Homem de intervenção cívica, associou-se a forças antifascistas e foi militante do partido comunista. Esta segunda fase da sua vida representa um corte com uma poesia de inspiração romântica e saudosista e uma adesão aos cânones do neorrealismo. É com este enquadramento que referimos as marcas cervantinas na sua obra poética (apenas uma parte da sua produção literária). No volume *Poesia I*, editado em 1948, encontramos um conjunto de oito poemas escritos nos anos de 1935 e 1936, constituindo uma das partes da obra, com o sugestivo título de *A morte de D. Quixote*. Percebe-se que não simpatiza com a figura romântica de D. Quixote a quem apelida de «cavaleiro da Lança Inútil», epíteto que vai repetindo.

Mais expressivos são os versos do poema III com uma construção anafórica que nos faz lembrar a realização de um comício, não a pedir a demissão de um governo de direita, mas o derrube de D. Quixote:

Pobres, gritai comigo:
Abaixo o D. Quixote
com cabeça de nuvens
e espada de papelão!
—E viva o chicote
no silêncio da nossa mão.

António José Ferreira Afonso

Pobres, gritai comigo:

Abaixo o D. Quixote
que só nos emperra
de neblina!

—E viva o Archote
que incendeia a terra,
mas ilumina.

Pobres, gritai comigo:

Abaixo o cavaleiro
de lança de soluços
e bola de sabão
no elmo de barbeiro!

—E vivam os nossos Pulsos
que, num repelão,
hão-de rasgar o nevoeiro. (46-7)

Outras passagens existem em que Gomes Ferreira ridiculariza o herói, como um lobo que se ri da luta de D. Quixote com os carneiros ou da idealização de Dulcineia. Na parte final, repete quase até à exaustão a vontade de matar D. Quixote: «És tu, D. Quixote, e vou matar-te». Gomes Ferreira esconjura o passado romântico e fica à espera de um mundo novo: «à espera de outras mãos de algum dia, / suadas da camaradagem dum mundo novo» (52).

2.12. António Gedeão (1906-1997)

António Gedeão é o pseudónimo literário de Rómulo de Carvalho, professor, cientista e poeta. Ao longo da sua vida, recebeu várias condecorações, desde Grande Oficial da Ordem de Instrução Pública (1987) até ao doutoramento «Honoris Causa» pela Universidade de Évora (1995). Em 1996, nas comemorações dos seus 90 anos, realizou-se uma homenagem nacional promovida pelo Ministério da Ciência e da Tecnologia, sendo-lhe entregue a Grã-cruz da *Ordem Militar de Santiago e Espada*. Após a sua morte, o dia 24 de Novembro, dia do seu nascimento, passou a ser designado como *Dia Nacional da Ciência* devido aos muitos poemas cuja temática está relacionada com as experiências laboratoriais.

Tem vários poemas musicados: *Lágrima de Preta* (Adriano Correia de Oliveira) <<https://www.youtube.com/watch?v=9kvoUd9utFM>>, *Pedra Filosofal* (Manuel Freire) <<https://www.youtube.com/watch?v=kGvY4tqcgUQ>> e *Impressão Digital* (Carminho) <<https://www.youtube.com/watch?v=DeEo6RmL7Do>>. A parte final do poema *Impressão Digital* exemplifica perfeitamente a influência de Miguel de Cervantes neste nome grande da poesia portuguesa:

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

Impressão Digital

Os meus olhos são uns olhos,
E é com esses olhos uns
Que eu vejo no mundo escolhos,
Onde outros, com outros olhos,
Não veem escolhos nenhuns.

Quem diz escolhos, diz flores!
De tudo o mesmo se diz!
Onde uns veem luto e dores,
Uns outros descobrem cores
Do mais formoso matiz.

Pelas ruas e estradas
Onde passa tanta gente,
Uns veem pedras pisadas,
Mas outros gnomos e fadas
Num halo resplandecente!!

Inútil seguir vizinhos,
Querer ser depois ou ser antes.
Cada um é seus caminhos!
Onde Sancho vê moinhos,
D. Quixote vê gigantes.

Vê moinhos? São moinhos!
Vê gigantes? São gigantes! (92-3).

2.13. Miguel Torga (1907-1995)

Miguel Torga é o pseudónimo literário de um médico que exerceu a especialidade de otorrinolaringologia na cidade de Coimbra. Embora exercesse a profissão de médico, sempre assumiu a sua condição de poeta. Antes de casar, avisou a futura esposa para estar preparada, pois, a qualquer momento, a podia trocar por um verso. Depois de concluído o curso de medicina na Universidade de Coimbra, faz uma incursão pela província, mas acabou por fixar residência na cidade dos estudantes. Homem de forte personalidade, avesso a convívios sociais, foi um observador atento e crítico, por vezes mordaz. Foi opositor ao regime salazarista tendo chegado a ser preso.

Miguel Torga foi o primeiro vencedor do Prémio Camões, em 1989, o mais importante que se atribui nos países da lusofonia. Em 1965, já tinha sido proposto para candidato ao Nobel da Literatura.

O seu apreço pela obra de Cervantes manifesta-se bem cedo, no momento em que adota o pseudónimo Miguel Torga e enterra o nome de Adolfo da Rocha. Escolheu o nome Miguel por ser o nome de duas figuras que muito admirava: Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno. Torga por ser o nome de uma urze, existente na sua terra natal, tão dura que, quando a tentavam vergar, partia, tal como a sua personalidade.

Miguel sempre foi um defensor acérrimo do iberismo. Entendia que Portugal e Espanha deviam ser uma única nação. Não só por questões geográficas —península Ibérica— mas também históricas e culturais. O seu livro de poesia, *Poemas Ibéricos*, editado em 1965, abre com o poema «Ibéria» onde define este território: «Terra nua e tamanha / Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo... / Que nela cabem Portugal e Espanha/ E a loucura com asas do seu povo». Este livro, encontra-se dividido em 4 partes: I História trágico-telúrica (7 poemas), II História trágico-marítima (7 poemas), III Os heróis (27 poemas), IV O pesadelo (3 poemas). Na parte relativa aos heróis, são vários os de origem espanhola: Cid, Cortez, Loyola, Santa Teresa, Filipe Segundo, S. João da Cruz, Cervantes, Goya, Unamuno, Picasso e Frederico García Lorca.

A última parte, abre com o poema «Pesadelo de D. Quixote» e termina com «Exortação a Sancho Pança». No primeiro, a dama de D. Quixote deixa de ser a Dulcineia e passa a ser a Ibéria.

Pesadelo de D. Quixote

Sancho: ouço uma voz etérea
Que nos chama...
Ibéria, dizes tu?!... Disseste Ibéria?!
Acorda, Sancho, é ela a nossa dama.

Pois de quem hão-de ser estes gemidos?
Pois de quem hão-de ser?
Só dela, Sancho, que nos meus ouvidos
Anda o seu coração a padecer...

Ergue-te, Sancho! Quais moinhos?! Quais?!
Ai! pobre Sancho, que não sabes ver
Em moinhos iguais
Qual deles é só moinho a moer!... (73).

No poema «Exortação a Sancho Pança», Torga deixa o apelo para que a Ibéria volte a ser unida, pois só assim voltará a ter paz. Atualmente vive-se um «idílio traiçoeiro», Portugal e Espanha estão separados, é necessário renegá-lo para que a união entre D. Quixote e Dulcineia se concretize.

2.14. José Saramago (1922-2010)

José Saramago, prémio Nobel da Literatura em 1998, é um autor sobejamente conhecido, quer em Portugal, quer em Espanha, uma vez que a esposa era espanhola, e tinha fixado residência em Lancelot, nas Ilhas Canárias. Homem de esquerda, militante do partido comunista, possuía um grande conhecimento da vida das classes trabalhadoras a que pertencera. Durante a sua vida, foi-lhe atribuído, por várias universidades, o título de Doutor Honoris Causa. Entre outros, foi galardoado com os prémios Camões (1995), América (2004) e, em 2009, São Paulo para a Literatura (*A Viagem do Elefante* foi considerado o Melhor Livro do Ano).

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

As marcas cervantinas estão patentes em várias obras, nomeadamente no início da estrutura narrativa de *Jangada de Pedra*, «em um lugar de Portugal de cujo nome nos lembraremos mais tarde», um arremedo do início do *D. Quixote de La mancha*: «numa aldeia da Mancha, de cujo nome não me lembro».

As figuras míticas de Cervantes, Dulcineia, D. Quixote e Sancho Pança, surgem-nos no livro de poesia, *Poemas Possíveis*, no capítulo relativo a *O Amor dos Outros*.

Dulcineia

Quem tu és não importa, nem conheces
O sonho em que nasceu a tua face:
Cristal vazio e mudo.
Do sangue de Quixote te alimentas,
Da alma que nele morre é que recebes
A força de seres tudo. (99)

D. Quixote

Não vejo Dulcineias, D. Quixote,
Nem gigantes, nem ilhas, nada existe
Do teu sonho de louco.
Só moinhos, mulheres e Baratárias,
Coisas reais que Sancho bem conhece
E para ti são pouco. (100)

Sancho

Capaz de medos, sim, mas não de assombros.
Para assombros outra alma se precisa
Mais nua e desarmada.
Mas dessa bruta mão cai a semente
Que a teu amo sustenta, e sem o pão,
Até assombro é nada. (101).

2.15. José Cardoso Pires (1925-1998)

Terminamos com uma referência a José Augusto Neves Cardoso Pires, jornalista e escritor. Depois de um início de vida na marinha mercante, Cardoso Pires abraça a carreira de jornalista e chega a dirigir as Edições Artísticas Fólio.

Sendo um homem de esquerda, integra-se na corrente literária neorrealista, embora alguns críticos o enquadrem no surrealista. É considerado um dos grandes escritores portugueses do século XX. A sua obra-prima, *O Delfim*, foi obra de leitura obrigatória no ensino secundário. Foi condecorado com a comenda da Ordem da Liberdade, em 1985, e com a Grã-cruz da Ordem de Mérito em 1989.

A obra que o coloca neste grupo dos autores portuguesa com marcas cervantinas é o romance *Histórias de Amor* publicado em 1952 e que viria a ser apreendido pela censura no tempo da ditadura de Salazar. A versão atual encontra-se dividida em quatro partes: Os contos, A novela, Anexos e Algumas críticas da época.

Por razões óbvias, centramo-nos na novela que tem por título *Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos*. Cardoso Pires, numa narrativa inédita, traça um paralelo entre o jogo de amor no tempo de D. Quixote e na atualidade. Digamos que os protagonistas são sempre os mesmos, um homem e uma mulher, mas os processos e meios de engate é variam. Se, antigamente, vinham montados em cavalgaduras, hoje aparecem em máquinas ruidosas com muitos cavalos:

Por estas estradas tenho ouvido dizer que andam à solta os cavaleiros românticos do nosso tempo. Não vêm já de elmo e cavalgadura, claro está, à maneira antiga, mas nos mais rápidos *Mercedes*, *Cadillacs*, *Alfa Romeos*, que são máquinas confortáveis e seguras a ponto de quase terem alma e governo próprio como as pessoas. [...]

Erra por estas paragens o fantasma de Rocinante que foi, como se sabe, o cavalo de Dom Quixote de la Mancha, o herói mais célebre de todas as histórias de amor. Quem alguma vez o viu diz que aparece desgrenhado, as crinas ralas em farripas compridas, a carcaça a arquejar.

Foi assim que eu próprio o conheci quando me pus a ler as desventuras passagens do Cavaleiro da Triste Figura.

Mas, ao que parece, os séculos e a História confundiram-no de tal modo com a tragédia e a alma do amo que faz agora a sua aparição meio bicho, meio armadura, como couro remendado a panos de moinho e duas metades de escudela de barbeiro a taparem os quadris estalados.

Como o Rocinante de hoje, passam os modernos militantes do amor. [...]

Emergindo das trevas da memória, Rocinante aparece ainda suado, dorido dos cascos quebardos por caminhadas em vão. [...]

Rocinante preside a toda esta epopeia do amor bem mais trágica que a dos tempos idos. Doem-lhe ainda os ossos das lutas contra as quimeras e os ventos de Espanha, e nos cascos arde-lhe a poeira das andanças malditas. (70 a 75).

3. CONCLUSÃO

Como acabámos de verificar, as marcas cervantinas em autores portugueses são imensas, sobretudo a presença de figuras como D. Quixote, Sancho Pança e Dulcineia.

Fora do âmbito deste trabalho, ficaram muitas outras referências, com particular destaque para os autores e/ou comentadores das várias traduções que foram impressas em Portugal, como *No cavalo de Pau com Sancho Pança* de Aquilino Ribeiro, e para os ilustradores. Aliás, segundo Carlos Alvar, «Portugal ocupa um lugar de honra dentro da representação iconográfica do Quixote, uma vez que os primeiros testemunhos conhecidos em que é dado ao cavaleiro um aspeto visual são portugueses e pertencem ao mesmo ano da publicação do romance de Cervantes»⁶. Entre os críticos literários, permitam-me que destaque a obra de António Mega Ferreira, *O essencial sobre Dom Quixote*.

Antes de terminar, uma palavra sobre a obra de Thomaz Colaço, *D. Quichote — rei de Portugal*, onde o autor advoga a tese de que a obra *D. Quixote de la Mancha* teria a sua

⁶ Alvar, Carlos: *O Quixote, breve história de uma longa tradição*. Cf. página web da Biblioteca Nacional de Lisboa.

*Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes.
Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância
na obra de António José da Silva, «O Judeu»*

gênese no ódio que Miguel de Cervantes nutria pelo rei D. Sebastião cuja aparição considerava um perigo para a Espanha.

A literatura portuguesa não podia ficar indiferente a essas figuras populares que nos habituámos a ver: D. Quixote, cavaleiro esguio de lança em riste, montado numa pileca mal amanhada (Rocinante), que ataca moinhos de vento, acompanhado por Sancho Pança, um aio roliço escarrapachado em cima de um burro. Figuras *quixotecas* de que todos temos um pouco, como refere Eduardo Lourenço, professor e ensaísta, uma das personalidades mais premiadas do panorama cultural português:

Nação pequena que foi maior do que os deuses em geral o permitem Portugal precisa dessa espécie de *delírio manso*, desse sonho acordado que, às vezes, se assemelha ao dos videntes (*voyants* no sentido de Rimbaud) e, outras, à pura inconsciência, para estar à altura de si mesmo. Poucos povos serão como o nosso tão intimamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho. Quando se sonharam sonhos maiores do que nós, mesmo a parte de Sancho que nos enraíza na realidade está sempre pronta a tomar os moinhos por gigantes. A nossa última aventura quixotesca tirou-nos a venda dos olhos, e a nossa imagem é hoje mais serena e mais harmoniosa que noutras épocas de desvairo o pôde ser. Mas não nos muda os sonhos (Lourenço 1988).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia ativa

- ALMEIDA GARRETT, J. B. (1974³): *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- ALMEIDA GARRETT, J. B. (1978): *Magriço ou os doze de Inglaterra*. Lisboa: Edições 70.
- ALMEIDA GARRETT, J. B. (2008): *O Arco de Sant'Ana*. Porto: Porto Editora.
- CASTELO BRANCO, C. (1906²): *No Bom Jesus do Monte*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, editores.
- CASTELO BRANCO, C. (1908⁴): *Sereia*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, livraria editora.
- CASTELO BRANCO, C. (s/d): *A Queda dum Anjo*. Mem Martins: Publicações Europa- América.
- CARDOSO PIRES, J. (2008): *Histórias de Amor*. Lisboa: Nelson de Matos.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE (2007): *D. Quixote de la Mancha*, 2 vols., trad. e notas de José Bento. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- GEDEÃO, A. (2004): "Impressão digital". In *Obra Completa*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- GOMES LEAL, A. D. (1901²): *Claridades do Sul*. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- GOMES LEAL, A. D. (1902): *A mulher de Luto: processo ruidoso e singular*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, editor.
- GONÇALVES CRESPO, A. C. (1882): "A morte de D. Quixote". *Obras Completas*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão - Editores.
- LOURENÇO, E. (1988): "Portugal - identidade e imagem". In *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, E. DE (s/d): *A cidade e as Serras* (baseada na ed. de 1901). Lisboa: Edição «Livros do Brasil».
- QUEIRÓS, E. DE (1987): "Civilização". In *Contos*. Mem Martins: Europa-América.
- SARAMAGO, J. (1999): *Os Poemas Possíveis* (poesia). Lisboa: Caminho.
- SELVAGEM, C. (1943): *Dulcinéa ou a última aventura de Dom Quixote*. Lisboa: Editorial Aviz.
- SILVA, A. J. DA (1905 [1733]): *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*. Coimbra: Introdução de Mendes dos Remédios. França Amado.

António José Ferreira Afonso

TEIXEIRA DE PASCOAES (1990): *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim.
TORGA, M. (1965): *Poemas Ibéricos*. Coimbra: edição do autor (Gráfica de Coimbra).

Bibliografia passiva

- ABREU, M. F. DE (2015), “Nos 400 anos do Quixote”. In Cervantes, Miguel de: *D. Quixote de la Mancha*. Lisboa: Dom Quixote Publicações, XIII-XL.
- ABREU, M. F. DE (1994), *Cervantes no romantismo português: cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*. Lisboa: Estampa.
- CAMELO, J. A. & M. H. Pecante (1984): *O Judeu de Bernardo Santareno*. Porto: Porto Editora et alii.
- CARVALHO, M. A. V. DE (1906?): “D. Quixote - A colaboração de três séculos na obra de Cervantes”
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE (2014): *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda*. Tr. de J. Bento). Lisboa: Documenta.
- CUNHA, X. DA (1908): *A Exposição Cervantina da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- FIGUEIREDO, F. (1921): *Estudos de Literatura*, 3.^a série. Lisboa: Clássica.
- LEITE DE VASCONCELOS, J. (1982): *Etnografia Portuguesa*, vol. IV. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- OLIVEIRA MARTINS, J. P. DE (1879): “Causa da decadência dos povos peninsulares”. In *História da Civilização Ibérica*.
- PRADO COELHO, J. (1981): *Dicionário de Literatura*, 3.^o vol., s. v. “Quixote”. Porto: Figueirinhas.
- RIBEIRO COLAÇO, T. (s/d): *D. Quixote —rei de Portugal*. Lisboa: Eedições SIT. <http://www.coisas.com/225666124,auction_id,auction_details>.
- ROCHA, C. (2000): *Miguel Torga: Fotobiografia*. Lisboa: Clara Rocha e Publicações Dom Quixote.
- SANTARENO, B. (1986): *O Judeu (narrativa dramática em três atos)*. Lisboa: Edições Ática.

El humor satírico en los traductores áureos de Luciano de Samósata

Theodora GRIGORIADOU

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο / Hellenic Open University

Luciano de Samósata (c. 125 d.C. - 181 d.C.), prácticamente ignorado a lo largo de los dos siglos y medio posteriores a su muerte, es recuperado por los bizantinos, que detectan en sus obras las huellas de un pagano pero no pueden resistir a su claro estilo ático y la variedad de sus temas; así, en Bizancio, el sofista es uno de los autores más leídos e imitados —como se comprueba por el gran número de manuscritos de su variada obra escritos a lo largo de la historia de las letras bizantinas—, cautivando a los literatos que, a su vez, comunican la importancia de su obra a los helenistas italianos del *Quattrocento*. En Italia, profesores y estudiantes acogen con sumo interés las propuestas de los maestros bizantinos y, así, el samosatense se lee, gran parte de su obra se traduce al latín y se imita; como consecuencia de este interés se edita en Florencia, en 1496, la *editio princeps*, preparada por el gran helenista Juan Láscaaris.

La Europa occidental muy pronto descubre al satírico griego y humanistas de la talla de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro traducen al latín parte de su obra; Luciano, con sus pensamientos poco convencionales y su espíritu crítico, contribuye a la gestación de las nuevas ideas y Europa lo acoge como uno de los autores que mejor expresan su inspiración humanística. Durante los siglos XVI y XVII se preparan varias ediciones de sus *Opera Omnia*, que, junto a las traducciones individuales de los grandes helenistas, demuestran el continuo interés de los humanistas europeos hacia la obra del gran sofista. En 1538 aparecen en Frankfurt las *Opera Omnia* preparadas por Jacobus Moltzer, *Micilo*, célebre helenista alemán, que establecen el canon de las traducciones latinas del samosatense; fue una inmensa empresa donde participaron helenistas de renombre como Erasmo, Tomás Moro, Melanchthon, Mossellano, Pirckheimer, Anastasio, Obsopoeo, Sinapio, Martín Bolero, Ottomaro Luscino, Pónico Virunio, Agustín Dato y el propio *Micilo*; la obra circuló ampliamente por la Península y constituyó la base, en la mayoría de los casos, de las traducciones españolas del Siglo de Oro. En 1563 se editan en París, a cargo de Gilbert Cousin, *Cognatus*, y Ioannes Sambucus, las *Opera* de Luciano, quizá la edición latina más importante, después de la de *Micilo*, para el Siglo de Oro español. En 1615, el helenista francés Ioannes Bourdelotius publica, en París, sus *Opera Omnia* de Luciano; esta colección constituye, por su rigor filológico, una especie de *princeps* para los estudiosos posteriores. Y, en 1619, en Saumur, Ioannes Benedictus edita su *Opera* de Luciano, edición que volvió a editarse varias veces a lo largo del siglo XVII (Grigoriadu 2003: 239-44).

En la Península Ibérica no se hace ninguna mención a Luciano de Samósata antes del siglo XV; sin embargo, durante los Siglos de Oro, la obra del samosatense atrae a varios humanistas peninsulares que traducen parte de ella, tanto en latín como en castellano. Setenta y una traducciones lucianescas realizadas por trece literatos peninsulares es la aportación hispana al *corpus* de las traducciones europeas de Luciano de Samósata de estas tres centurias. En las filas del Humanismo español, tanto temprano como tardío, prevalece la imagen del sofista como filósofo moral o como redactor de buen estilo ático, heredada de la visión que de él tuvieron los humanistas italianos del *Quattrocento*. No obstante, como se verá más adelante, es el Luciano satírico y, en especial, el menipeo picante y mordaz el que cautiva a sus traductores en estos siglos, que lo eligen no por encargo sino como medio para expresar sus propias amarguras, inquietudes y desengaños: ocho de los once traductores áureos de Luciano de Samósata eligen traducir sátiras y sátiras menipeas o de corte menipeo, y casi la mitad de las traducciones lucianescas áureas al castellano —treinta y dos en un total de sesenta y nueve— son de esta índole.

Las dos primeras traducciones peninsulares de una obra de Luciano de Samósata datan de mediados del siglo XV; ambas vierten al castellano al mismo diálogo —el duodécimo de los *Dialogi Mortuorum*, todos breves cuadros satíricos, titulado *Disceptatio super presidentia inter Alexandrum, Hannibalem et Scipionem*—, y dependen de la traducción latina de Giovanni Aurispa realizada en Italia. Martín de Ávila, secretario de latín y escribano de cámara del rey Juan II de Castilla y escudero de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, y Vasco Ramírez de Guzmán, arcediano de Toledo, son los autores de estas dos traducciones que llevan, en la mayoría de las versiones manuscritas, el título *Contención que se finge entre Aníbal, Scipión y Alejandro*.

En el siglo XVI, las tres primeras traducciones lucianescas, todas del griego al latín, son las parodias *Trago[do]podagra* y *Ocypus*, realizadas en 1538 por el médico segoviano Andrés Laguna, y el tratado *De dea Siria*, traducido, en 1540, por el humanista portugués Jorge Coelho. *Tragopodagra*, composición poética de 334 versos, es una parodia de la tragedia eurípidea: con toda la seriedad y pompa de un personaje de tragedia, Podagros, un gotoso, invoca a Podagra —la enfermedad de la gota, a la que llama *diosa invencible* por los fuertes dolores que provoca— suplicándole que, después del fracaso de todo analgésico probado, por lo menos le haga sufrir dolores más llevaderos. *Ocypus*, poema de menor extensión, es su pálida imitación. En *De dea Siria* se describe, en un estilo aparentemente serio, el famoso templo de Hierápolis, en Siria, pero la obra se puede leer también como una parodia tanto del estilo como del contenido de la obra del historiador y geógrafo Heródoto.

Hacia mediados del siglo, Juan de Jarava, médico de la reina consorte francesa Leonor de Austria, naturalista y humanista, edita en Lovaina la primera traducción lucianesca del latín al castellano en los Siglos de Oro; es la traducción del diálogo *Icaromenipo* o *Por encima de las nubes*, una de las obras que mejor reflejan la deuda menipea del samosatense, a la que el traductor da el título *Ícaro Menipo* o *Menipo el Volador*. En esta extraordinaria sátira, Luciano ridiculiza a Júpiter y a las diferentes escuelas filosóficas: Menipo, habiendo buscado entre los filósofos las respuestas a sus dudas metafísicas y ontológicas y decepcionado de tanta variedad de opiniones opuestas, decide subir al cielo para consultar directamente al todopoderoso Júpiter. Con las alas de un águila y un buitre en los brazos emprende

su vuelo hacia la morada celestial; en un descanso de este largo viaje, Empédocles, habitante eterno de la luna, lo ayuda a mirar hacia la tierra y a divisar la hipocresía imperante en este gran teatro del mundo. Llegado ya el curioso viajero a su destino, Júpiter, muy inquieto al verlo en su portal, convoca una asamblea de los dioses; en ella se condena unánimemente a los filósofos y se decide su castigo ejemplar. A continuación, Menipo es privado de sus alas prestadas y Mercurio, cogiéndole de la oreja derecha, lo devuelve a Atenas.

Juan de Jarava, aparte de un traductor laborioso, es el autor de varios libros que tratan de *filosofía natural*; el primero de ellos, de 1544, lleva el título *Problemas o preguntas problemáticas ansí de amor como naturales y acerca del vino*, y en su prefacio se puede leer:

[el hombre] no se puede llamar por otra cosa hombre ni tener razón que por el entendimiento que tiene, el cual desea siempre alcanzar y venir al deseado fin que es el saber y conocimiento de las cosas: principalmente de los misterios y cosas secretas de la naturaleza por las cuales pueda venir en el conocimiento de las divinas.

El autor aboga por el deseo y el deber de conocimiento que tiene el hombre y ofrece a sus lectores una recopilación, según confiesa en la portada, *de muchos y graves autores*; sin embargo, en plenas vísperas del Concilio de Trento, se cura en salud y avisa:

Otra manera hay también de preguntas, que no se deben proponer ni tratar, por ser muy dificultosas y ocultas al entendimiento humano, y que sólo son manifiestas a dios inmortal, que es su autor y hazedor de todas las cosas. Y cierto, sólo el artífice de una dificultosa obra tiene el conocimiento della y sabe la razón y causa perfectamente.

Residente largo tiempo en Lovaina, ciudad hostil a la reforma protestante —con su Universidad encargada por Carlos V a confeccionar una lista de libros prohibidos, preparada ya para 1546—, amigo y compañero de estudios en el Colegio Trilingüe del protestante Francisco de Enzinas, probablemente protestante él mismo, Jarava guiña el ojo a los reformistas españoles con editar, junto con sus *Problemas o preguntas problemáticas*, al *Icaromenipo* de Luciano de Samósata.

A mediados del siglo XVI, traducir a uno de los autores predilectos de Erasmo de Rotterdam ya era bastante complicado. Juan de Jarava no solo se atreve a hacerlo, sino que elige para el caso una ingeniosa sátira lucianesca protagonizada por Menipo de Gádara. En ella el cínico se burla despiadadamente del dios todopoderoso Júpiter tachándolo de ignorante, y critica a los venerables filósofos por su vana y confusa ciencia acerca de los astros y los fenómenos cósmicos. Jarava manda de esta manera un mensaje encriptado a todos aquellos que lo sepan recibir: pues no *solo el artífice de una dificultosa obra tiene el conocimiento della y sabe la razón y causa perfectamente*, sino que tampoco hay que fiar tanto a todos los que explican *los misterios y cosas secretas de la naturaleza por las cuales pueda venir en el conocimiento de las divinas*. Con su traducción lucianesca a modo de clave, invita a sus lectores iniciados a alejarse del canon establecido y buscar el *conocimiento de las cosas* también por otros caminos.

Esta sátira lucianesca repleta de elementos de la menipea —el viaje aéreo de Menipo, el fantástico a la luna, la perspectiva cenital de la tierra, el banquete de los dioses, la asamblea de los dioses, la mezcla de lo serio y lo cómico, etc.— está incluida en las tres sucesivas —y únicas— colecciones de traducciones de Luciano en castellano: la de Francisco

de Enzinas, último traductor lucianesco en el siglo XVI, y las de Juan de Aguilar Villaquirán y Francisco de Herrera Maldonado que datan del primer cuarto del siglo XVII.

En 1548, el cisterciense fray Ángel Cornejo edita, en Medina del Campo, su traducción del latín al castellano de *Tóxaris [o Sobre la amistad]*. Es un largo diálogo elogio a la amistad: dos amigos, el griego Mnesipo y el escita Tóxaris, intentan demostrar, utilizando cinco ejemplos cada uno, cuál de sus respectivos pueblos aprecia más el don de la amistad. En la obra se aprecia, aparte de las excelentes dotes narrativas de Luciano, una fina comicidad en varios pasajes aunque, en este caso, no se trata de una obra satírica.

Francisco de Enzinas, humanista, protestante en el exilio y primer traductor áureo del *Nuevo Testamento* al castellano, edita en Lyon, en 1550, una pequeña colección de traducciones lucianescas a la que da el muy sugerente título *Diálogos de Luciano no menos ingeniosos que provechosos, traducidos de Griego en Lengua Castellana*. Es un conjunto de cinco diálogos, cuatro de los cuales considerados paradigmas de la sátira menipea en la obra del samosatense: *Caronte o Los Contempladores*, *El sueño o el Gallo*, *Menipo o Necromancia*, e *Icaromenipo o Por encima de las nubes*; el quinto, con quien se abre la colección, es el diálogo *Tóxaris o Sobre la amistad*.

Enzinas, animado por Melanchton, empieza a traducir en 1541 el *Nuevo Testamento* al castellano partiendo de la edición griega de Erasmo de Rotterdam; año y medio después, en 1543, concluye la tarea y edita su versión en Amberes. El traductor —ignorando, según todo indica, el decreto de febrero de ese mismo año que culpaba a las traducciones al vulgar de las *Sagradas Escrituras* de todas las herejías surgidas en los Países Bajos— no solo publica su versión, sino que se la dedica al propio Emperador. La denuncia al Santo Oficio no tarda en llegar, la edición del *Nuevo Testamento* se requisaba y se destruye, y Francisco de Enzinas es arrestado y encarcelado en Bruselas. Año y medio más tarde consigue escapar y huye a Wittenberg, a casa de su protector Melanchton; allí le llega la triste noticia de la muerte, en Roma, de su hermano, acusado de protestantismo, en la hoguera inquisitorial, y también la orden de su propia detención y vuelta a la cárcel bajo pena de muerte y confiscación de sus bienes. A partir de ese momento y hasta su muerte, Francisco de Enzinas vive fugitivo en varias ciudades europeas: Basilea, Cambridge, Estrasburgo —centro de acogida esta última de numerosos disidentes religiosos del Imperio además de centro de propagación del Humanismo y la Reforma gracias a la disposición de sus imprentas—. Es en Estrasburgo, pues, donde Enzinas publica, en 1550, un buen número de libros, todos anónimos y con falso pie de imprenta: Lyon, en casa de Sebastián Grypho; entre ellos se registran los *Diálogos de Luciano*, una edición que, aparte de anónima, está falta de prólogo y demás textos preliminares. En la traducción del *Nuevo Testamento*, siete años antes, el nombre del traductor figuraba, por desgracia como se ha visto, en la misma portada.

Aparte de los *Diálogos de Luciano*, Francisco de Enzinas es el traductor de una obra más del de Samósata: el primer libro de las *Historias Verdaderas*, prosa repleta de exageraciones, humor y fantasía; dicha obra, titulada *Historia verdadera de Luciano, traducida del griego en lengua castellana* aparece, en 1551, junto con una selección de las *Vidas paralelas* de Plutarco. Ambos libros son editados en *Argentina* —Estrasburgo, el *Argentoratum* de los

romanos— por Agustín Frisio; el de Plutarco con el nombre del traductor, al menos en algunos ejemplares; el de Luciano, una vez más, sin él. Lamentablemente, no se sabe si Francisco de Enzinas llegó a traducir el segundo libro de las *Historias Verdaderas* también; la muerte lo sorprende, en 1552, en esta misma ciudad asolada por la peste.

Un conjunto, pues, *ingenioso y provechoso* de la mejor sátira menipea de Luciano junto con la primera parte de una de las obras más divertidas del samosatense, están entre las traducciones clásicas —de obras de Julio César, Tito Livio, Plutarco, etc.— que Francisco de Enzinas realiza en los últimos cinco años de su vida. Exiliado, criticado, perseguido y hasta necesitado, se refugia, tal vez, en este Luciano satírico, que, con sus subidas al cielo, bajadas al Hades, viajes a la luna, barcos voladores y gallos parlanchines, entre otras tantas maravillas, le ayuda a escapar de la triste realidad que le tocó vivir, y, al mismo tiempo, con su encubierta crítica serioburlesca a los ricos y poderosos, a los filósofos mentirosos y a la hipocresía e intolerancia de la sociedad, da voz a su propia indignación y desengaño.

En el siglo XVII, don Juan Fernández de Aguilar Villaquirán es el primero de los seis letrados que en esta centuria vierten parte de la obra de Luciano de Samósata al castellano. Hidalgo, regidor de la Noble y Leal Villa de Escalona, hijo del humanista y médico ducal don Alonso Hernández de Aguilar, y padre del teólogo y traductor don Esteban de Aguilar y Zúñiga, dedica, en 1617, a *N. su amigo* la mayor colección a nivel europeo de traducciones lucianescas hechas por el mismo traductor, y en una lengua vulgar, durante los siglos XVI y XVII: cuarenta y cuatro traducciones que suman la mitad del *corpus lucianum*. Aguilar Villaquirán supera así, con creces, a los traductores europeos del samosatense en su labor colectiva de editar sus diferentes *Opera Omnia*. La mayoría de estos grandes humanistas colaboran con una, dos o tres traducciones latinas, como es el caso de Sinapio, de Melanchton y de Tomás Moro respectivamente; notables son los casos de Vicentio Obsopoeo con veinticuatro traducciones, Jacobo Moltzer con veinte, y Erasmo de Rotterdam con dieciocho.

Ya desde el título, *Las obras de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente*, Aguilar Villaquirán anuncia su simpatía hacia este *auctor damnatus* de antaño y, en la epístola dedicatoria, hace una vigorosa defensa de sus dotes de escritor:

Impía es la persona de Luciano —yo lo confieso—, pero en su libro se hallará, con gran perfección, elocuencia, donaire, gracia, variedad de cosas, mucha y grande sciencia, maciza dotrina, prontitud y facilidad. Riéndose reprehende los vicios de otros, en apodar y morder es agro y pungente, agudamente juega de los vocablos, es sin frenillo para decir lisas las verdades y, con eso, sabe mezclar burlas con veras. Pinta como con pincel los afectos y costumbres de los hombres y nos los propone no a leer escritos sino a ver representados. Amonesta, manda, aconseja y enseña, todo con suma prudencia y juicio, y estoy por decir en una palabra que en él se hallará el dechado de todos los demás escritores haciendo, a muchos dellos, tanta ventaja que lo que de éstos muchos no se lee que hiciesen, él lo hizo con excelencia; que es conforme a la sentencia de Horacio *mezclar lo útil y provechoso con lo gustoso y dulce* de tal manera, que no sé yo comedia ni sátira que pueda compararse con estos diálogos, ora repararemos en el gusto ora en el provecho.

Aguilar Villaquirán prepara este trabajo manuscrito para regalárselo al que llama *señor y amigo mío especialísimo* —muy probablemente algún miembro de la

familia de los Fernández Pacheco, a la sazón marqueses de Villena y duques de Escalona—, y al que ruega que, una vez leído, *se le dé a conocer y leer a sus amigos que son del número de los doctos*. Le confiesa que ha elegido la

mayor y mejor parte de los diálogos de Luciano que o más importantes o más festivos y agradables o más morales me parecieron, dexando los más fríos o aquellos cuya materia y argumento ni es grave ni es apacible ni de tan notoria utilidad.

Entre las cuarenta y cuatro obras traducidas de esta *mayor y mejor parte de los diálogos de Luciano*, las dieciocho corresponden o se asocian directamente a la sátira menipea: quince de los veintiséis diálogos, y tres de los dieciséis discursos. El extenso *Luciano samosatense* de Aguilar Villaquirán reúne en sus páginas, aparte de las sátiras menipeas ya mencionadas, todas las demás obras satíricas de Luciano aceptadas por los críticos, unas más y otras menos, como menipeas (*Timón o El misántropo*, *El Convite o Los lapitas*, *El Concilio de los dioses*, *La Travesía o El Tirano*, *El Pescador o los Resucitados*, *Zeus confundido*, *Zeus trágico*, y *las Saturnales*), junto con los *Diálogos de los Muertos*, los de *los Dioses* y los de *los Dioses Marinos*, todos breves cuadros satíricos.

Francisco de Herrera Maldonado, licenciado en Teología, canónigo de la Iglesia Real de Arbas de León y amigo personal de Lope de Vega, publica en Madrid, en 1621, un conjunto de ocho traducciones lucianescas bajo el título *Luciano español. Diálogos morales, útiles por sus documentos*. De los ocho diálogos *morales* y *útiles* los cuatro son *menipeos*, y son los mismos que, en el siglo anterior, otro traductor lucianesco, Francisco de Enzinas, caracterizó como *ingeniosos* y *provechosos*: *El sueño o el Gallo*, *Caronte o Los Contempladores*, *Icaromenipo o Por encima de las nubes*, y *Menipo o Necromancia*.

Una vez más, un traductor de Luciano en los Siglos de Oro traduce al samosatense no por encargo, como se hacía dos siglos atrás¹, sino impulsado por motivos personales: el canónigo utilizaría a estos diálogos *morales* en sus prédicas y sermones dominicales y, fiel al *docere et delectare* horaciano, opta por estos ocho diálogos *provechosos* entre los cuales los *menipeos* ocupan un lugar privilegiado; e informa, orgulloso:

Animoso yo, pues, con estos ocho *Diálogos* de Luciano (famosos entre los que dexó escritos), he querido lisongear a nuestra lengua, con hazer naturales de Castilla discursos tan bien dispuestos, y dotrina tan provechosa para la reformation de las costumbres, detestación de los vicios y mayor importancia del bien público; porque ninguno de los antiguos le igualó en la agudeza y picante, donairoso dezir y provechoso reprehender. Por oscuros y dificultosos dicen muchos que se estaban por traduzir estos diálogos, y sería porque quiso el cielo guardarme a mí el primero este merecimiento con mi patria.

¹ En el siglo XV no hay intelectuales independientes del poder, y la relación entre las altas jerarquías y los traductores afecta a la selección y a la finalidad de los textos traducidos. Los que encargan las traducciones son los que eligen el texto a traducir, casi siempre de acuerdo con sus intereses personales o políticos (Grigoriadou 2017: 30).

Con este último comentario —erróneo, como se ha visto—, se disipa toda sospecha de plagio por parte de Francisco de Herrera Maldonado. El traductor ignora del todo la versión anónima de Francisco de Enzinas; además, hay entre los dos una enorme diferencia de estilo: renacentista puro el del primero, barroco gongorino el del segundo.

Las dos siguientes traducciones lucianescas de la centuria pertenecen al humanista cortesano Sancho Bravo de Lagunas, que en 1626 edita en Lisboa la traducción al castellano de la obra *No debe creerse con presteza en la calumnia* bajo el título *Discurso de Luciano que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración*; años más tarde, en 1634, edita en Madrid la traducción al castellano de *Subasta de vidas* con el título *Almoneda de vidas*. La primera de ambas obras es una estricta diatriba contra la ignorancia, la calumnia y la adulación; la segunda, uno de los diálogos satíricos más logrados del samosatense: Júpiter, con el deseo de ridiculizar a todas las escuelas filosóficas, saca a subasta las vidas de los filósofos, encargando la venta a Mercurio.

Tomás de Carleval, Consiliario Regio de Justicia en Nápoles, traduce, hacia mediados del siglo XVII, del latín al castellano la obra *No debe creerse con presteza en la calumnia*, a la que da el título *Que no se debe creer fácil y temerariamente a las calumnias y chismes*. Como se acaba de mencionar, dicha obra es una de las diatribas de Luciano y no contiene elementos satíricos.

Don Francisco Gómez de la Reguera y Serna, gentilhomme de cámara del Cardenal Infante don Fernando de Austria, insigne poeta, excelente dibujante y autor de las primeras empresas políticas escritas en castellano, es, a la vez, el último traductor del Luciano *menipeo* y el único continuador literario del samosatense en los Siglos de Oro; este humanista tardío traduce del latín al castellano, también hacia mediados del siglo XVII, los dos libros de las *Historias Verdaderas*, y escribe un ingenioso tercer libro remedando magistralmente al estilo del gran sofista de Samósata.

Luciano escribe los *Relatos Verídicos* con la intención de entretener al lector y, a la vez, de criticar la forma de escribir las novelas de aventuras, género muy popular durante la época imperial. En una prosa repleta de exageraciones, humor y fantasía, condena a todos los *antiguos poetas, historiadores y filósofos* que escribieron relatos fantásticos, llenos de paradojas y absurdos sobre países y pueblos que nunca llegaron a conocer. La obra está tradicionalmente dividida en dos partes o *libros* que narran las aventuras del propio Luciano y sus compañeros en una serie de viajes todo menos *verídicos*; el segundo *libro* cierra con la promesa del autor de contar, en otros *libros* en el futuro, el resto de las aventuras del grupo, promesa que resultó la mentira más grande de la obra.

Varios siglos más tarde, don Francisco de la Reguera, *siguiendo con su grande ingenio la idea fantástica de Luciano, tan curiosamente inventivo y tan festivamente gracioso como él*, según reza el prólogo *Al que leyere* de las traducciones, cumple con la promesa del samosatense escribiendo un singular tercer *libro*: en un texto jovial y ameno se reivindica a Radamanto, juez de los Infiernos, la entrada de las prostitutas, embajadoras del amor, en la Isla de los Bienaventurados, habiendo permitido ya la entrada a príncipes ambiciosos y crueles, a generales asesinos, a gobernadores sin escrúpulos, enemigos todos del amor y de la paz; de paso, se queja de la Fortuna por haber premiado *a tantos sin méritos, inútiles en el*

mundo y critica, igual que el maestro samosatense, a los ricos, a los poderosos y a los filósofos.

Posteriores a la traducción de Francisco de la Reguera, y últimas para el período áureo, son las dos traducciones lucianescas del protonotario del Consejo de Aragón Miguel Batista de Lanuza y Tafalla. El letrado traslada del latín al castellano las obras *Sobre los que están a sueldo* y *No debe creerse con presteza en la calumnia*, a las que titula *Diálogo de los letrados vendibles* y *Tratado de que no se ha de dar crédito con facilidad a los émulos y calumniadores* respectivamente. La primera, que es más bien un monólogo de Luciano y no un *diálogo*, es una aguda sátira contra la costumbre de los filósofos, oradores y maestros griegos que, en la época del samosatense, se buscaban la vida en las ricas casas romanas pasando cualquier vejación y desprecio. La segunda traducción lucianesca de Lanuza y Tafalla es la de la *Calumnia* en su cuarta aparición en el siglo XVII².

* * *

Como se acaba de comprobar, es el Luciano satírico, picante y mordaz el que más atrae a sus once traductores peninsulares de los Siglos de Oro; ocho de ellos, cada uno por sus propios motivos, traducen obras repletas del humor satírico del gran sofista de Samósata mientras los demás humanistas españoles muestran —a través de la lectura de las varias *Opera Omnia* de Luciano que circulan por la Península— su clara predilección por su faceta de filósofo moral y redactor de buen estilo ático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRIGORIADU, T. (2003): “Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII-XVII)”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 13, 239-72.
- GRIGORIADU, T. (2017): “La sátira menipea en el conjunto de las traducciones lucianescas peninsulares: siglos XVI-XVII”. En Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez & Ana Vian (eds.): *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a Don Quijote*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux / Córdoba: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 29-41.

² Aparte de la traducción de Miguel Batista Lanuza y Tafalla: (1) Juan de Aguilar Villaquirán, *Oración que trata de la calumnia y falsa acusación, vicio muy ordinario de las casas de los señores*, (2) Sancho Bravo de Lagunas, *Discurso de Luciano que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración* y (3) Tomás de Carleval, *Que no se debe creer fácil y temerariamente a las calumnias y chismes*.

**Desacreditando ao adversario.
O *ridiculum* como arma na retórica romana tardo-republicana**

Denís IGLESIA VILANOVA
Universidade de Santiago de Compostela

A historia do humor non é un tema trivial. Coñecer as claves que nos levan á risa en calquera sociedade permite que nos acheguemos á vida cotiá, aos tabús e á propia concepción que estas tiñan do Mundo. O humor, por norma xeral, implicaba unha quebra das normas ou convencións sociais sobre as que se vertebraba a vida diaria, xa que consistía en relatar sucesos pouco comúns e que o interlocutor podía atopar curiosos, disparatados, ou mesmo obscenos (pensemos nas comedias de Plauto e no rol que interpretaban nelas os escravos ou os pais de familia). Por este motivo, a identidade común e os patróns de conduta ligados á mesma, teñen un papel fundamental na comprensión do humor en cada contexto histórico. Para nós, por exemplo, moitos dos primitivos chistes ou bromas testemuñados polas fontes carecen de graza, pois descoñecemos ou non nos identificamos cos elementos que naquel momento producían risa. Quedémonos, pois, coa idea de que o humor é unha construción social máis. Algo aprendido, ao igual que os medos, as tradicións, os códigos morais ou os roles asignados por xénero.

No caso das sociedades antigas, o coñecemento das claves que levaban á risa é especialmente difícil e complexo por dous motivos.

En primeiro lugar, porque nos movemos nun ámbito cronolóxico moi amplo e é de supoñer que a concepción do humor, así como os elementos que facían graza, fosen cambiando co paso do tempo.

En segundo lugar, pola natureza das fontes. Ata o século I a.C. carecemos de tratados técnicos ou filosóficos que aborden esta materia. Si coñecemos a existencia dalgunhas obras anteriores como o famoso segundo libro da *Poética* de Aristóteles (*Περὶ Ποιητικῆς*), pero por desgraza non chegaron ata nós. A primeira fonte conservada que trata este tema de maneira ampla aparece no período tardo-republicano. Este primeiro testemuño, no que se fala de xeito relativamente extenso sobre a natureza do *ridiculum* e as distintas vías para chegar ata el, é un fragmento do segundo libro do *De Oratore* de Cicerón, unha obra sobre retórica pero tamén sobre moralidade, pois por medio dela se expón un discurso ético sobre os deberes que o home público ten coa súa comunidade.

Tamén contamos con algunha referencia sobre o uso práctico do *ridiculum* na retórica nun tratado algo anterior chamado *Rhetorica ad Herenium*, pero o seu contido no tocante a esta materia é bastante máis pobre.

Por medio da análise destas dúas obras intentarei expoñer que entendían os autores por humor, cales eras as distintas formas que este adoptaba e se existían límites no seu uso. Todos estes elementos estarán ligados á temática principal que se aborda nos dous tratados: a retórica. Por suposto, hai que aclarar que estas dúas fontes nos achegarán á concepción que dous autores dunha clase moi concreta (o *Ordo Senatorius*) tiñan sobre esta cuestión. O traballo non se propón abordar a visión do conxunto da sociedade, pois esta sería cambiante e as claves serían moi distintas segundo a rexión e a clase social do suxeito en cuestión. Tan só se pretende reconstruír dúas visións diferentes de representantes da clase social dirixente neste período concreto. Non sempre temos a sorte de contar con fontes documentais que o permitan.

O EMPREGO DO *RIDICULUM* NA RETÓRICA A HERENIO

A *Rhetorica ad Herennium* é o tratado sobre retórica máis antigo que conservamos en latín, aínda que seguida moi de cerca polo *De inventione* do xove Cicerón. De feito, a concepción desta materia como *ars* grega non sería moi anterior e coincidiría coa aparición do Círculo dos Escipións e a paulatina pero progresiva helenización das elites romanas. Pese a que no tempo en que foi escrita a obra, os tratados de retórica aínda estaban mal vistos polos sectores máis conservadores, a cada vez maior influencia grega sobre o mundo cultural romano, implicou a aparición destes pequenos manuais pensados para perfeccionar o uso que os homes públicos facían da palabra.

Nun primeiro momento a autoría foi atribuída a Cicerón, pero xa no 1491 o humanista Rafael Regio demostrou que a hipótese era falsa. A partir de entón foron moitas as propostas sobre a posible identidade do autor.

Xa nas últimas décadas do século XX optouse por deixar a un lado a busca dunha personaxe concreta para centrar os esforzos na reconstrución do seu perfil. A proposta á que chegou G. Achard foi a de que este sería un membro do *Ordo Senatorius* de alto rango, cun nivel cultural elevado (dado que era capaz de traducir o grego) e cunha idade que estaría entre os vinte e cinco e os corenta e cinco anos. En canto á procedencia, o feito de que na obra aparezan citadas cidades da Italia Central e de mostrar unha gran preocupación polo estoupido da Guerra Social parece suxerir que pertencería a algunha rexión situada entre o leste e o sueste de Roma (Achard 1985: 56-68).

Si coñecemos a identidade da personaxe á que foi dedicado este libro. Este foi *Marcus Herennius*, que ocupou a maxistratura consular durante o ano 93 a.C.

En canto á cronoloxía ou posible ano da composición, aínda que carecemos de referencias o suficientemente concretas como para establecer unha data precisa, si sabemos que esta non puido ser escrita con anterioridade ao 86 a.C., xa que se fala do sétimo consulado

de Mario¹, que se produciu nese mesmo ano. Por tanto, podemos establecer esta data como *terminus post quem*.

A ausencia de referencias ao goberno de Sila fai pensar que a obra debeu ser escrita con anterioridade ao seu ascendo. Xa que o propio autor mostra certa admiración por Mario, é posible que fose vítima da purga perpetrada polo ditador. Pero resulta difícil establecer un *terminus ante quem* nunha data concreta. O máis probable é que a súa aparición non fose moi posterior ao ano 86 a.C.

Agora ben, o que nos interesa desta obra é a exposición que o autor fai sobre cando é lícito empregar o humor como ferramenta ou arma nun discurso político ou xudicial. Esta cuestión é tratada no primeiro libro e máis concretamente ao facer mención ao *exordium* ou primeira parte do discurso.

O autor comeza a súa obra expoñendo cal é a función e o obxectivo do orador. A función consiste en tratar toda cuestión relacionada cos costumes e as leis na súa relación coa cidadanía e o obxectivo gañar o favor do seu auditorio². Quedémonos de maneira especial coa segunda idea. A finalidade do orador consiste en convencer e mesmo agradar aos seus oíntes e a súa arte está encamiñada para tal fin. Continúa este fragmento enumerando os tres tipos de causas coas que se ten que enfrontar: *demonstrativum*, *deliberativum* e *iudicale*. A primeira consiste no eloxio ou censura dunha persoa determinada. A segunda está centrada na discusión política e comprende a persuasión e a disuasión. Finalmente temos a xudicial, baseada nunha controversia na que o orador ten que defender ou acusar a un determinado individuo nunha causa.

Para tal fin son precisas cinco habilidades: a *inventio*, que consiste en atopar os argumentos axeitados para levar adiante a defensa; a *dispositio*, ou ordenación da exposición dos feitos na orde máis axeitada; a *elocutio*, que serve para adornar os argumentos elaborados mediante a *inventio* e estruturados coa *dispositio*, facendo un discurso máis elocuente e convincente; a *memoria*, ou capacidade para reter o discurso, e, finalmente, a *pronuntiatio*, que permite adaptar o ton e os xestos durante a exposición para causar a mellor impresión ao auditorio³.

Tras isto, o autor enumera as seis partes nas que se divide o discurso: *exordium*, *narratio*, *division*, *confirmation*, *confutatio* e *conclusion*⁴. O exordio, parte na que centraremos a nosa análise, era a introdución e a súa función consistía en gañar a atención do auditorio. A continuación temos a narración, ou exposición dos feitos tal e como se supón que aconteceron. Tras isto viña a división, mediante a cal se separaban aqueles argumentos ou feitos cos que o orador concordaba daqueles outros nos que podía existir algunha dúbida ou

¹ *Rhet. Her.* 4.68.

² «Oratoris officium est de iis rebus posse dicere, quae res ad usum civilem moribus et legibus constitutae sunt, cum adsensione auditorum, quoad eius fieri poterit» (*Rhet. Her.* 1.2).

³ *Rhet. Her.* 1.3.

⁴ *Rhet. Her.* 1.4.

cos que se discrepaba. A confirmación era unha exposición dos argumentos cos que se contaba. Despois viña a *confutatio* ou refutación do discurso do noso rival e, xa finalmente, a conclusión da hipótese do orador.

Tendo xa expostos os tipos de discurso e as partes das que se compoñían, pasemos agora a ver en que casos o autor xustifica o uso do humor como ferramenta ou arma. Comezamos recordando, unha vez máis, que o obxectivo que persigue o orador consiste soamente en gañar o favor do auditorio para a causa que defende. Na *Rhetorica ad Herennium* non existen consideracións de carácter moral sobre os medios para alcanzar a meta; o único que importa é o fin. Neste sentido, o humor é unha baza máis coa que pode contar o orador para producir o riso (*risum*) nos oíntes, gañando así o seu favor. Por suposto, era necesario facer uso deste recurso só cando as condicións así o precisasen. Por exemplo, cando o tedio reina entre o auditorio, o autor aconsella movelos ao *risum* para gañar deste xeito a súa atención e que poidan seguir despois a argumentación con maior ánimo. Para tal fin, o orador pódese valer de calquera cousa, dende un tipo de humor máis suave, fino ou elegante, como un apólogo ou unha fábula; ata outro máis groseiro ou ofensivo como unha caricatura grotesca (*imitatio depravata*), unha ambigüidade (*ambiguo*), unha insinuación (*suspicio*), unha burla ou mofa (*irrisio*), unha estupidez (*stultus*)...⁵ En suma, todo aquilo que mova ao riso pode ser empregado no discurso para gañar o favor do auditorio independentemente de que o humor sexa máis fino ou obsceno, ou mesmo que se teña que caer na mofa ou na insinuación fronte aos rivais. A *Rhetorica ad Herennium* é un tratado técnico que só ten en conta o obxectivo e, neste caso, as consideracións de carácter moral son un lastre. Non existe unha filosofía ética na que o orador se teña que inspirar. O único que importa é obter a vitoria para a causa que se defende.

O uso da calumnia ou da descualificación do opoñente tamén é defendido uns parágrafos antes ao falar sobre os distintos tipos de *exordia*. Neste caso o autor sostén que o *exordium* se ten que adaptar á natureza da causa que se defende, diferenciando catro tipos: a honesta (*honestum*), a vil ou repugnante (*turpe*), a incerta ou aquela na que existen dúbidas (*dubium*) e a humilde ou insignificante (*humile*)⁶. En función do tipo de causa o exordio será directo ou por insinuación. O primeiro era empregado nas causas dubiosas e consistía en presentar o lado amable do seu defendido deixando a un lado todo aquilo que lle podía prexudicar. O obxectivo, como é lóxico, era gañar o favor do auditorio para o cliente coa fin de apartar toda dúbida acerca da súa honorabilidade. En canto ao exordio por insinuación, era utilizado para aquelas causas deshonestas ou viles pero tamén cando os oíntes xa estaban convencidos polo anterior orador ou, como xa mencionamos con anterioridade, mostraban o seu tedio ou descontento⁷. En ambos casos o insulto, a infamia, a mofa e a inxuria son ferramentas das que o orador se podía valer.

⁵ «Si defessi erint audiendo, ab aliqua re, quae risum movere possit, ab apologo, fabula verei simili, imitatione depravata, inversione, ambiguo, suspicione, inrisione, stultitia, exuperatione, collectione, litterarum mutatione, praeter expectationem, similitudine, novitate, historia, versu, ab alicuius interpellatione aut adrisione» (*Rhet. Her.* 1.10).

⁶ *Rhet. Her.* 1.5.

⁷ *Rhet. Her.* 1.6-9.

Para chamar a atención do oínte no exordio directo, comezábbase esaxerando a importancia do tema a tratar ou presentando un discurso orixinal. A continuación procedíase a recorrer, ben ao eloxio (xa sexa cara o auditorio ou cara un mesmo; pero sempre evitando caer na arrogancia), ben á descualificación e á inxuria (aplicada contra o adversario). No caso de optar polo ataque directo contra o contrario o orador pode facer uso de calquera arma que sirva para espertar o odio dos oíntes respecto ao noso opoñente: desacreditándoo por medio da difamación, presentando algún acto seu que sexa impuro (*spurcus*), soberbio (*superbus*), pérfido (*perfidiosus*), cruel (*crudelis*), malicioso (*malitiosus*) ou vergonzoso (*flagitium*). Tamén se podía retratar ao adversario como alguén violento (*vis*), advertindo do seu poder (*potentia*), das faccións e apoios cos que conta, das súas riquezas, excesos, redes de clientela... noutras palabras, presentando ao contrario como unha ameaza e sostendo que a súa causa estaba apoiada pola forza pero non pola verdade ou pola xustiza⁸. En suma, mediante este tipo de exordio podíase levar a cabo un ataque directo contra o rival, apelando aos seus excesos ou á condición de home poderoso pero sempre destacando o mal uso que o suxeito en cuestión facía dese poder.

En canto ao exordio por insinuación, de apelar á inxuria ou á crítica, os ataques tiñan que ser máis sutís e indirectos. A táctica consistía en argumentar que se tiña que xulgar o crime e non á persoa ou á persoa e non ao crime segundo mellor conviña aos intereses do orador. A continuación ven a *narratio*, enumerando a sucesión de argumentos que foron expostos con anterioridade polo contrario e uníndose á condena dos mesmos pero alegando que o defendido non foi o responsable de perpetrar os crimes ou faltas que se lle atribúen. Era nesta parte do discurso na que se facía uso dun ataque velado ao rival, sostendo ante os oíntes que non se caería na crítica pero facéndoo dun xeito velado⁹.

En suma, a *Rhetorica ad Herennium* non só defende o uso do *ridiculum* nos discursos e argumentacións do orador; tamén a inxuria e a descualificación contra o adversario. Os ataques poden ser expostos dun xeito directo e agresivo (caso do exordio directo) ou ben dun xeito velado e máis suave (caso do exordio por insinuación). Pero non hai ningún tipo de consideración de carácter moral na exposición destas ferramentas ou na definición do bo orador. A obra non é máis que un tratado técnico sobre estratagemas retóricas e está encamiñado a explicar ao aspirante a home público os mecanismos para gañar a causa e cumprir co obxectivo que se propuxo. Pese a todo, o seu contido é de gran interese para nós, xa que é o primeiro testemuño co que contamos para falar sobre o uso do humor no ámbito da retórica e permítenos ver e demostrar como este elemento estaba presente nos discursos dos oradores, tanto na política como nos tribunais. O único que importa neste caso é gañar a causa pola que se está loitando, independentemente de cuestións de carácter moral ou de consideracións teóricas sobre o bo e o mal gusto. Como veremos, Cicerón terá outra opinión ao respecto.

⁸ «In odium rapiemus, si quid eorum spurce, superbe, perfidiose, crudeliter, confidenter, malitiose, flagitiose factum proferemus. In invidiam trahemus, si vim, si potentiam, si factionem, divitias, incontinentiam, nobilitatem, clientelas, hospitium, sodalitatem, adfinitates adversariorum proferemus, et his adiumentis magis quam veritati eos confidere aperiemus» (*Rhet. Her.* 1.8).

⁹ «Item si negabimus nos de adversa riis aut de aliqua re dicturos, et tamen occulte dicemus interiectione verborum». (*Rhet. Her.* 1.9).

O DISCURSO DE CÉSAR ESTRABÓN SOBRE O *RIDICULUM*

Posiblemente a fonte máis rica das que conservamos para tratar o tema do humor, sexa o fragmento do *De Oratore* no que toma a palabra César Estrabón para falar sobre a aplicación deste no ámbito da oratoria, así como os límites morais que xamais deben ser traspasados¹⁰.

Esta obra é diferente da *Rhetorica ad Herennium*, pois non se queda nun mero tratado técnico. Por unha banda, consiste nun manual sobre retórica, pero pola outra, Cicerón non se limita a falar unicamente sobre métodos ou estratexias prácticas para gañar a causa, senón que tamén entra no ámbito da ética, presentando un paradigma moral no que se ten que inspirar o orador.

Comecemos falando do contexto no que se compuxo. A data na que foi escrita é de sobra coñecida. Sabemos que foi no ano 55 a.C., nun contexto político especialmente duro para Cicerón a causa da súa inimizade co Primeiro Triunvirato. Ao contar con escasos apoios no Senado e tralo ascenso do seu inimigo Clodio como tribuno da plebe no 58 a.C., Cicerón tivo que sufrir o desterro durante dous anos. No 56 a.C. volve ao escenario político pero con boa parte dos seus bens incautados e un templo á Liberdade erixido no lugar onde antes residía. Tras probar a nulidade da acción do seu inimigo recuperou boa parte das súas propiedades, pero seguirá baixo o acoso de Clodio e os homes deste. Neste contexto foi escrito o *De Oratore*, obra cun claro contido moralizante, onde se defendía a figura do orador como home virtuoso ao servizo do Estado e do ben común.

Pese a todo, a obra está ambientada algúns anos antes, concretamente no 91 a.C. Unha época tan conflitiva como o tempo en que se compuxo, pois estaba a piques de comezar a Guerra Social (91-88 a.C.), conflito que enfrentou a Roma cos seus *socii* itálicos, desencadeada co asasinato de Livio Druso, quen por medio dunha lei intentou aprobar a concesión paulatina da cidadanía romana a estas elites itálicas.

É de supoñer que a elección destas datas convulsas como marco para a súa obra non fose casual. Cicerón pretendería facer unha comparación co seu tempo e lanzar unha mensaxe positiva e moralizadora por medio dos distintos monólogos e exposicións que se van sucedendo.

A estrutura é similar aos diálogos de Platón, presentando unha reunión de diferentes personaxes que xogaron un papel importante no contexto político do ano 91 a.C. e ao longo da Guerra Social.

En primeiro lugar Lucio Licinio Craso, un dos personaxes que máis peso ten ao longo de toda a obra e que apoiou a Livio Druso durante o seu tribunado na concesión da cidadanía aos *socii* itálicos.

O segundo que máis peso ten no diálogo é Marco Antonio (avó do coñecido triunviro), cuxa principal acción foi o triunfo que obtivo coa derrota dos piratas no 112 a.C.

¹⁰ Cic. *de Orat.* 2.217-90.

Xa cunha menor participación temos a Publio Sulpicio Rufo, tribuno da plebe durante o ano 88 a.C. e que levou adiante a aprobación da lei que concedeu a cidadanía aos *socii* itálicos trala fin da Guerra Social.

Quinto Mucio Escévola, unha das maiores autoridades en dereito da súa época.

Quinto Lutacio Cátulo, cónsul xunto a Mario no 202 a.C., compartindo con el o triunfo pola vitoria contra os Cimbrios.

Finalmente temos a Xulio César Estrabón, personaxe que expón, no segundo libro desta obra, o extenso monólogo sobre o *ridiculum* que será obxecto de análise ao longo das seguintes páxinas.

Todos eles tiveron unha gran relevancia nesta época e son presentados, por Cicerón, como paradigmas do bo home de Estado e do bo orador, características ambas que no pensamento ciceroniano van da man, pois segundo el as aptitudes e virtudes están estreitamente ligadas á condición moral de quen as posúe.

Tendo clara a relación existente entre o contexto en que foi escrito o diálogo e a época na que se ambienta, pasemos a analizar o contido do monólogo de César Estrabón sobre o humor. En primeiro lugar diremos que o obxectivo que este discurso pretende conseguir é o de fixar unha teoría acerca do *ridiculum* e dos límites que este non debe traspasar. Seguindo esta idea, Cicerón sostíña que existen dúas vías para alcanzalo, unha propia da elite e que radica no enxeño (*cavillatio* ou *festivitas*) e outra ferinte e de mal gusto (*dicacitas*). O primeiro é un tipo de humor elevado, agudo, mordaz e que pretende conseguir o riso sen recorrer á humillación ou ao ataque contra o rival; mentres que o segundo é baixo, pobre, insultante, aquel propio do *scurra* ou do *mimus*¹¹.

Como vemos, a idea de que os homes de rango superior posuían unhas aptitudes máis elevadas que os de rango inferior tamén esta presente no tipo de humor, pois a *cavillatio* ou *festivitas* non só estaba asociada ao estatus social, senón tamén á condición moral. Se perdías as aptitudes propias da elite, deixabas de ser digno do teu estatus e pasabas a ser un *scurra*. O home elevado, ese paradigma de orador que Cicerón pretende presentar ao longo de toda a súa obra, recorría (polo menos no plano teórico) a un humor enxeñoso e non ofensivo coa fin de non ferir a ningún dos oíntes.

A exposición de César Estrabón presenta varios exemplos deste tipo. O protagonista do primeiro é Publio Licinio Vario. A historia narra como Escipión Africano o Maior, estando nun banquete, intentou poñer unha coroa de flores sobre a súa cabeza, pero esta rompiáselle unha e outra vez. Licinio Vario, contemplando esta escena dixo: «noli mirari, si non convenit, caput enim magna est» (non te asombres porque non caiba xa que tes unha gran cabeza)¹². O comentario é unha mostra de *cavillatio* porque consiste nunha ambigüidade (*ambiguus*), e este recurso é considerado unha proba de enxeño¹³. Ademais, a intención de Licinio Vario non é ferir ao destinatario da broma senón todo o contrario; homenaxeando, por medio do

¹¹ O tema dos límites do humor na obra de Cicerón tamén é tratado en Fritz (1997: 29-39).

¹² Cic. *de Orat.* 2.250.

¹³ «Ambigua sunt in primis acuta atque in verbo posita» (Cic. *de Orat.* 2.253).

enxeño, as aptitudes do xeneral romano. Neste caso, tanto a intención como o medio son bos, e por iso o comentario xocosos está ligado a esta concepción de humor elevado.

Outro destes exemplos fala sobre un neno chamado Ticio cuxo principal pasatempo consistía en xogar coa pelota. Esta afección provocou que un día, accidentalmente, rompese o brazo dunha estatua sagrada. Ao día seguinte, ao non aparecer polo campo a xente preguntou a un amigo seu, Vespa Terencio, por que o rapaz non se presentara naquel lugar como facía sempre. O amigo respondeu que Ticio non puidera vir porque rompera o brazo¹⁴, caendo así nunha ambigüidade ao non concretar si se refería ao da estatua ou ao do propio rapaz.

Moitas veces esta mostra de enxeño radicaba na ironía, ou en dicir algo cómico, de forma seria, dando a entender o contrario do que se quería expresar. O texto presenta o exemplo dun antigo dito dos Neróns: «Ridiculum est illud Neronianum vetus in furaci servo: solum esse, cui domi nihil sit nec obsignatum nec oclusum, quod idem in bono servo dici solet»¹⁵ (É ridículo o vello dito dos Neróns sobre un escravo que lles roubaba: só el ten todo o da casa nin selado nin fechado, algo que se di tanto do bo servo como do malo).

A *cavillatio*, por tanto, servía para conseguir o riso dos nosos oíntes pero mantendo a *dignitas*, tanto do que facía o chiste como daquel cara o que estaba dirixido. Este tipo de humor servía para conseguir unha sensación agradable naqueles que nos oían sen recorrer ao vulgar.

Pero por outro lado temos a *dicacitas*, un humor ferinte e de mal gusto. Neste caso, a fonte do *ridiculum* non só radica no enxeño do que elabora a broma, senón no suxeito que a sofre. Dito doutra forma, o *ridiculum* non só reside no home de agudeza intelectual, tamén radica na condición moral daqueles que non son honorables coa diferenza de que, no segundo caso, é a natureza e depravación do propio suxeito o que move á risa. Por citar algún dos casos que el mesmo presenta: o rosmón (*morosus*), o supersticioso (*superstitiosus*), o estúpido (*stultus*)¹⁶... Todos estes son exemplos de persoas cuxa condición moral ou comportamento poden mover á risa.

Por tanto, por medio da *dicacitas* podemos facer que cousas desagradables proporcionen nos oíntes unha sensación agradable, facendo fincapé nos defectos morais ou físicos das vítimas das nosas bromas.

Esta capacidade para xerar o *ridiculum* (tanto se falamos da *dicacitas* como da *cavillatio*) é, para Cicerón, un don innato. Algo co que nacen homes dotados de aptitudes superiores. Por ese motivo, a capacidade para facer rir non é unha técnica que poida ser aprendida ou inculcada, senón unha calidade inherente a certos suxeitos dende o momento en que nacen,

¹⁴ «Ut in illum Titium, qui cum studiose pila luderet et idem signa sacra noctu frangere putaretur gregalesque eum, cum in campum non venisset, requirerent, excusavit Vespa Terentius, quod eum brachium fregisse diceret» (Cic. De Orat. 2.253).

¹⁵ Cic. de Orat. 2.248.

¹⁶ Cic. de Orat. 2.251.

e nesta cuestión parece haber un absoluto consenso entre tódolos participantes do diálogo ou, polo menos, entre Marco Antonio e César Estrabón¹⁷.

O feito de que a capacidade para xerar *ridiculum* sexa innata é o que fai que todo tratado técnico sexa inútil. No parágrafo seguinte, César Estrabón continúa dicindo que as obras de autores gregos que trataron o tema do humor resultaban aburridas, pois este non é algo que poida ser transmitido por medio de explicacións técnicas; aínda que acepta que, en moitos casos, os gregos demostraban unha gran capacidade para este don¹⁸.

Tendo xa claro en que consisten as dúas vías para chegar ao *ridiculum* e a fonte da que emanaban ambas, pasemos agora a centrarnos na opinión que expón Cicerón sobre a *dicacitas* ou humor de mal gusto.

Ata agora comentei que o humor propio das elites era a *cavillatio*, unha ferramenta que xurdía do enxeñoso e que mantiña a *dignitas* tanto do que facía uso dela como daquel cara quen estaba dirixido o chiste. A *dicacitas* quedaba relegada ao *scurra* e ao *mimus*, homes de carácter vulgar. Pero no ámbito da oratoria, existen certos casos nos que Cicerón xustificaba o uso dun humor ferinte. Segundo el, o orador pode empregar a *dicacitas* cando o opoñente é dunha categoría social ou moral inferior e da mostras de falta de educación cara o de grado superior. No fragmento de César Estrabón póñense numerosos exemplos deste tipo, como o do xuízo de Catón en defensa de Aculeón contra o deforme Lucio Elio Lamia¹⁹ ou o do propio Craso contra Bruto, no que lle bota en cara a mala xestión do seu patrimonio por medio de comentarios xocosos²⁰. Pero estes casos serán analizados máis adiante ao falar sobre a aplicación técnica da *dicacitas* na oratoria.

Os únicos límites que establece para o humor son catro: dous éticos, un pragmático e un estético. Os éticos consisten en non buscar o *ridiculum* nin nas grandes desgrazas nin nos actos criminais; o pragmático en non facer do auditorio o noso obxecto de burla²¹ (este

¹⁷ «Suavis autem est et vehementer saepe utilis iocus et face tiae; quae, etiam si alia omnia tradi arte possunt, naturae sunt propria certe neque ullam artem desiderant: in quibus tu longe aliis mea sententia, Caesar, excellis; quo magis mihi etiam aut testis esse potes nullam esse artem salis aut, si qua est, eam tu potissimum nos docere» (Cic. *de Orat.* 2.216-7).

¹⁸ «Itaque cum quosdam Graecos inscriptos libros esse vidissem de ridiculis, non nullam in spem veneram posse me ex eis aliquid discere; inveni autem ridicula et salsa multa Graecorum; nam et Siculi in eo genere et Rhodii et Byzantii et praeter ceteros Attici excellunt; sed qui eius rei rationem quandam conati sunt artemque tradere, sic insulsi exstiterunt, ut nihil aliud eorum nisi ipsa insulitas rideatur» (Cic. *de Orat.* 2.217).

¹⁹ Cic. *de Orat.* 2.262.

²⁰ Cic. *de Orat.* 2.222-6.

²¹ «Ad consilium autem de re publica dandum caput est nosse rem publicam; ad dicendum vero probabiliter nosse mores civitatis, qui quia crebro mutantur, genus quoque orationis est saepe mutandum; et quamquam una fere vis est eloquentiae, tamen quia summa dignitas est populi, gravissima causa rei publicae, maximi motus multitudinis, genus quoque dicendi grandius quoddam et inlustris esse adhibendum videtur; maximaque pars orationis admovenda est ad animum motus non numquam aut cohortatione aut commemoratione aliqua aut in spem aut in metum aut ad cupiditatem aut ad gloriam concitandos, saepe etiam a temeritate, iracundia, spe, iniuria, invidia, crudelitate revocandos» (Cic. *de Orat.* 2.237-8).

como é lóxico, é un consello práctico semellante aos que propoñía a *Rhetorica ad Herennium*) e, finalmente, hai que engadir un consello de carácter estético, que consistía en executar as mofas con moderación para non parecer un *scurra* ou un *mimus*²².

En definitiva, aínda que a *cavillatio* era o tipo de humor propio do home culto e elevado, este tiña o dereito de recorrer á *dicacitas* se as condicións así o esixían ou se o individuo contra o que facía uso desta arma, estaba nun estadio social e moral inferior ao seu. Pero ata o recurso a este humor tiña límites. Non era tolerable facer mofas cos grandes males que padecía a *res publica*, nin cos actos criminais e, por suposto, o home superior non se podía rebaixar esaxerando os xestos ou o ton das súas bromas caendo na *obscenitas*.

Pese a todo este esquema, o certo é que os discursos de Cicerón recorrían á mofa e ao insulto con moita frecuencia. Dende as *Verrinas* ata as *Filípicas*, podemos observar como a descualificación estaba presente en tódolos discursos dirixidos contra os seus rivais políticos e, o certo é que no propio *De Oratore*, a maior parte dos chistes e mofas citados nos exemplos que expón César Estrabón son unha mostra patente disto.

MOFA E INSULTO. O USO DA *DICACITAS* NA ORATORIA.

No pensamento ciceroniano, tanto os vicios como as virtudes estaban estreitamente ligados á condición moral do individuo. O home bo era virtuoso por definición, mentres que aquel que perpetraba os peores crimes era descrito como un ser infrahumano ou un monstro (May 1996: 143-52).

Os defectos físicos, a falta de habilidades, as paixóns abxectas e os actos máis brutais eran, para Cicerón, consecuencia desa baixa condición moral máis propia das bestas que dos homes²³.

Ao longo de toda a súa traxectoria política e xurídica, Cicerón recorreu de maneira moi frecuente á descualificación, á esaxeración e mesmo á inxuria. Pero esta obra ofrece unha lexitimación desta conduta ao soste que o uso da *dicacitas* estaba xustificando cando a personaxe á que se enfrontaba era dunha condición moral inferior á súa. Así, o tratamento que do *ridiculum* se fai no *De Oratore* serve para fundamentar o emprego que fixo do humor ferinte nos discursos contra Verres, Catilina ou o que pronunciará algúns anos despois nas súas *Filípicas* contra Marco Antonio.

²² «Est etiam deformitatis et corporis vitiorum satis bella materies ad iocandum; sed quaerimus idem, quod in ceteris rebus maxime quaerendum est, quatenus; in quo non modo illud praecipitur, ne quid insulse, sed etiam, si quid perridicule possis, vitandum est oratori utrumque, ne aut scurrilis iocus sit aut mimicus» (Cic. *de Orat.* 2.239).

²³ Por citar algúns exemplos, temos a descrición que Cicerón fai de Marco Antonio (Cic. *Phil.* IV,12; VI.7) como un monstro sedento de sangue ou a que da de Verres (Cic. *Ver.* 2.5.145), ao que o compara con Escila e Caribdis.

Neste capítulo deixaremos a un lado as clasificacións ofrecidas por medio de César Estrabón, e pasarei a tratar, sobre a exposición práctica que se fai na obra, cales eran os tipos de mofas e descualificacións que se empregaban na arte retórica con maior frecuencia.

1. Os chistes relacionados cos defectos físicos ou coa condición moral do adversario

Non sorprenderá que un dos recursos máis comúns á hora de descualificar ao opoñente no período tardo-republicano sexa a crítica a súa condición moral. Pola contra, si pode estrañar que fose frecuente e que estivese aceptado socialmente, facer mofa dos defectos físicos.

Xa mencionamos con anterioridade o caso de Catón, na defensa de Aculeón, contra o amorfo Lucio Elio Lamia. César Estrabón conta como no medio da exposición de Catón, Elio Lamia interrompeu o discurso de malos modos. Ante a falta de educación do seu adversario, Catón respondeu cunha mofa: «audiamus pulchellum puerum» (Escoitemos ao rapaz fermoso) provocando a risa de todo o auditorio. Para manter a súa dignidade, Lucio Elio Lamia respondeu: «non potui mihi formam ipse fingere, ingenium potui» (non puiden formar este corpo, pero si o enxeño). Finalmente Catón remata de deixalo en evidencia exclamando: «auditamur disertum»²⁴ (escoitemos ao elocuente), provocando un ataque de risa maior entre os oíntes.

Neste caso, o uso da *dicacitas* está xustificado pola falta de educación do rival así como pola situación na que se atopaba Catón (un xuízo). As mofas perseguían dous obxectivos, ridiculizar ao opoñente e gañar o favor do auditorio por medio do *ridiculum*. Pero temos exemplos nos que a mofa é vista con malos ollos pola personaxe de César Estrabón. O que máis información nos proporciona sobre o mal uso da *dicacitas* conta como un coñecido de César, Gaio Sextio, que tiña a desgraza de ser torto, invitou a un tal Apio a cear a súa casa. Apio aceptou a invitación dicindo «uni enim locum esse video» (vexo que hai sitio para un), facendo alusión á condición física de Sextio, quen respondeu: «*Manus lava*» (lava as mans), referíndose máis á sucidade moral que á física²⁵.

O comportamento de Apio é duramente criticado por César Estrabón, quen o compara co *scurra* por non perseguir unha finalidade práctica. De feito, a súa conduta podía producir o efecto contrario, xa que podía gañar o odio de Sextio; pero ademais, alega que este humor é dunha calidade mala porque o chiste é igual de válido para tódolos tortos. Noutras palabras, non nace do enxeño e por ese motivo é vulgar.

Outro caso semellante exposto na obra é o do orador Filipo, ao que lle tocou interrogar a unha testemuña baixo durante un xuízo. Filipo preguntou ao presidente do tribunal se podía proceder a interrogalo e este respondeu que si, pero sempre e cando fose breve. Ante

²⁴ Cic. *de Orat.* 2.268.

²⁵ Cic. *de Orat.* 2.246.

isto, o noso protagonista quixo mostrar o seu enxeño dicindo que o interrogaría polo baixo²⁶. Este comentario provocou o riso entre os oíntes, pero Filipo non se decatou de que un dos membros do tribunal era Lucio Aurífice, cuxa altura era aínda inferior que a da testemuña, o que desatou a ira deste²⁷. Neste caso, aínda que se reconece a orixinalidade e o enxeño do protagonista, criticase o mal uso que fixo do chiste ao quebrantar un dos catro límites dos que falamos no capítulo anterior, ferir os sentimentos do seu auditorio.

Como vemos, as mofas que aludían ao físico eran frecuentes e estaban xustificadas cando a persoa contra a que ían dirixidas mostraba ou posuía unha natureza abxecta. Ambas cousas tendían a estar ligadas, sendo a condición física unha manifestación da moral.

2. Evocar as vergonzas e os fracasos do rival

O segundo tipo de descualificacións máis frecuente consistía en buscar motivos de mofa nos fracasos ou nas malas decisións dos adversarios. Un dos casos nos que máis insiste César Estrabón, é no enfrontamento dialéctico entre Craso e Bruto.

Para un cidadán romano, poucas cousas había máis deshonrosas que a perda do seu *patrimonium*, e máis cando este era froito dunha herdanza familiar. Neste caso, Craso centrouse especialmente na perda dos baños de Bruto, que tiveron que ser vendidos para facer fronte ás débedas. Craso non parou de facer continuas referencias a este feito ao longo de toda a súa intervención, e mesmo chegou a interromper o discurso de Bruto nun momento no que este se queixaba de estar suando sen motivo dicindo que era normal, «xa que acababa de saír dos seus baños»²⁸. Para maior escarnio, Craso comezou a ler tres libros sobre dereito escritos polo pai do seu rival, ao tempo que facía continuas alusións ás distintas partes do patrimonio que perdera pola mala xestión. Isto serviulle para iniciar un novo ataque que consistía en comparar ao actual representante da *gens* cos seus antepasados, facendo patente a dexeneración do legado familiar, tanto no tocante ao seu poder patrimonial como ás aptitudes do descendente que levaba o nome da familia. E remata por citar a Lucio Xunio Bruto, proxeitando a súa sombra sobre o seu rival e deixándoo así en evidencia ante o auditorio²⁹, dicindo que ao carecer o actual Bruto das dotes de bo militar e de orador (tan presentes nos seus antepasados), tivo que converterse nun vulgar acusador profesional³⁰.

Esta serie de mofas, que van dende o recordatorio da mala administración do patrimonio e a vergonza que produce a mala xestión e ruína do legado familiar, ata a comparación

²⁶ O chiste consiste nun xogo de palabras entre o verbo *brevier*, que significa abreviar ou resumir, e o adxectivo *brevis*, que significa baixo.

²⁷ «Pusillus testis processit. “Licet” inquit “rogare?” Philippus. Tum quaesitor properans “modo breviter”. Hic ille “non accusabis: perpusillum rogabo”. Ridicule. Sed sedebat iudex L. Aurifex brevior ipse quam testis etiam: omnis est risus in iudicem conversus; visum est totum scurrile ridiculum» (Cic. *de Orat.* 2.245.).

²⁸ «Atque illa brevia, cum ille diceret se sine causa sudare, “minime” inquit “modo enim existi de balneis”» (Cic. *de Orat.* 2.223).

²⁹ «Quid illam anum patri nuntiare vis tuo? Quid illis omnibus, quorum imagines duci vides? Quid maioribus tuis? Quid L. Bruto, qui hunc populum dominatu regio liberavit? Quid te agere?» (Cic. *de Orat.* 2.225.).

³⁰ «An rei militari? Qui numquam castra videris! An eloquentiae? Quae neque est in te, et, quicquid est vocis ac linguae, omne in istum turpissimum calumniae quaestum contulisti!» (Cic. *de Orat.* 2.226.).

cos homes máis virtuosos da súa familia, pretende deixar en evidencia a falta de aptitudes de Bruto. Por medio desta táctica se desprestixia totalmente ao adversario, dando a entender que un individuo que fixo dexenerar ese legado non é apto para dirixir a *res publica* ou dar leccións ante un tribunal. Deste xeito, o orador fai uso do bo nome dunha *gens*, unha baza que en teoría xogaríaa favor do rival, para deixalo en evidencia e facer patente a súa mediocridade.

A estratexia de recordar os defectos ou os fracasos dos inimigos e adversarios tendía a estar moi ligada á ironía e aos dobres sentidos.

Estrabón pon como exemplo de orador que se serve da ironía a Quinto Fabio Máximo, cónsul nos anos 219 e 207 a.C. Este recuperou a cidade de Tarento despois de que fose perdida por Marco Livio Salinátor. Un día, Salinátor recriminoulle que sen el xamais tería reconquistado a cidade de Tarento, ao que Máximo respondeu: «quidni meminerim? Numquam enim recepissem nisi tu perdidisses» (¿Como non recordalo? Nunca a recuperaríaa se ti non a perdeses)³¹.

Outra mostra de ironía no ámbito da oratoria, aínda que nunha situación máis privada, é o caso de Granio co que nos ilustra o *De Oratore*. Nunha conversa cun pésimo orador, Granio recomendoulle tomar mel con viño frío. O orador en cuestión dixo que de seguir o seu consello perdería a voz ao que Granio respondeu que iso era mellor que perder ao seu cliente³².

Temos un caso semellante unhas liñas máis arriba. Nesta ocasión, o protagonista é Cátulo. Un día, un pésimo orador presumiu ante el dicindo que o seu discurso conmoviera a todo o auditorio. Cátulo respondeu que en efecto, xa que dubidaba que existise alguén que fose tan insensible como para non sentir pena polo seu discurso³³.

Volviendo ao ámbito da política, a obra cita outros dous exemplos. O protagonista do primeiro é Quinto Mucio Escévola, un dos personaxes que interveñen neste diálogo. Conta Estrabón que este fixo uso da ironía contra Septumelio Anagnino, un personaxe desprezable ao que se lle pagou o prezo en ouro pola cabeza de Gaio Graco e, se facemos caso a Valerio Máximo³⁴, a súa avaricia era tal que encheu a cabeza do tribuno de area para cobrar unha cantidade maior. Escévola, apelando precisamente a ese feito abxecto, botoulle en cara que de seguir uns poucos anos en Roma, con tantos malos cidadáns que esta padecía, obtería as maiores riquezas³⁵.

³¹ Cic. *de Orat.* 2.273-4.

³² «Huic similis est etiam admonitio in con silio dando familiaris, ut, cum patrono malo, cum vocem in dicendo obtudisset, suadebat Granius, ut mulsum frigidum biberet, simul ac domum redisset, “perdam” inquit “vocem, si id fecero”: “melius est” inquit “quam reum”» (Cic. *de Orat.* 2.282-3).

³³ «ac magna quidem, nemi nem enim puto esse tam durum, cui non orato tua misericordia digna visa sit» (Cic. *de Orat.* 2.279).

³⁴ V. Max. 9.4.3.

³⁵ «quid tibi vis, insane? tanta malorum est multitudo civium, ut tibi ego hoc confirmem, si Romae manseris, te paucis annis ad maximas pecunias esse venturum» (Cic. *de Orat.* 2.269).

A ironía desta réplica consistía en retratar ás vítimas de Septumelio Anagnino como os malos cidadáns cando todos sabían que a crítica ía dirixida á actitude deste personaxe.

O outro caso relacionado co ámbito da política é o de Apio o Maior (avó do famoso Apio Claudio, máis coñecido como Clodio, do que falamos liñas máis arriba) quen, cando o Senado debatía sobre a lei Toria, e ante as continuas críticas por parte dunha facción senatorial contra Lúculo, acusándoo de facer uso das terras públicas para alimentar ao seu gando, dixo como se defendera a Lúculo que aquel gando non era da súa propiedade e que de feito non debía ter propietario algún, xa que pacía onde lle praciá³⁶.

3. Os xogos de palabras cos *cognomina*

As paronomasias eran un recurso moi empregado na retórica e unha mostra de enxeño elevado. Por medio destes xogos de palabras resaltábanse a habilidade e as capacidades do orador. Por suposto, cando estas ocorrencias fan dirixidas contra un adversario, o chiste deixaba de entrar no ámbito da *cavillatio* para achegarse máis ao terreo da *dicacitas*.

Temos varios exemplos no *De Oratore*, como o de Catón contra un dos seus adversarios políticos ao que chamou *nobiliorem mobiliorem* (nobre móbil), probablemente por ser un membro da *nobilitas* que tería cambiado de bando dunha forma moi pouco elegante.

Tamén temos un xogo de palabras na réplica de César Estrabón a un tal Numio (en latín *Nummium*), xestor dos fondos electorais. César burlouse del dicindo que atopara o seu nome no Campo de Marte, polo parecido existente entre o nome do suxeito e a palabra moeda (*nummus*)³⁷. Tras esta paronomasia agóchase unha acusación de fraude e corrupción, pois o Campo de Marte era o lugar onde se celebraban os *comitia tributa* para escoller aos maxistrados superiores.

Pero a maior parte destes xogos de palabras baseábanse nos *cognomina* dos suxeitos que eran obxecto da broma. Moitos destes facían alusión a animais, ben polo parecido físico ou por calquera outra razón³⁸.

Temos o caso de Lutacio, que tiña por *cognomen Catulus* (cachorro, pero que tamén pode ser traducido como mozo ou novo). Contan que nunha ocasión foi atacado por un adversario político que lle preguntaba por que ladraba como un can. Lutacio respondeu que o facía porque estaba vendo a un ladrón³⁹, aceptando así a comparación, e demostrando ter un enxeño maior ao do seu rival.

³⁶ «non est, Luculli pecus illud; erratis, ego liberum puto esse: qua libet pascitur» (Cic. de Orat. 2.284).

³⁷ Cic. de Orat. 2.257.

³⁸ Para unha lista dos diferentes *cognomina* que fan referencia a nomes de animais, *vid.* (Kajanto 1982: 325-34).

³⁹ «Quid enim hic meus frater ab arte adiuvari potuit, cum a Philippo interrogatus quid latraret, furem se videre respondit?» (Cic. de Orat. 2.220).

Outro exemplo é o de Várgula que, para mofarse dos irmáns Sempronios, Aulo e Marco, dixo a un pequeno escravo que lle acompañaba: «puer, abrige muscas»⁴⁰ (rapaz, espántame as moscas), en referencia ao *cognomen Musca*, que significa mosca.

En definitiva, as mofas baseadas nos *cognomina* dos rivais e os xogos de palabras coas semellanzas fonéticas, eran unha mostra de enxeño elevado e de dotes retóricas. O orador demostraba a súa capacidade para adaptarse á situación, facendo chistes ou comentarios xocosos sobre un elemento peculiar do suxeito e que non era aplicable a outros casos. Neste aspecto, diferénciase moito do humor que facía alusión aos defectos físicos, como xa vimos no caso de Apio e o seu chiste sobre tortos. Os chistes sobre nomes só eran válidos para os suxeitos que os levaban e, por ese motivo, o que era capaz de facer bromas con eles demostraba unha maior imaxinación.

4. As condutas sexuais pouco decorosas

Outro tipo de insultos e mofas tiñan relación coas condutas sexuais pouco decorosas ou non aceptadas socialmente. O *De Oratore* pon un exemplo relacionado, unha vez máis, con Catón, quen atacou a un adversario político coa frase: «si tu et adversus et aversus impudicus est» (si ti, que es tan impúdico polo anverso como polo reverso)⁴¹.

A mofa de Catón facía referencia á conduta sexual do seu rival pois, pese a que as relacións homosexuais estaban máis que xeneralizadas nesta época, o rol pasivo, considerado polos romanos como unha característica feminina, estaba mal visto nun cidadán.

Un caso máis que coñecido é o do propio Xulio César e aquela frase, que Suetonio atribuíu a Curión pai, para mofarse del: «Vir omnium mulierum et mulier omnium virorum» (home de tódalas mulleres e muller de tódolos homes)⁴².

Tamén coñecemos, grazas a Suetonio, un gran número de mofas que os rivais políticos de César empregaron para atacalo pola súa relación homosexual (e máis concretamente polo seu rol pasivo) co rei Nicómedes. Por citar algúns de moitos exemplos, Dolabea refírese a César como «paelicem reginae, spondam interiorem regiae lecticae» (rival da raíña e colchón da cama do rei) e Bíbulo (que compartiu o consulado con César) con aquela frase xocosa que di: «eique antea regem fuisse cordi, nunc esse regnum» (aquele que amou a un rei e agora ama un reino)⁴³.

En definitiva, case todas estas mofas ían orientadas a desprestixiar ao rival político poñendo en tela de xuízo a súa masculinidade.

⁴⁰ «Quid enim est Vargula adsecutus, cum eum candidatus A. Sempronius cum M. fratre suo complexus esset “puer, abige muscas”?» (Cic. *de Orat.* 2.247).

⁴¹ Cic. *de Orat.* 2.257.

⁴² Suet. *Caes.* 52.

⁴³ Suet. *Caes.* 49.

5. A calumnia

Xa vimos con anterioridade como a *Rhetorica ad Herennium* xustificaba o uso da calumnia polo orador en caso de necesidade⁴⁴. Tendo en conta que o único obxectivo que persigue o orador é gañar o xuízo e que a obra non establece ningún tipo de límite moral que condicione a súa acción, non hai motivo para sorprenderse ante a recomendación de que se faga uso da mentira para desacreditar ao adversario en caso de precisalo. Pero si pode sorprenden máis, que a invención de situacións grotescas para ridiculizar ao opoñente tamén apareza mencionada no *De Oratore* como posible vía para producir o *ridiculum* e conseguir así o riso do noso auditorio.

Neste caso, vemos como César Estrabón pon como exemplo o xuízo de Craso contra Memio. Para humillar ao seu rival, Craso inventou unha anécdota deste personaxe baseada nunha suposta confrontación amorosa contra un tal Largo, polo corazón dunha rapaza nova na cidade de Terracita. Segundo esta historia o tal Memio, levado pola rabia, case lle arranca o brazo ao seu rival de amoríos. Á mañá seguinte apareceron tódalas paredes de Terracita coa inscrición L. L. L. M. M. e, ao preguntar polo significado desas siglas, responderon: «*lacerat lacertum Largi mordax Memmius*» (O mordaz Memio mordeu o brazo de Largo).⁴⁵

Agora ben, para Cicerón non sempre era ilícito caer na mentira. Recorrer a este recurso só tiña unha xustificación posible, e consistía na mesma que para as outras formas de *dicacitas*. O feito de que o rival fose dunha condición moral e/ou social inferior autorizaba ao orador a mofarse del. A inxuria ou a difamación, eran ferramentas igual de válidas que calquera outra.

CONCLUSIÓN. A LIÑA DIVISORIA ENTRE A CAVILLATIO E A DICACITAS

A diferenza fundamental entre as dúas obras que foron obxecto de análise é de carácter moral. A *Rhetorica ad Herennium* introduce o humor como unha de tantas ferramentas das que se pode valer o orador para acadar a vitoria. Non hai ningún tipo de criterio ético ou estético. Este feito, unido á falta de exemplos prácticos, fai que esta fonte sexa moito máis pobre que o monólogo de César Estrabón. Pese a todo, si que nos ofrece certa información relevante ao demostrar que o chiste, a mofa e mesmo a calumnia eran armas empregadas de maneira frecuente polos oradores do século I a.C.

Fronte a esta temos o *De Oratore*, obra que non se queda nun mero tratado técnico sobre estratexias retóricas, presentando un paradigma moral no que se ten que inspirar o orador. As accións do home público teñen que estar sempre avaladas por eses principios éticos, expostos na súa obra, e que se traducen na busca do ben para a *res publica*.

Dentro deste esquema, o humor xoga o papel de manifestación desas aptitudes superiores, pois ao diferenciar dúas vías para conseguir o *ridiculum*; Cicerón expón que hai

⁴⁴ *Rhet. Her.* 1.8.

⁴⁵ *Cic. de Orat.* 2.240-1.

unha propia do home culto e elevado (*cavillatio*) e outra máis vil e vulgar propia do *scurra* (*dicacitas*).

Xa vimos que a *cavillatio* radicaba no enxeño, na moderación dos xestos e do ton e en non caer na mofa ou humor ferinte. Estes elementos eran os que separaban ao bo orador do *scurra*. Pero vemos, pouco despois, como o humor ofensivo é xustificado cando o opoñente é dunha condición moral inferior ou atentaba contra as normas de boa conduta. Nestes casos podía prescindir dun dos requisitos e facer uso do ataque directo contra o adversario, chegando incluso a inventar unha historia fantástica, caendo na calumnia ou na inxuria. Deste xeito suprímese un dos tres requisitos; pero os outros dous seguen sendo imprescindibles para diferenciarse do *scurra*.

Recordemos que o chiste sobre tortos de Apio é criticado por dous motivos. En primeiro lugar por non existir unha xustificación para o emprego dun humor ferinte e, en segundo lugar, por carecer de enxeño, ao poder ser utilizado contra calquera outra persoa da mesma condición. Ao non existir unha causa para facer uso do humor ferinte, o chiste de Apio caía na *dicacitas*. Ademais, a carencia de enxeño rebaixaba a calidade da broma e, por extensión, a do propio suxeito que se servía dela. En cambio, si son vistos como lícitos os insultos de Craso contra Bruto ou os de Catón contra Lucio Elio Lamia pola condición abxecta dos seus adversarios. A graza natural de Craso e de Catón era unha de tantas mostras das súas aptitudes superiores. Por medio da elegancia dos seus discursos se manifestaba o seu enxeño mentres que a dexeneración dos seus opoñentes, tanto no que se refire ás súas aptitudes como a súa condición moral, xustificaban todo ataque contra eles. Catón evidenciaba así a falta de dotes oratorias do seu rival e chegaba a meterse co seu aspecto físico, mentres que Craso facía mención á dexeneración moral de Bruto relacionándoa coa perda das virtudes da súa *gens*. Tanto no caso dos paradigmas ciceronianos como no dos adversarios destes, as aptitudes e as virtudes van da man.

Na miña opinión, podemos falar dunha terceira categoría do *ridiculum* entre as dúas expostas por Cicerón, xa que hai un tipo de humor aceptado e mesmo vinculado con ese modelo de bo orador, que non encaixa coa definición dada para a *cavillatio*, nin coa que se da para a *dicacitas*. Esta terceira categoría tamén sería propia do home de enxeño elevado e capaz de moderar as súas paixóns pero empregado sempre para atacar a aquel outro suxeito de condición inferior. Os límites, como xa vimos, radicarían en non facer mofas cos grandes males da República nin cos actos criminais máis abxectos, subordinar o uso da *dicacitas* ás necesidades prácticas, e, o máis importante de todos, moderar os xestos e o ton. É nesa moderación onde radica o principal elemento diferencial entre o orador e o *scurra*.

O *De Oratore* presenta así unha xustificación do uso do humor ferinte ao que podería recorrer a clase superior (tanto en termos de status social como de condición moral) para facer fronte á inferior. Os discursos políticos de Cicerón que van dende as *Verrinas* ata as *Filípicas* foron unha clara mostra desta vía intermedia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHARD, G. (1985): "L'auteur de la Rhétorique à Herennius?". *Revue des Études Latines* 63, 56-68.
- BREMMER, J. (1997): "Jokes, Jokers and Jokebooks in Ancient Greek Culture". En J. Bremmer & H. Roodenburg (eds.): *A Cultural History of Humour*. Cambridge: Polity Press, 11-28.
- BROUGHTON, T. R. S. (1968): *The magistrates of the Roman Republic*. Cleveland: The American Philological Association.
- DOPICO CAÍNZOS, M. D. (2013): "Sed quid ego hospiti iura in hac immani belua commemoro? (Verr. 2.5.109). Propaganda política y retórica en Cicerón: el ejemplo de las Verrinas". *Rivista Storica dell'Antichità* 43, 109-32.
- FANTHAM, E. (2004): *The Roman world of Cicero's oratore*. Oxford: Oxford University Press.
- FRITZ, G. (1997): "Cicero, Plautus and Roman Laughter". En J. Bremmer & H. Roodenburg (eds.): *A Cultural History of Humour*. Cambridge: Polity Press, 29-39.
- GABBA, E. (1953): "Politica e cultura in Roma, agli inizi del I scc. a.C.". *Athenaeum* 31, 259-72.
- GRIMAL, P. (1986): *Cicerone*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- HENDERSON, M. I. (1951): "The process «de repetundis»". *Journal of Roman Studies* 41, 71-88.
- KAJANTO, L. (1965): *The Latin cognomina*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- MAY, J. M. (1996): "Cicero and the beasts". *Syllecta Classica*, 7, 143-52.
- NARDUCCI, E. (1997): *Cicerone e l'eloquenza romana: retorica e progetto culturale*. Roma: Laterza.

Trastornos del humor: teoría de la mente y autismo

Santiago LÓPEZ GÓMEZ
Rosa M.^a RIVAS TORRES

Dpto. de Psicología Evolutiva y de la Educación
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

El humor es un tema de gran seriedad
(Jiménez 2013: § 194)

La *Teoría de la Mente* (ToM) afirma que una persona que es capaz de atribuir y comprender los conocimientos, las creencias, los deseos, las intenciones, la imaginación y las emociones, tanto propias como ajenas, tendrá la disposición de acceder a la inteligencia social y podrá, por añadidura, entender el humor, el engaño, la mentira o el lenguaje figurativo.

El humor es un elemento humano que implica al lenguaje y un uso simbólico de la razón. Para poder acceder al humor es necesario tener la capacidad para entender tanto el contexto social y cultural como realizar asociaciones de tipo lingüístico.

El humor es un elemento psicológico y social. Se trata de un factor de identificación que nos ayuda a conocer el mundo, a conocer al otro y conocernos a nosotros mismos, no solo a través del lenguaje, sino facilitando la relación del hombre con su entorno y revelando la realidad externa. De ahí que una de las principales funciones del humor sea su importante poder de socialización, sin olvidar los beneficios fisiológicos, en la calidad de vida o en la propia salud que pueden generar el humor y la risa (Mora-Ripoll 2010, Wilkins & Eisenbraun 2009). Tener humor implica reflexionar sobre nosotros mismos y sobre los demás. Cuando tenemos sentido del humor valoramos nuestras características y estas pueden ser entendidas por nosotros mismos y por los demás (Jiménez 2013). El humor, por tanto, conlleva la capacidad para comprender y predecir las emociones propias y ajenas. No obstante, involucra también la posibilidad de reconocer en uno mismo y en otras personas los pensamientos, los conocimientos, las intenciones y las creencias. De tal manera, podemos afirmar que una persona tiene humor cuando puede pensar en sus propias emociones, ideas, conocimientos y valores, emitiendo juicios sobre ellos. La ausencia de esta capacidad conlleva un nivel de ceguera frente a la identificación socioemocional propia y ajena, uno de los rasgos que caracterizan a las personas con autismo.

Desde hace más de medio siglo, una vez superadas las primeras y complejas descripciones del autismo, la comunidad científica se ha volcado en buscar tanto su causa como su cura. Hoy en día, aunque hay diversas teorizaciones, no podemos afirmar cuál/es es la causa del autismo y, con respecto a *su curación*, solo la podemos abordar desde una intervención multidisciplinar psicoeducativa y médica que, en buena medida, haga frente a un trastorno que cabe describir como crónico (López & Rivas 2014).

El estudio del trastorno del espectro del autismo (TEA) genera en la actualidad múltiples incógnitas. Uno de los aspectos más confusos es el relativo a su etiología. A lo largo de las últimas décadas, se han propuesto diversos modelos etiológicos del TEA, considerando sus manifestaciones comportamentales y/o valorando su diferenciación neurológica e incluso genética (Rivas, López & Taboada, 2009).

El abordaje simplificador de una teoría explicativa de toda la clínica autista está lejos de delimitarse. Ahora bien, las disquisiciones que describen la interacción entre mecanismos biomédicos y neuropsicológicos tienen una gran fuerza. Bajo este posicionamiento, la Teoría de la Mente ofrece la explicación de algunos de los síntomas autísticos más notorios; sus déficits cognitivos (Baron-Cohen 1990, 2000). Dichos déficits dibujan la ausencia de cognición social en el autismo y explican sus dificultades en cuanto a la percepción de la expresión emocional, la atribución de deseos, intenciones y creencias a los otros y la capacidad para la cognición social y la empatía que permiten entender la perspectiva de los demás (Tirapu-Ustárroz, Pérez-Sayes, Erekatxo-Bilbao & Pelegrín-Valero, 2007). De esta manera, se describe a los niños autistas como desprovistos de teoría de la mente y con *ceguera mental*; concretamente, debido a una falta de respuesta frente a los estados mentales y emocionales, tanto propios como ajenos, que se traduce en una alteración en la capacidad para poder atribuir estados mentales —véase creencias, conocimientos, emociones— a sí mismos y a las demás personas.

El niño autista presenta déficits en su nivel de procesamiento y organización de la información. Su ceguera mental le confiere una percepción del mundo social como confuso, desorganizado, inseguro y difícil de controlar. Esta ausencia de teoría de la mente hace que no entienda los estados emocionales ni los niveles de conocimiento de los demás; de ahí que no comprenda la ironía, ni el humor o el engaño, así como tampoco las falsas creencias, las bromas, las meteduras de pata, las metáforas, los actos pragmáticos del habla o el poder de la manipulación (Baron-Cohen 1997, Happé 1994). Bien es cierto que la ToM no consigue explicar toda la sintomatología del espectro autista, especialmente la referida a las alteraciones comportamentales, pero dibuja un panorama alentador en la intervención psicoeducativa y abre un frente en las múltiples incógnitas que salpican la etiología del autismo, sobre todo las referidas a sus alteraciones sociales y comunicativas.

Nos planteamos diversos objetivos en el presente trabajo. Por un lado, dar cuenta de la complejidad de la clínica del autismo, especialmente la referida a su vertiente mentalista. Por otro, realizar una revisión actualizada de la ToM, su concepto y medida. Por último, establecer un vínculo entre la ausencia de ToM y las dificultades para entender el humor en los niños con TEA.

1. EL TRASTORNO DEL ESPECTRO DEL AUTISMO (TEA)

El trastorno del espectro de autismo (TEA) es un trastorno que ha evidenciado una enorme visibilidad social, justificando un creciente interés en las últimas décadas, fundamentalmente debido a su incorporación a las tipologías diagnósticas oficiales (CIE, DSM) y por su escaso conocimiento, tanto en lo que se refiere a su etiología como a su terapéutica. A la vez, el tema del autismo ha suscitado una gran curiosidad entre la sociedad y, aunque muchas veces sea de manera vaga, en general se sabe qué es lo que conlleva ser autista.

En los últimos años, debido sobre todo a la gran proliferación y alcance de los medios de comunicación de masas, se ha producido un avance notable en la descripción del autismo, al mismo tiempo que también se va conociendo su heterogeneidad, diversidad, repercusiones e implicaciones (Lai, Lombardo & Baron-Cohen 2014). De este modo, y gracias al trabajo de múltiples profesionales, asociaciones y familiares, el trastorno va calando en su conocimiento social, al igual que en los padres y educadores, quienes van descubriendo el mismo y comprendiendo mejor su naturaleza.

A partir de 1943, año en el que Leo Kanner describe de manera rigurosa por vez primera el autismo, comienzan a emerger multitud de aportaciones que, desde diversas disciplinas, no hacen más que dar cuenta de su complejidad. No obstante, considerando la ingente cantidad de investigaciones y la producción científica acumulada a lo largo de estos años, la definición del autismo continúa siendo poco precisa. Por lo que respecta a su etiología y a los protocolos diagnósticos ocurre lo mismo. Por ello, su tratamiento no alcanza el nivel de eficacia que debería y, como consecuencia, las diferentes propuestas de prevención no logran minimizar la alta incidencia del síndrome autista, ni tampoco garantizar una respuesta adecuada a sus manifestaciones clínicas.

En los últimos años se vienen reclamando ajustes, no solo en la definición del autismo, sino también en la precisión y cuantificación clínica de sus límites, ya que están difuminados y son imprecisos. Incluso, hay diversas voces (Ghaziuddin 2010, Wing, Gould & Gillberg 2011) que, desde diversos organismos e instituciones, han criticado la visión unificadora de la caracterización del trastorno del espectro del autismo que, recientemente, ha editado la APA en su Manual Diagnóstico (DSM-5, 2013).

En la actualidad, el autismo se describe como un síndrome con múltiples causas y diversas manifestaciones. Se conceptualiza como un

trastorno neuropsicológico de curso continuo asociado, frecuentemente, a retraso mental, con un inicio anterior a los tres años de edad, que se manifiesta con una alteración cualitativa de la interacción social y de la comunicación así como con unos patrones comportamentales restringidos, repetitivos y estereotipados con distintos niveles de gravedad (López, Rivas & Taboada 2009: § 557).

Se trata de un trastorno complejo, de carácter cualitativo. Presenta una colección de síntomas raros de observar, idénticamente, de unos individuos a otros. Esto sugiere una marcada heterogeneidad sintomática e, incluso, con mucha probabilidad, etiológica. Debido a estas variaciones, se han identificado diversos subtipos en este trastorno, para, en parte, poder clarificar y explicar las diferencias encontradas. Con esta finalidad, se utilizan términos como

síndrome autista o *trastorno del espectro del autismo*, que en realidad, no hacen más que reflejar la diversidad y severidad de un grupo heterogéneo de síntomas asociados y con una sintomatología nuclear que, a su vez, no es específica del autismo.

A pesar de los avances en la investigación del trastorno, hoy en día no existe una definición técnicamente aceptable y universalmente compartida del autismo. Esto se debe, en parte, a la dificultad de describir y comprender las profundas y diversas alteraciones que presentan las personas que lo sufren (Rivière 1993, 1982). Sin duda alguna, y pese a las críticas que presenta, la definición más aceptada es la de la APA (2013). En la reciente revisión del *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM-5), se afirma que el TEA tiene como características esenciales la presencia de un desarrollo marcadamente anormal o deficiente de la interacción y comunicación sociales, junto con un repertorio sumamente restringido de actividades e intereses. Sus manifestaciones varían mucho en función del nivel de desarrollo y de la edad cronológica del sujeto.

Al igual que sucede con su definición, se da también un grado importante de confusión en los criterios diagnósticos del autismo infantil. Ello obedece a su complejidad de formas, a su marcado carácter cualitativo y mentalista, a la multiplicidad de variables, a la no especificidad de los síntomas considerados e incluso a los desacuerdos entre los diversos paradigmas de investigación existentes. Por ello, las descripciones actuales hacen referencia a un grupo heterogéneo de síntomas, sin que sean a su vez específicos del mismo (Artigas 2001, Etchepareborda 2001). De ahí que en la concepción actual del trastorno autista subyace la idea de un síndrome profundamente heterogéneo y con diferencias individuales muy marcadas, que se pueden asociar a diversos trastornos. Se acepta, además, que existen muchos retrasos y alteraciones del desarrollo que se acompañan de síntomas característicos del autismo (Gillberg & Billstedt, 2000). De hecho, al estudiar sus síntomas y manifestaciones tipológicas, suele encontrarse que ciertas dimensiones podrían estar cercanas al desarrollo normal del niño, conjuntamente con otros síntomas que se identifican con retrasos evidentes (Pry & Guillain, 2002), lo que nos lleva a considerar todo su espectro sintomático y sus niveles de gravedad (APA, 2013).

Por todas estas razones, cobra fuerza hablar de trastornos del espectro del autismo (TEA) como un continuo de formas, que se asocian con una amplia variedad de características, síntomas, factores etiológicos e incluso respuestas frente a los tratamientos (López & García 2007, López *et al.* 2009, Rapin 2002). Es decir, no se trata de un único trastorno con expresiones fijas o dimensiones y síntomas rígidos y cuantitativos, aunque se contemple la tipología más clásica de Kanner. Entonces, se hace necesario hablar de *tipos* o *niveles de funcionamiento* dentro de un *contínium* o espectro autístico. Una aproximación más realista a su heterogeneidad cualitativa que valora, a su vez, las diferencias observadas en estos sujetos en los niveles de funcionamiento social, lingüístico, en las habilidades no verbales y tanto en el plano cognitivo como comportamental (Stevens *et al.* 2000, Teunisse, Cools, van Spaendonck, Aerts & Berger 2002).

Las evidencias científicas señalan que los síntomas que se encuentran en el espectro autista son el resultado de alteraciones más o menos generalizadas del desarrollo de diversas funciones del sistema nervioso central (Gillberg *et al.* 1991), aunque en los últimos años

parece cada vez cobrar más sentido considerar una multiplicidad de factores en la etiología del autismo (Folstein 1999, Levy, Mandell & Schultz 2009, Volkmar & Pauls 2003). Actualmente, la realidad de un mecanismo causal biofisiológico toma fuerza, atendiendo siempre al papel de los factores hereditarios con una compleja y pluridimensional contribución genética (DeLong 1999, Trottier, Srivastava & Walker 1999). Todo ello, observando la interacción entre el potencial genético y una multiplicidad de eventos prenatales y perinatales (López, Rivas & Taboada 2008a, 2008b, 2012, Wilkerson, Volpe, Dean & Titus 2002), puesto que la explicación única de la genética no puede hacer frente a toda la variabilidad manifiesta en el espectro autista ni en el resto de los trastornos generalizados del desarrollo. Cabe considerar, al mismo tiempo, ciertos factores del desarrollo (raza, partos múltiples, riesgos paternos) asociados con características demográficas (edad y educación materna, nivel socioeconómico, etc.), que interactúan con la vulnerabilidad genética e incrementan el riesgo de autismo (Baron-Cohen & Bolton 1994, Croen, Grether & Selvin 2002, Lai *et al.* 2014; Levy *et al.* 2009).

Para realizar el diagnóstico de TEA, se deben cumplir una serie de criterios (Tabla 1). En la anterior clasificación diagnóstica (DSM-IV-TR, APA, 2002) se presentaban tres grandes síntomas que tenían que estar presentes para poder hacer frente a un diagnóstico de autismo y que, en muchas publicaciones, se reconocían como la *tríada autística*. En su lugar, en el DSM-5 (APA, 2013) se delimitan únicamente dos criterios sintomáticos, si bien el primero de ellos incorpora dos de los presentes en el DSM-IV-TR. Se hace referencia, concretamente, a: (1) alteraciones persistentes en la comunicación y la interacción social, y (2) un patrón de comportamientos, intereses o actividades restringidos y repetitivos. El primero de ellos se caracteriza principalmente por la presencia de déficits tanto de naturaleza comunicativa como social: déficits en reciprocidad socio-emocional, déficits en los comportamientos comunicativos no verbales de la interacción social y déficits en el desarrollo, mantenimiento y comprensión de las relaciones. En cuanto a los patrones comportamentales, el segundo de los criterios sintomáticos, se observan: movimientos motores estereotipados o repetitivos, insistencia a la monotonía, rutinas y patrones ritualizados, intereses restringidos y obsesivos e hiper o hipersensibilidad sensorial.

Tabla 1. Criterios del DSM-5 (APA, 2013: 50-51) para el diagnóstico de Trastorno del Espectro del Autismo (*Autism Spectrum Disorder*)

<p>A. Deficiencias persistentes en la comunicación social y en la interacción social en diversos contextos:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Las deficiencias en la reciprocidad socioemocional.2. Las deficiencias en las conductas comunicativas no verbales utilizadas en la interacción social.3. Las deficiencias en el desarrollo, mantenimiento y comprensión de las relaciones. <p>B. Patrones restrictivos y repetitivos de comportamiento, intereses o actividades, que se manifiestan en dos o más de los siguientes puntos, actualmente o por los antecedentes:</p> <ol style="list-style-type: none">1. Movimientos, utilización de objetos o habla estereotipados o repetitivos2. Insistencia en la monotonía, excesiva inflexibilidad de rutinas o patrones ritualizados de comportamiento verbal o no verbal.3. Intereses muy restringidos y fijos que son anormales en cuanto a su intensidad o foco de interés.4. Hiper- o hiporeactividad a los estímulos sensoriales o interés inhabitual por aspectos sensoriales del entorno.
--

A su vez, en la propuesta del DSM-5 (2013: 52) se incluye la especificación de un nivel de gravedad para el TEA, basado en el grado o nivel de apoyos que puedan necesitar en función de los déficits que muestran en la comunicación social, en los intereses restringidos y en las conductas repetitivas (*vid.* Tabla 2). El uso descriptivo del nivel de gravedad es el instrumento que permite hacer frente a la variabilidad sintomática de los sujetos. En este caso, se considera el grado de ajuste entre la funcionalidad de las habilidades sociales, verbales y no verbales, y la tasa de afectación en cuanto a intereses restringidos, fijaciones ritualizadas y/o conductas repetitivas y estereotipadas. Por tanto, en el diagnóstico habrá que detallar, de manera específica, cuáles son las características clínicas específicas del caso, de acuerdo con su grado de severidad, nivel de competencias de comunicación social e intereses. Además, será necesario realizar la descripción de las características asociadas. Entre otras, podemos destacar la presencia de crisis convulsivas, de discapacidad intelectual, de trastornos genéticos asociados, u otros déficits o alteraciones que no forman parte de los síntomas nucleares que deben estar presentes en el cuadro para poder realizar un diagnóstico (Lai *et al.* 2014, Levy *et al.* 2009, Volkmar & Pauls 2003).

Tabla 2. Nivel de gravedad para los TEA

Nivel de gravedad	Comunicación social	Comportamientos restrictivos y repetitivos
<i>Nivel 3</i> «Necesita ayuda muy notable»	Alteraciones graves del funcionamiento, inicio muy limitado de las interacciones sociales y respuesta mínima a la apertura social de otras personas.	Extrema dificultad de hacer frente a los cambios u otros comportamientos restringidos/repetitivos que interfieren notablemente con el funcionamiento en todos los ámbitos. Ansiedad intensa/ dificultad para cambiar el foco de acción.
<i>Nivel 2</i> «Necesita ayuda notable»	Deficiencias notables de las aptitudes de comunicación social verbal y no verbal; problemas sociales aparentes incluso con ayuda <i>in situ</i> ; inicio limitado de interacciones sociales; y reducción de respuesta no normales a la apertura social de otras personas.	Dificultad de hacer frente a los cambios u otros comportamientos restringidos/ repetitivos que interfieren con el funcionamiento en diversos contextos. Ansiedad y/o dificultad para cambiar el foco de acción.
<i>Nivel 1</i> «Necesita ayuda»	Sin ayuda <i>in situ</i> , las deficiencias en la comunicación social causan problemas importantes. Dificultad para iniciar interacciones sociales y respuestas atípicas o insatisfactorias a la apertura social de otras personas.	Interferencia significativa con el funcionamiento en uno o más contextos. Dificultad para alternar actividades. Los problemas de organización y de planificación dificultan la autonomía.

2. EL CONSTRUCTO MENTALISTA: CONCEPTO Y MEDIDA

El estudio de la mente y de los estados mentales ha sido objeto de análisis y reflexión por parte de la Psicología, pero también desde otras corrientes del conocimiento. Conjuntamente la Psicología, la Filosofía y la Etología, sobre todo, han intentado describir cómo se produce, se adquiere y manifiesta una de las características esenciales del ser humano: la capacidad para atribuir estados intencionales en otros.

Desde el ámbito de la primatología, y desde el trabajo pionero de Premack & Woodruff (1978), que trataban de estudiar cómo los chimpancés podían predecir acciones, se ha acuñado el concepto de *teoría de la mente* (*theory of mind: ToM*), para dar cuenta de una capacidad que permite atribuir a uno mismo y a otras personas estados de la mente tales como creencias, conocimientos y emociones (Baron-Cohen 2001). Se trata de una capacidad o habilidad que vendría más o menos dada en nuestras capacidades cognitivas, pero que se desarrollaría a lo largo de los años, aunque algunos estudios afirman que se trata de una capacidad entrenable basándose en el análisis de las claves contextuales (Martín, Gómez & Garro 2012, Monfort & Monfort 2001).

El que podamos reconocer estados mentales en otros implica identificar los estados mentales propios y diferenciarlos de los de las otras personas. Este hecho, a su vez, conlleva atribuirles estados mentales a los otros, y utilizar los estados atribuidos para explicar y predecir el comportamiento propio y ajeno.

Si bien puede describirse un *orden cero* de ToM, en el que el sujeto no reconoce deseos ni tiene creencias ni tampoco responde a las intenciones o eventos de su contexto social, los estudios iniciales de la valoración del constructo mentalista se centraron en evaluar la comprensión de creencias falsas de *primer y de segundo orden*. Junto a ellos se evaluó la comprensión de estados emocionales simples. Para ello, se diseñaron tareas que evaluaban habilidades mentalistas básicas, tanto en su dimensión racional (comprensión de creencias falsas) como en su vertiente emocional (comprensión e identificación de emociones simples). Estas tareas fueron aplicadas a niños de diferentes edades y a personas con distintos trastornos del neurodesarrollo. Posteriormente, se han ido desarrollando otras tareas —*de tercer orden*— que evalúan distintos estados mentales de carácter avanzado y que se desarrollan de manera más tardía. Estos estados mentales se despliegan en el día a día, y en ellos se ve implicada la comprensión del lenguaje figurado conjuntamente con estados emocionales complejos.

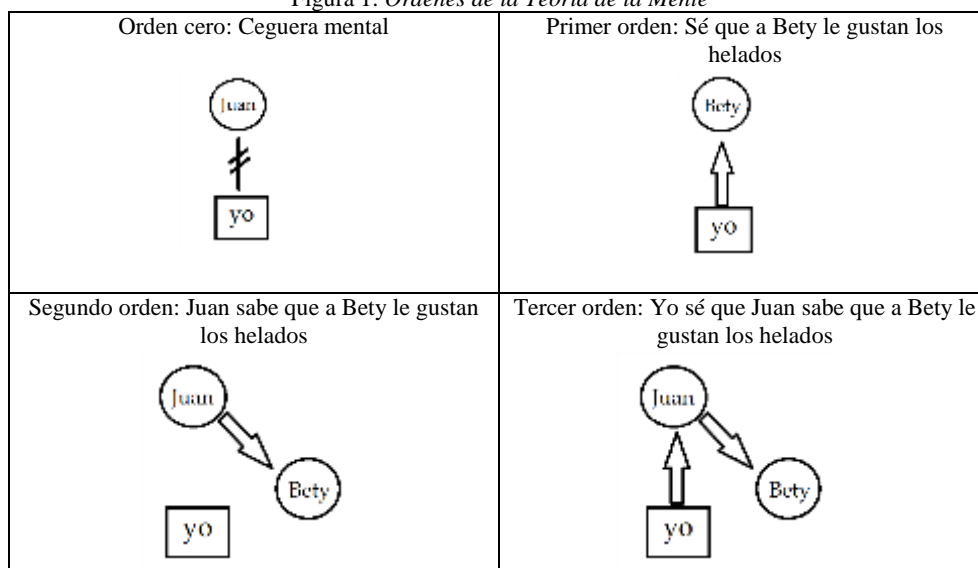
2.1. La teoría de la mente (ToM) y su conceptualización

El concepto de *teoría de la mente* (ToM), de forma genérica, se refiere a la habilidad para comprender y predecir la conducta de otras personas, sus conocimientos, sus intenciones, sus creencias y sus emociones. De tal manera, podemos afirmar que una persona tiene teoría de la mente si es capaz de atribuir y comprender los conocimientos, creencias, deseos, intenciones, imaginaciones y emociones, tanto propias como ajenas; por tanto, debe ser capaz de reconocer las consecuencias de una creencia falsa, distinguir entre la apariencia y la realidad, el deseo y la intención, saber qué es una broma o una mentira o incluso tener la capacidad para engañar, sabotear o persuadir a los demás (Baron-Cohen 1997, 2000, 2001, Happé 2007, Happé & Frith 1995). La ToM también ha sido denominada como *razonamiento con teoría de la mente*, *lectura de mente*, *mentalización*, *teoría de la teoría*, *cognición social*, *psicología popular* (folk psychology), *función representacional* (Bora, Eryavuz, Kayahan, Sungu & Vesnedarglu 2006, Gopnik & Wellman 1994, Tirapu-Ustároz *et al.*, 2007); si bien todas ellas describen las competencias mentalistas; la capacidad para representar nuestros propios estados mentales y los de los demás.

El concepto de ToM identifica al conjunto de habilidades que permiten comprender y predecir la conducta de otras personas, sus conocimientos, sus intenciones y sus creencias. Implica dimensiones tanto cognitivas como metacognitivas que se pueden comenzar a valorar entre los 3-4 años y que permiten al niño la interpretación de emociones básicas, la capacidad de captar el discurso metafórico, las mentiras o la ironía, la posibilidad de interpretar emociones sociales complejas a través de la mirada o la cognición social y la empatía (Tirapu-Ustárroz *et al.*, 2007). Podemos considerar a la ToM como un importante regulador cognoscitivo del funcionamiento social.

Se plantean (Figura 1) dos niveles en cuanto a los estados mentales (Baron-Cohen 1997, Dennet 1998, Happé 2007). En el primero, el sujeto sería capaz de adoptar la *postura mental* de otro sujeto (sus conocimientos, deseos, creencias, intenciones); aquí nos encontraríamos con pensamientos del tipo «yo sé lo que tú sabes», «yo sé lo que tú deseas». En el segundo, un sujeto sería capaz de adoptar una postura mental en relación a otra postura mental; en este caso, los pensamientos serían del tipo «yo sé que tú sabes que yo desconozco quien rompió el vaso», «yo sé que tú deseas que yo regrese pronto». Dichos planteamientos guardan una fuerte relación con situaciones de la vida cotidiana, con la competencia social y emocional de cada día. De tal manera, y llevado al terreno de la capacidad para atribuir estados mentales en el autismo, cabe describir déficits en dicha capacidad de adaptación social (Frith, Happé & Siddons 1994, Happé 2007).

Figura 1. Órdenes de la Teoría de la Mente



Bajo este paradigma se han desarrollado diversas pruebas para valorar estos dos niveles de posicionamiento mental a partir de tareas de primer y segundo orden. A ellos cabe añadir una tercera línea de trabajo que hace referencia a competencias mentalistas avanzadas.

Están relacionadas con el comportamiento mentalista adulto, y se refieren sobre todo al funcionamiento natural de la persona en situaciones de la vida cotidiana en las cuales está muy presente el lenguaje figurado (Happé 1994).

En cuanto al desarrollo de las competencias mentalistas, puede describirse una serie de hitos en su desarrollo ontogenético habitual, atendiendo a las capacidades que se valoran en las diferentes tareas experimentales que se han realizado en las últimas décadas:

— Entre los 9 y los 18 meses los niños realizan tareas prementalistas. Se trata sobre todo de acciones prelingüísticas como gestos de referencia social, comportamientos de atención conjunta o comprensión de emociones simples, detección de la dirección ocular o la imitación (Baron-Cohen 1995, Happé 1993, Wellman, Phillips, Dunphy-Lelii & LaLonde 2004). Se trata de los primeros signos de metarepresentación o mentalismo (Happé, 2007).

— Hacia los 18 meses el niño puede comprender que los demás tienen intenciones (Schlinger 2009, Wellman *et al.* 2004).

— Entre los 2 y 3 años realizan juegos de ficción y simulación (Leslie 2005, Rivière 1999/2003).

— En torno a los 3 años el niño establece conexiones entre lo que otros desean y sus comportamientos, comprenden también que los demás no siempre sienten lo que aparentan sentir (Flavell 2004).

— Hacia los 4 años los niños pueden superar tareas de primer orden de creencias falsas (TCF) (Baron-Cohen, Leslie & Frith 1985, Gopnik & Wellman 1994, Wimmer & Perner, 1983).

— Hacia los 6-7 años pueden superar tareas de segundo orden (Dennet 1998, Perner & Wimmer 1985, Sullivan, Zaitchick & Tager-Flusberg 1994).

— Hacia los 9-10 años pueden superar tareas mentalistas complejas o avanzadas (Baron-Cohen, Wheelwright, Hill, Raste & Plumb 2001, Happé 1994, 1995, Rutherford, Baron-Cohen & Wheelwright 2002).

— La teoría de la mente continúa desarrollándose y perfeccionándose a lo largo de la vida, en función de las experiencias personales (Heavey, Phillips, Baron-Cohen & Rutter 2000, Kaland *et al.* 2002, Klin 2000).

Investigaciones del grupo de Baron-Cohen, Leslie y Frith (Baron-Cohen, Leslie & Frith 1985, Leslie 1987, Leslie & Frith 1998) concluyen que la ausencia de la capacidad para realizar habilidades mentalistas, es decir, la habilidad para comprender y predecir la conducta de otras personas, sus conocimientos, sus intenciones, sus emociones y sus creencias, puede provocar diversos déficits en el niño, concretamente:

- Falta de sensibilidad hacia los sentimientos que puedan tener las otras personas.
- Dificultades para tener en cuenta lo que otra persona conoce o cree.
- Déficits para hacerse amigos interpretando y respondiendo a sus intenciones.
- Dudas para valorar el nivel de interés del oyente hacia nuestra conversación.
- Problemas para detectar el sentido figurado en el enunciado de una conversación.
- Dificultades a la hora de anticipar lo que otros podrían pensar de nuestras acciones.
- Problemas para comprender las razones que subyacen a las acciones de las personas.
- Falta de habilidades para comprender malentendidos, bromas o meteduras de pata.
- Dificultades para engañar o comprender el engaño, la mentira o la manipulación.
- Déficits para comprender y actuar de acuerdo a las reglas no escritas de las interacciones sociales.

En definitiva, la ToM constituye una habilidad *heterometacognitiva*, que describe la posibilidad de que un *sistema cognitivo* logre conocer los contenidos de otro sistema cognitivo diferente (Tirapu-Ustárrroz *et al.* 2007).

La hipótesis de la teoría de la mente busca en el *déficit de la modularidad cognitiva* la causa necesaria para el síndrome conductual del autismo (Baron-Cohen 1990, 1998, 2000). La modularidad de la mente es una teorización que describe las ejecuciones, desarrollos y variabilidades en los sujetos autistas, considerando la organización y arquitectura de la mente (Gómez & Núñez 1998). El enfoque de esta teoría sostiene que la capacidad de atribuir estados mentales a sí mismos y a los demás, como forma de explicar y predecir el comportamiento, no se desarrolla normalmente en los sujetos autistas (Frith 2002, Frith & Frith 2003, Pacherie 1999); delimita la ausencia de control en los procesos que rigen los estados mentales en el autismo, con su falta de representación simbólica, deseos o capacidad para predecir otros estados mentales, tanto propios como ajenos (Frith 2002, Hobson 1995, Martín, Gómez, Cház & Greer 2006). Este hecho se vincula con las alteraciones en la modularidad de la mente y con la manifestación atípica de emociones, al no tener esa capacidad de *leer la mente* con respecto a los deseos y las creencias de los demás (Frith & Frith 2003, Rieffe, Terwogt & Stockmann 2000, Tirapu-Ustárrroz *et al.* 2007). El déficit autista resultaría de una disfunción biológica del SNC y de una organización cortical diferente que, funcionalmente, provocaría un déficit en los mecanismos del aprendizaje; derivado todo ello de alteraciones perinatales durante el desarrollo del sistema nervioso en la etapa fetal (Baron-Cohen *et al.* 1994, Ochsner *et al.* 2004).

La *Asociación Internacional Autisme-Europe* (2000) confirma que las personas incluidas dentro del espectro autista muestran deficiencias para procesar la información. Estas anomalías incluyen trastornos en la regulación de la vigilancia y de diferentes componentes de la atención, al igual que un desarrollo alterado que limita la adecuada percepción y comprensión del mundo, disminuyendo, asimismo, la capacidad para entender los pensamientos, emociones y las intenciones de los demás (Hobson 1995). Este déficit neurocognitivo es a la vez perceptivo y ejecutivo, si bien, las bases fisiológicas de estos fenómenos no son todavía claras. Aunque esta teoría ha generado múltiples investigaciones, son numerosas también las críticas que se le hacen desde diversas posiciones (Serra, Loth, van Geert, Hurkens & Minderaa 2002).

Dentro de la aproximación neurobiológica al estudio del autismo, se abre una línea de trabajo que estudia la ausencia de reciprocidad emocional en el autismo (Ayuda-Pascual & Martos-Pérez 2007). Así, en los últimos años, se ha hecho evidente la existencia de una disfunción del sistema de «neuronas en espejo» como explicativo frente al déficit de procesos de identificación presentes en los autistas y, a su vez, definitorio de la patología observada en los TEA (Dapretto *et al.* 2006, Iacoboni & Mazziotta 2007, Oberman *et al.* 2005, Ramachandran & Oberman 2006). De esta manera, el sistema de neuronas en espejo podría afectar a las mismas funciones que se observan alteradas en el autismo. Se ha apuntado, asimismo, que estos procesos son necesarios tanto para desarrollar y controlar nuestros propios movimientos como para responder también al movimiento de los otros, a partir de respuestas bimodales —visuales y motoras— (Rizzolati & Carighero 2004). Parece ser que juegan un papel importante en las habilidades de imitación y en la realización de diversas formas de

aprendizaje por imitación, como también en la adquisición del lenguaje, la expresión emocional y la capacidad empática (Cornelio-Nieto 2009). Su desarrollo inadecuado muestra deficiencias de comportamiento que se manifiestan a modo de carencias frente a la capacidad de entender y responder de manera adecuada al comportamiento de los demás (Oberman *et al.* 2005).

La teoría de la disfunción del sistema de neuronas en espejo apoyaría la teoría de la mente, pues considera la incapacidad de los autistas para acceder a la representación de los estados mentales de los demás, ni a sus emociones, intenciones y motivaciones (Cornelio-Nieto 2009). Asimismo, otras teorizaciones recientes, como la teoría neuronal de la *red en modo automático* (*default mode network* DMN), dan soporte neurológico a la ToM (Andrews-Hanna 2012). De forma breve, la DMN sostiene que una red en modo automático se activa cuando la mente se ausenta, esto es, cuando la persona se pone a pensar ensimismada, de modo introspectivo, pensando en el futuro, o bien recordando o fantaseando, alejándose del mundo real exterior (Buckner, Andrews-Hanna & Schacter 2008). Parece haber diversas evidencias que apuntan a un déficit de la DMN en el TEA (Ypma *et al.* 2016).

2.2. La teoría de la mente y su medida

En la gran mayoría de las personas la conducta, tanto social, como emocional y comunicativa muestra adecuación frente al contexto social. Esto se debe, tal y como describe Baron-Cohen (1990), a que el desarrollo de su teoría de la mente les posibilita imaginar los pensamientos, expectativas, intenciones, creencias, etc, que los demás puedan tener. Pero, además, les permite adaptar y ajustar su conducta en base a dichos conocimientos. Si nos acercamos a un niño con autismo podemos inferir que su ausencia de teoría de la mente está detrás de algunos de los síntomas nucleares de su conducta social y comunicativa.

En las últimas décadas se ha tratado de valorar y medir la presencia de teoría de la mente en las personas, intentando estudiar cómo evoluciona dicha dimensión y cómo responden niños con diversas patologías —autismo, discapacidad intelectual, trastornos sensoriales, etc.— frente a su adquisición (Araya, Araya, Chaigneau, Martínez & Castillo 2009, Baron-Cohen *et al.*, 1985, Richell *et al.* 2003, Sodian & Frith 1992, Yirmiya & Shulman 1996). Paralelamente al diseño de diferentes pruebas, con el transcurso de los años fueron surgiendo nuevas y más elaboradas teorías en torno a la ToM, su justificación y su medida. Podemos hablar, en general, de varios tipos de actividades o tareas para valorar la ToM, que se relacionan con el nivel de complejidad del constructo que pretende evaluar.

A) Teoría de mente de orden cero o ceguera mental

Describe a una persona que no posee deseos ni creencias y que responde a los estímulos del contexto social únicamente de manera refleja (Araya *et al.* 2009). Podría decirse, en este caso, que se da una ausencia de teoría de la mente o que se presenta ceguera mental. Frente a esta tipología identificamos a una persona —niño o adulto—, que no solo no es capaz de poseer creencias, sino que tampoco lo es de realizar actos prementalistas que impliquen referencia social, la imitación, el juego simbólico o la identificación y comprensión de

emociones simples propias de un niño de 18-24 meses (Baron-Cohen 1995; Schlinger 2009, Wellman *et al.* 2004).

B) *Teoría de la mente de primer orden*

La ToM de primer orden busca describir en el sujeto una actitud intencional que se refiere al conocimiento, deseo, creencia que tiene otra persona. Se trata de un sujeto que, por supuesto, posee creencias, intenciones y deseos, pero no tiene creencias (deseos o intenciones) acerca de las creencias de otras personas. Dichas creencias dirigen sus acciones, pero no consideran las creencias reales de los demás. Responde a afirmaciones del tipo: *Diego quiere ir al cine, Marta odia las fresas, Compraré un coche de color negro.*

Wimmer & Perner (1983) propusieron una tarea experimental (Tarea de la Falsa Creencia, TFC) para estudiar la comprensión de creencias falsas en niños pequeños sin alteraciones del desarrollo. El menor debe explicar el motivo que subyace a una acción que está guiada por una creencia que es falsa. Hoy en día se ha convertido en un referente para la evaluación de ToM de primer orden y ha derivado en múltiples versiones, ajustes y aplicaciones. Existen diversas tareas que surgen de esta anterior (*vid.* Tabla 3). Una variante de esta tarea experimental es la *Tarea de Sally y Anne* de Baron-Cohen *et al.* (1985). En esta tarea hay dos muñecas:

Sally, que tiene una cesta y Anne, que tiene una caja. Sally guarda una pelota en su cesta y se va a pasear. Mientras Sally pasea, Anne coge la pelota de la cesta y la coloca en su caja y luego se va. Luego Sally vuelve a la habitación.

Se plantean 3 cuestiones:

- Pregunta de memoria: ¿Dónde estaba la pelota?
- Pregunta de realidad: ¿Dónde está ahora la pelota?
- Pregunta de creencia: ¿Dónde va a buscar Sally su pelota?

Los resultados del estudio, que se ha realizado posteriormente con participantes de diferentes culturas y países (Callaghan *et al.* 2005), indican de modo consistente que los niños logran responder correctamente a la TFC entre los 4 y los 5 años. Frente a ellos, el 80% de los autistas no son capaces de apreciar la falsa creencia, si bien, el 86% de los niños con síndrome de Down resuelven correctamente la tarea (Baron-Cohen *et al.* 1985, Callaghan *et al.* 2005, Gopnik & Wellman 1994, Wimmer & Perner 1983).

Tabla 3. *Principales tareas para evaluar tareas mentales de primer orden*

Tarea/prueba	Autores	Objetivo
Creencias falsas	Wimer y Perner (1983)	Valoración de la comprensión frente a una creencia falsa
Tarea Sally-Ann (tarea de la canica)	Baron-Cohen <i>et al.</i> , (1985)	Valoración de la comprensión frente a una creencia falsa
Tarea de los lacasitos (<i>smarties</i>)	Wimmer & Hartl (1991)	Valoración de la comprensión frente a una creencia falsa
Tarea de los cigarrillos	Happé (1994)	Valoración de la comprensión frente a una creencia falsa
Prueba de «huevo Kinder»	Martín <i>et al.</i> (2012)	Valoración de la comprensión frente a una creencia falsa

C) Teoría de la mente de segundo orden

Este nivel define a una persona que posee estados mentales acerca de los estados mentales de los demás, y sus acciones o intenciones consideran, en mayor o menor medida, las creencias o deseos que las otras personas puedan tener. Responde a afirmaciones del tipo: *Juan sabe que Diego quiere ir al cine, Mi madre está al corriente de que Marta odia las fresas, Luisa espera que Adela compre un coche de color negro*. Tiene una gran implicación en la inteligencia social y delimita múltiples habilidades de la vida diaria.

Con la hipótesis de que la comprensión mentalista se extiende mucho más allá de la capacidad de comprender creencias falsas de primer orden de intencionalidad, Perner & Wimmer (1985) diseñaron una segunda tarea —*la tarea del heladero*— para poder evaluar la atribución de creencias de segundo orden. Consiste en una historia en la que participan dos niños, Juan y María, junto a un heladero y en las cuales se plantean una serie de cuestiones.

En la primera escena Juan y María están en el parque. Juan quiere comprar un helado, pero se ha dejado el dinero en casa. Antes de poder comprar el helado tendrá que ir a su casa primero a por el dinero. El heladero le dice a Juan que no se preocupe, pues él se quedará en el parque todo el día, por lo que puede ir a buscar el dinero a casa y volver para comprar el helado.

En la segunda escena, Juan regresa a casa corriendo a por el dinero y María se queda en el parque. Cuando Juan se ha marchado el heladero cambia de idea y decide ir a vender helados a la puerta de la iglesia. Avisa entonces a María que se va a la puerta de la iglesia a vender más helados.

En la tercera escena, el heladero camino de la iglesia se encuentra a Juan y le dice que ha cambiado de idea y que no va a estar en el parque, que va a vender helados a la puerta de la iglesia.

En la cuarta escena, María, de regreso a su casa, pasa por la casa de Juan y llama a la puerta, sale a abrir su madre y le pregunta a su madre por Juan. La madre le dice que no está en casa, pues ha salido a comprar un helado.

- Control de comprensión 1: ¿Ha oído Juan lo que el heladero le dijo a María?
- Control de comprensión 2: ¿Ha oído María lo que el heladero le dijo a Juan?
- Pregunta de creencia: ¿Dónde cree María que ha ido Juan a comprar el helado?
- Pregunta de justificación: ¿Por qué cree eso María?
- Pregunta de realidad: ¿Dónde va en realidad Juan a comprar el helado?
- Pregunta de memoria: ¿Dónde estaba el heladero al principio?

Los resultados indicaron que cerca del 25% de los niños de 7 años contestaba correctamente en la pregunta de comprensión de creencia falsa de segundo orden, en comparación al 100% de los niños de 10 años. Estos resultados también sugieren que la relación entre ToM de segundo orden y la edad no es lineal, puesto que otras variables, sobre todo de tipo lingüístico o cognitivo, podrían condicionar los resultados frente a este tipo de tareas.

Encontramos diversas experiencias de evaluación de creencia falsa de segundo orden diseñadas por diversos autores (*vid.* Tabla 4), en las que un personaje tiene una creencia falsa al no ser informado de un cambio en el estado de creencia de otro personaje de la historia (Baron-Cohen 1989; Coull, Leekam & Bennett 2006, Sullivan *et al.* 1994). En otros casos se debe a un sabotaje o a un engaño al personaje principal (Sodian & Frith 1992). En dichas

tareas se solicita la comprensión de una creencia falsa pero, en este caso, la creencia falsa no es sobre el estado de la situación real, sino sobre el estado mental de uno de los personajes de la historia. Es decir, se trata de valorar la actitud intencional sobre una actitud intencional (Dennet 1998).

Tabla 4. Principales tareas para evaluar tareas mentales de segundo orden

Tarea/prueba	Autores	Objetivo
Tarea del heladero	Perner & Wimmer (1985)	Valoración de creencia falsa sobre un estado mental. Actitud intencional sobre una actitud intencional de otro.
Historias modificadas a partir de Perner y Wimmer	Baron-Cohen (1989), Sullivan <i>et al.</i> , (1994)	Valoración de creencia falsa sobre un estado mental.
Tarea de «las ventanas»	Hughes & Russell (1993)	Valoración de creencia falsa sobre un estado mental a partir de engaños
Tarea de engaño y sabotaje	Sodian & Frith (1992)	Valoración de creencia falsa sobre un estado mental derivado de un engaño o sabotaje.
Tarea del ladrón	Happé y Frith (1994)	Valoración de creencia falsa sobre un estado mental.
Test de metáfora y sarcasmo	Adachi (2004)	Detectar el significado metáforas (primer orden) y comprensión de historias sarcásticas

D) Teoría de la Mente avanzada o de tercer orden

Describe a una persona que posee estados mentales acerca de los estados mentales que los otros tendrían del estado mental del primero. Las acciones que realiza el sujeto están dirigidas por la intención de que el otro crea que el primero tenga un determinado deseo o creencia. Responde a afirmaciones del tipo: *Sé que el hermano de Juan sabe que Diego quiere ir al cine, Marco cree que mi madre sabe que Marta odia las fresas y le pondrá solo plátano, Yo me temo que al final Luisa espera que Adela compre un coche de color negro.* Se refiere básicamente a actividades directamente implicadas con cogniciones sociales y representaciones de la vida diaria relacionadas con las interacciones e intenciones frente a los demás.

Los estudios de Happé (1993, 1994, 1995) marcaron los inicios del diseño de tareas para evaluar las habilidades mentalistas avanzadas. Según estos estudios, las habilidades mentalistas avanzadas se caracterizarían por describir el funcionamiento mentalista del adulto en situaciones de la vida cotidiana en las que se emplea el lenguaje figurado. En dichas situaciones se requiere del despliegue de estrategias de inferencia mentalista en las cuales es preciso tener en cuenta la intención del hablante desde la comprensión de estados mentales, emocionales y metalingüísticos complejos que se dan en la persuasión, la broma, el engaño y la ironía, para poder captar todo el significado que está detrás de estas interacciones sociales y comunicativas.

De ahí que Happé (1993) indique que las personas con autismo tienen déficits en la comunicación pragmática debido a sus dificultades para considerar la actitud del hablante.

Happé (1994) diseña la Tarea de Historias Extrañas (*Strange Stories Test*), un instrumento de comprensión del lenguaje figurado que ha marcado un hito en el estudio de los niveles más avanzados del funcionamiento mentalista. La tarea consiste en descripciones de eventos de carácter naturalista, referidos a las diferentes motivaciones o actitudes que pueden subyacer a las situaciones próximas a la vida real, que no son literalmente ciertas. Se trata de historias cortas de tipo mentalista que tienen como trasfondo la mentira, la mentira piadosa, el chiste, la ficción, el malentendido, la persuasión, la apariencia/realidad, la metáfora, el sarcasmo, el olvido, el doble engaño, y las emociones contrarias.

De modo genérico, los resultados de la aplicación de estas pruebas indicaron que las personas con autismo rendían por debajo de otros participantes sin alteraciones en el desarrollo y también por debajo de los sujetos con discapacidad intelectual en las historias de inferencia mentalista. Se constató que el rendimiento en tareas estándar de ToM (de primer y segundo orden) se relacionaba con el rendimiento en la Tarea de Historias Extrañas, en tanto había diferencias significativas entre los tres grupos con respecto a la puntuación total en la Tarea de Historias Extrañas.

En las últimas décadas se han desarrollado tareas de carácter más complejo respecto de las tradicionales tareas de creencias falsas de segundo orden, de modo que permitan comprender el desarrollo y las características del funcionamiento mentalista avanzado tanto en sujetos con TEA o en sujetos adolescentes y adultos con y sin alteraciones (*vid.* Tabla 5).

Tal es el caso de la *Tarea de los Ojos* (*Reading the Mind in the Eyes Test*), que pretende valorar si el sujeto puede ponerse en la mente de la otra persona y «sintonizar con su estado mental» a partir de la valoración de diversas fotografías de la región de los ojos (Baron-Cohen *et al.*, 2001). Cabe destacar una versión de esta misma tarea con el «Test de lectura de la mente en la voz» (*Reading the Mind in the Voice Test*), pero en la que se utilizan diálogos sonoros grabados con diversas claves de vocalización en la que el sujeto debe escoger el adjetivo que mejor se podría asociar con el hablante (Rutherford *et al.* 2002). Un tercer grupo de valoraciones de orden avanzado proviene de la *Tarea de Historias de la Vida Cotidiana* (*Stories from Everyday Life*) (Kaland *et al.* 2002), que evalúa la capacidad de inferir estados físicos y mentales a través de historias que se refieren a situaciones de mentira, mentira piadosa, metáfora, malentendido, doble engaño, ironía, persuasión, emociones contrarias, olvido, celos, intenciones, empatía y meteduras de pata. Una última tarea que cabe reseñar es la tarea de *meteduras de pata* (*Faux pas test*), de Baron-Cohen, O’Riordan, Stone, Jones y Plaisted (1999), en la que se observan diversas meteduras de pata en relatos cortos entre dos personas en las que uno de los personajes dice algo no apropiado o indebido que causa impacto en el otro personaje. La tarea consiste en comprender y valorar el impacto emocional que la declaración pudo haber tenido en el oyente.

En general, puede afirmarse que las destrezas mentalistas más avanzadas pueden ser superadas por niños de 9-10 años, aunque algunas tareas concretas también las superan correctamente niños con Asperger o autismo de alto funcionamiento, aunque luego estas mismas tareas les resultan difíciles de aplicar y generalizar en su vida cotidiana.

Tabla 5. Principales tareas para evaluar tareas mentales de nivel avanzado

Tarea/prueba	Autores	Objetivo
Historias extrañas: ironía, mentira y mentira piadosa	Happé (1994)	Inferir estados mentales a partir de historias que usan el lenguaje figurado
Reading the Mind in the Eyes Test (Test de ojos o de expresión emocional a través de la mirada)	Baron-Cohen, Jolliffe, Mortimore & Robertson (1997)	Inferir estados mentales a partir de ilustraciones de claves de la región de los ojos
¡Era una Broma! (Hey! It was jut a joke!)	Baron-Cohen (1997)	Comprender chistes y bromas a partir de historias cortas
Meteduras de pata (Faux Pas Test)	Baron-Cohen, O’Riordan, Stone, Jones & Plaisted (1999)	Detectar meteduras de pata en historias cortas
The Awkward Moments Test	Heavey, Phillips, Baron-Cohen & Rutter (2000)	Inferir estados mentales a través de historias presentadas en vídeo
The Social Attribution Task	Klin (2000)	Atribuir estados mentales a figuras geométricas con animación
Dilemas morales: dilema del prisionero, del tren	Greene, Sommerville, Nyström, Darley & Cohen (2001)	Toma de decisiones en base a dilemas morales o juicios éticos
Reading the Mind in the Voice Test	Rutherford <i>et al.</i> (2002)	Inferir estados emocionales a través de claves verbales y su entonación
Historias de cada día	Kaland <i>et al.</i> (2002)	Inferir estados mentales a partir de historias que usan el lenguaje figurado
Tiras de humor	Adolphs (2003)	Comprender viñetas humorísticas

Al margen de estas tareas, podemos recoger algunas pruebas específicas que con carácter estandarizado se han diseñado para valorar la teoría de la mente. Concretamente, el *Test de Teoría de la Mente*, de Muris *et al.* (1999) que valora ToM a partir de tareas de primer y segundo orden, y la *Escala de Teoría de la Mente*, de Wellman & Liu (2004), que valora ToM a partir de tareas de creencia falsa y de comprensión de deseos, conocimientos y emociones. Identificamos una tercera prueba, la *Hinting Task*, de Corcoran, Mercer y Frith (1995) diseñada para evaluar ToM en sujetos con esquizofrenia y que cuenta con adaptación española (Gil, Fernández-Modamio, Bengochea & Arrieta, 2012).

Atendiendo a los resultados de las tareas de la medida de la ToM, se podría plantear una cierta continuidad evolutiva en el desarrollo de las competencias mentalistas. Este continuum, si consideramos las respuestas de las diversas tareas que se han desarrollado a nivel experimental, iría desde competencias mentalistas iniciáticas de carácter prelingüístico que se regularían durante los primeros años de vida, como la atención conjunta y los gestos de referencia social, al desarrollo de competencias mentalistas básicas, iniciándose estas por la comprensión de creencias falsas de primer orden, entre los 4 y los 5 años; posteriormente, y hacia los 6-7 años se podría observar la resolución de tareas de segundo orden y, por fin,

hacia los 9-10 años las habilidades mentalistas avanzadas o de tercer orden, si bien las destrezas mentalistas continuarían desarrollándose y perfeccionándose a lo largo de la vida, producto sobre todo de las capacidades cognoscitivas, las experiencias sociales y el progreso en los dominios lingüísticos.

3. EL HUMOR EN EL TEA

Como hemos comentado, el humor es un elemento humano que implica un lenguaje y un uso simbólico de la razón. El humor y la risa, a nivel evolutivo, se han ido construyendo a través de una compleja adaptación biológica y cultural (Gervais & Wilson, 2005). El humor es un elemento psicológico y social. Nos permite relacionarnos, conocer el mundo social y cultural y aporta notorios beneficios en la calidad de vida (Mora-Ripoll 2010, Wilkins & Eisenbraun 2009).

El humor es humano, y esta afirmación expresa que no es una característica de lo no humano o de lo animal. Tal aseveración se da en función de que el humor cumple un objetivo simbólico del hombre conjuntamente con otras formas de conocimiento del mundo (Jiménez 2013). Lo que sugiere que el humor y la risa siempre estarán en función de un contexto y momento en particular, así como por el uso determinado de un lenguaje y los significados que de él emanan sobre las situaciones y las características que podemos distinguir (Jiménez 2013).

El humor es una forma social de entender una realidad. Bajo el humor se construyen representaciones de esta realidad, a través de imágenes o de palabras en un proceso de comunicación (Aladro 2002) pues, el humor es una forma de expresión comunicativa (Gervais & Wilson 2005).

Desde el humor se resalta el lado gracioso, cómico, miedoso, satírico, ridículo, absurdo, salado o irónico de las situaciones personales o sociales. Puede tener carácter simulado, intencionado, ocasional, improvisado, sorpresivo... Pero, el humor tiene un fuerte componente de subjetividad. El humor tiene una función cognitiva básica que el individuo necesita valorar desde su sensibilidad y subjetividad. Entender el humor implica comprender la significación y el alcance de la situación en la que se manifiesta. En esta comprensión entran en juego diversos esquemas cognitivos, sobre todo de tipo social. El humor reproduce elementos retóricos, tópicos, situaciones de miedo, ridículos, de engaño, mentira o sabotaje del entorno real o imaginario, a través de acciones, expresiones y conceptos que somete a la exageración, la burla o la simplicidad, dándole el barniz de la risa (Aladro 2002). Este hecho implica que nos podemos reír de una situación, de otra persona o de uno mismo, pero siempre en función de que existe algo fuera de nosotros. Por ello, el humor y su principal expresión —la risa— apenas tienen sentido en la soledad, y si nos reímos en soledad siempre lo otro está presente en la representación mental, de lo contrario no habría de qué reírse (Jiménez 2013).

El humor es una necesidad expresiva que conlleva a la risa, es una reacción frente a lo que es gracioso (Jiménez 2013). Los chistes malos son previsibles y su capacidad de sorpresa es mínima, pues resultan obvios. La percepción, la elaboración mental de un chiste o de una situación graciosa implica una capacidad para detectar pautas o modelos, esquematizaciones cognitivas, asociadas a la interacción comunicativa en una situación. Además, necesita de una agilidad intelectual que le permitan al sujeto captar, normalmente de forma fácil y cómoda, a través del lenguaje o de una secuencia visual, la situación inesperada, cómica o diferenciadora que surge en un momento dado para conformar el punto gracioso de la situación.

Llegados hasta aquí, cabe afirmar que los niños con TEA no entienden fácilmente las situaciones humorísticas. Pero va más allá de esto, pues no entienden el engaño, las situaciones cómicas o las bromas (Baron-Cohen, 1997). El humor conlleva sobre todo un habla absurda y, especialmente, figurativa. Diversos estudios han manifestado que el lenguaje figurado implica la comprensión de las intenciones comunicativas.

El lenguaje figurado va más allá del nivel literal de las palabras, pues su significación escapa a sus referentes (Barón-Cohen 2001). Por ejemplo, puede pensarse en la dificultad del niño autista para entender el lenguaje figurado de una metáfora en la que se comparan dos términos que no tienen relación aparente: *¡Tus cabellos son de oro!*, *¡Mi corazón es un desierto!*, *¡Su mente vuela como las aves!*; o en una situación que exprese el sarcasmo o la ironía: *¡Pues sí que has acertado hoy con la elección de la ropa que traes!* (destacando la mala elección en la vestimenta), *¡Sabes que puedes hacer lo que quieras!* (esperando que el interlocutor haga algo concreto), *¡Eres siempre tan trabajador/puntual/ordenado/gracioso!* (afirmando su poca disposición al trabajo/su impuntualidad/desorden/falta de gracia). Diversos estudios sugieren que los daños en el lóbulo frontal y prefrontal derecho conllevan dificultades notorias en la comprensión de frases no literales con implicación mentalista (Stuss, Gallup y Alexander, 2001), especialmente para la comprensión del sarcasmo e historias en las que el personaje principal mete la pata (Shamay-Tsoory, Tomer & Aharon-Peretz 2005), si bien, este daño no se ha asociado al TEA de manera significativa.

De hecho, si valoramos los resultados en las tareas de ToM de carácter avanzado, en las que se presentan diversas bromas, encontramos que incluso los niños con autismo de alto funcionamiento tienen déficits mayores que niños normales de su misma edad, y que en ellas confunden de manera habitual las intenciones del hablante (Happé 1994). Resultados similares encuentra Baron-Cohen (1997) en estudios con niños de edad preescolar a partir de situaciones de engaño y broma en las que se les nombran objetos diferentes a los que se les señala. Los niños autistas creen que no entendieron bien lo que se nombró, mientras los niños normales aluden directamente a la intencionalidad del que bromea. Sin embargo, cuando las tareas presentadas se simplifican, pueden darse mejores desempeños (Coull *et al.* 2006).

Resta valorar los estados emocionales y cognitivos más complejos, como los referidos en las tareas de nivel avanzado; como el humor, la ironía, la mentira piadosa o el engaño y la persuasión en los niños con Asperger o con un nivel de funcionamiento alto en comparación con otros niños autistas de bajo funcionamiento. Considerando que los niños con Asperger obtienen mejores indicadores de adaptación social, pues consiguen superar con una

tasa de éxito mayor las tareas de ToM de primer y segundo orden y también las avanzadas, debería esperarse que en situaciones reales de la vida diaria pudiesen superar satisfactoriamente acciones que requieran el despliegue de su inteligencia y habilidades sociales. No obstante, estas situaciones reales, las más relacionadas con las competencias sociales y el uso del humor, han puesto de manifiesto que estos niños tienen un menor comportamiento adaptativo, manifestando déficits que no presentan en las respuestas emitidas frente a tareas de ficción (Frith, Happé & Siddons 1994, Fombonne, Siddons, Archard, Frith & Happé 1994).

Se ha sugerido que el vínculo entre teoría de la mente y el nivel de competencias sociales no tiene una relación unívoca y otras variables de naturaleza tanto mental como comportamental pueden mediar en el despliegue de dichas habilidades (Hughes & Leekam, 2004).

REFLEXIONES FINALES

El trastorno autista se expresa mediante un conjunto variable y heterogéneo de síntomas que describen un espectro con perturbaciones graves y generalizadas en varias áreas del desarrollo, sobre todo a nivel social, comunicativo y comportamental.

Las investigaciones actuales sobre el autismo reflejan también su imprecisión a nivel de las explicaciones etiológicas.

Las teorías neuropsicológicas han tratado de explicar la alteración en la modularidad de la mente, la ceguera mental y los déficits ejecutivos presentes en los sujetos autistas. Esta afirmación nos adentra en la teoría de la mente (ToM), que postula que una persona que es capaz de atribuir y comprender los conocimientos, creencias, deseos, intenciones, la imaginación y las emociones, tanto propias como ajenas, tendrá la disposición de acceder a la inteligencia social y podrá, por añadidura, entender el humor, el engaño, la mentira o el lenguaje figurativo.

Tener humor conlleva la capacidad para comprender y predecir las emociones propias y ajenas. No obstante, implica también la posibilidad de reconocer en sí mismo y en otras personas sus pensamientos, sus conocimientos, sus intenciones y sus creencias.

Nos encontramos que los niños autistas no entienden fácilmente las situaciones humorísticas; pero sus manifestaciones van más allá de esto, pues no entienden el engaño, las situaciones cómicas o las bromas, aunque pueden mejorar en estas tareas si la información que se les presenta se simplifica. De esta manera, se describe a los niños autistas como desprovistos de teoría de la mente y con ceguera mental; concretamente, debido a su falta de respuesta frente a los estados mentales y emocionales tanto propios como ajenos. Bajo este posicionamiento, la Teoría de la Mente (ToM) ofrece la explicación de algunos de los síntomas autísticos más notorios, sus déficits cualitativos a nivel social y cognitivo. Dichos déficits dibujan la ausencia de cognición social en el autismo y explican las dificultades en cuanto a la percepción de la expresión emocional, la atribución de deseos, intenciones y creencias a los otros y la incapacidad para la cognición social y la empatía que nos permiten entender la perspectiva de los demás.

Esta ausencia de teoría de la mente hace que el niño autista no entienda los estados emocionales ni los niveles de conocimiento de los demás. De ahí que no comprenda la ironía, ni el humor o el engaño, así como tampoco las falsas creencias, las bromas, las meteduras de pata, las metáforas, los actos pragmáticos del habla o el poder de la manipulación. La ToM no consigue describir toda la sintomatología del espectro autista, especialmente la referida a las alteraciones comportamentales, pero aporta algunas explicaciones frente a las múltiples incógnitas que hoy en día nos encontramos en las manifestaciones del autismo, sobre todo las referidas a sus alteraciones sociales y comunicativas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADACHI, T., T. KOEDA, S. HIRABAYASHI, Y. MAEOKA, M. SHIOTA, E. C. WRIGHT *et al.* (2004): "The metaphor and sarcasm scenario test: a new instrument to help differentiate high functioning pervasive developmental disorder from attention deficit/hyperactivity disorder". *Brain Development* 26, 301-6.
- ADOLPHS, R. (2003): "Cognitive neuroscience of human social behaviour". *Nature Reviews Neuroscience* 4, 165-78.
- ALADRO, E. (2002): "El humor como medio cognitivo". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 7, 317-27.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA) (2000): *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (4th ed., text revision), *DSM-IV-TR*. Washington: APA. Tr. esp.: *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales, Cuarta Edición - Texto Revisado*. Barcelona: Massón, 2002.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA) (2013): *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.) (DSM-5). Arlington, VA: American Psychiatric Publishing. Tr. esp.: *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (5ª Ed) (DSM-5)*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- ANDREWS-HANNA, J. R. (2012): "The brain's default network and its adaptive role in internal mentation". *The Neuroscientist. A Review Journal Bringing Neurobiology, Neurology and Psychiatry* 18/3, 251-70.
- ARAYA, K., C. ARAYA, S. CHAIGNEAU, L. MARTÍNEZ & R. CASTILLO (2009): "La influencia de los procesos controlados en el razonamiento con Teoría de la Mente (ToM) en niños con y sin discapacidad intelectual". *Revista Latinoamericana de Psicología* 41/2, 197-211.
- ARTIGAS, J. (2001): "Las fronteras del autismo". *Revista de Neurología* 2, 211-24.
- ASSOCIATION INTERNATIONAL AUTISME EUROPE (AIAE) (2000): *Description de l'autisme, document préparé sous les auspices du "Conseil d'Administration d'Autisme Europe"*. Bruxelles: AIAE.
- AYUDA-PASCUAL, R. & J. MARTOS-PÉREZ (2007): "Influencia de la percepción social de las emociones en el lenguaje formal de niños con síndrome de Asperger o autismo de alto funcionamiento". *Revista de Neurología* 44/2, 57-59.
- BARON-COHEN, S. & P. BOLTON (1994): *Autism, the facts*. New York: Oxford University Press.
- BARON-COHEN, S. (1989): "The autistic child's theory of mind: A case of specific developmental delay". *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 30, 285-97.
- BARON-COHEN, S. (1990): "Autism: a specific cognitive disorder of «mind-blindness»". *International Review of Psychiatry* 2, 81-90.
- BARON-COHEN, S. (1995): *Mindblindness: An essay on autism and theory of mind. International review of research in mental retardation: Autism*. Cambridge, MA: MIT Press.

- BARON-COHEN, S. (1997): "Hey! It was just a joke! Understanding propositions and propositional attitudes by normally developing children and children with autism". *The Israel Journal of Psychiatry and Related Sciences* 34/3, 174-8.
- BARON-COHEN, S. (1998): "Does the study justify minimalist innate modularity?" *Learning and Individual Differences* 10/3, 179-91.
- BARON-COHEN, S. (2000): "Theory of mind and autism: A review". *International Review of Research in Mental Retardation* 23, 169-84.
- BARON-COHEN, S. (2001): "Theory of mind in normal development and autism". *Prisme* 34, 174-83.
- BARON-COHEN, S. (2002): "The extreme male brain theory of autism". *Trends in Cognitive Sciences*, 6, 248-54.
- BARON-COHEN, S., T. JOLLIFFE, C. MORTIMORE & M. ROBERTSON (1997): "Another advanced test of theory of mind: Evidence from very high functioning adults with autism or Asperger syndrome". *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 38, 813-22.
- BARON-COHEN, S., A. M. LESLIE & U. FRITH (1985): "Does the autistic child have a 'theory of mind'?" *Cognition* 21, 37-46.
- BARON-COHEN, S., M. O'RIORDAN, V. STONE, R. JONES & K. PLAISTED (1999): "A new test of social sensitivity: Detection of faux pas in normal children and children with Asperger syndrome". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 29, 407-18.
- BARON-COHEN, S., H. RING, J. MORIARTY, G. SCHMITZ, D. COSTA & P. ELL (1994): "Recognition of mental state terms: Clinical findings in children with autism and a functional neuroimaging study of normal adults". En P. Mitchell & C. Lewis (eds.): *Origins of an understanding of mind*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 183-207.
- BARON-COHEN, S., S. WHEELWRIGHT, J. HILL, Y. RASTE & I. PLUMB (2001): "The 'Reading the mind in the eyes' test revised version: A study with normal adults, and adults with Asperger syndrome or high-functioning autism". *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 42, 241-51.
- BORA, E., A. ERYAVUZ, B. KAYAHAN, G. SUNGU & B. VESNEDARGLU (2006): "Social functioning, theory of mind and neurocognition in outpatients with schizophrenia; mental state decoding may be a better predictor of social functioning than mental state reasoning". *Psychiatry Research* 145, 95-103.
- BUCKNER, R. L., J. R. ANDREWS-HANNA & D. L. SCHACTER (2008): "The Brain's Default Network: anatomy, function and relevance to disease". *Annals of the New York Academy of Sciences* 1124/1, 1-38.
- CALLAHAN, T., P. ROCHAT, A. LILLARD, M. L. CLAUX, H. ODDEN, S. ITAKURA, S. TAPANYA & S. SINGH, S. (2005): "Synchrony in the onset of mental-state reasoning: Evidence from five cultures". *Psychological Science* 16/5, 378-84.
- CORCORAN, R., G. MERCER & C. D. FRITH (1995): "Schizophrenia, symptomatology and social inference: investigating theory of mind in people with schizophrenia". *Schizophrenia Research* 17, 5-13.
- CORNELIO-NIETO, J. O. (2009): "Autismo infantil y neuronas en espejo". *Revista de Neurología* 48 / Supl. 2, 27-9.
- COULL, G., S. LEEKAM & M. BENNETT (2006): "Simplifying Second-order Belief Attribution: What Facilitates Children's Performance on Measures of Conceptual Understanding?". *Social Development* 15/3, 548-63.
- CROEN, L. A., J. K. GREYER & S. SELVEIN (2002): "Descriptive epidemiology of autism in a California population: Who is at risk?". *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 32/3, 217-24.
- DAPRETTO, M., M. S. DAVIES, J. H. PFEIFER, A. A. SCOUT, M. SIGMAN, S. Y. BOOKHEIMER *et al.* (2006): "Understanding emotions in others: mirror neuron dysfunction in children with autism spectrum disorders". *Nature Neuroscience. Brief Communications* 9, 28-30.
- DELONG, G.R. (1999): "Autism: New data suggest a new hypothesis". *Neurology* 52/5, 911-6.

- DENNET, D. (1998): "Reflections on language and mind". En J. Boucher (ed.): *Language and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 284-94.
- ETCHEPAREBORDA, M. C. (2001): "Perfiles neurocognitivos del espectro autista". *Revista de Neurología Clínica* 2/1, 175-92.
- FLAVELL, J. H. (2004): "Theory-of-mind development: Retrospect and prospect". *Merrill-Palmer Quarterly* 50/3, 274-90.
- FOLSTEIN, S. E. (1999): "Autism". *International Review of Psychiatry* 11, 269-77.
- FOMBONNE, E., F. SIDDONS, S. ARCHARD, U. FRITH & F. HAPPÉ (1994): "Adaptive behaviour and theory of mind in autism". *European Child and Adolescent Psychiatry* 3, 176-86.
- FRITH, U. & C. D. FRITH (2003): "Development and neurophysiology of mentalizing". *Philosophical Transactions of the Royal Society B Biological Sciences* 358/1431, 459-73.
- FRITH, U. (2002): "Mind blindness and the brain in autism". *Neuron* 32/6, 969-79.
- FRITH, U., F. HAPPÉ & F. SIDDONS (1994): "Autism and theory of mind in every day life". *Social Development* 3, 108-24.
- GERVAIS, M. & D. S. WILSON (2005): "The evolution and functions of laughter and humor: a synthetic approach". *The Quarterly Review of Biology* 80/4, 395-430.
- GHAZIYUDDIN, M. (2010): "Brief report. Should the DSM-V drop Asperger syndrome?". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 40, 1146-8.
- GIL, D., M. FERNÁNDEZ-MODAMIO, R. BENGOCHEA & M. ARRIETA (2012): "Adaptación al español de la prueba de teoría de la mente Hinting Task". *Revista de Psiquiatría y Salud Mental* 5/2, 79-88.
- GILLBERG, C., S. STEFFENBURG, J. WALHSTROM, I. C. GILLBERG, A. SJOSTEDT, T. MARTINSSON *et al.* (1991): "Autism associated with marker chromosome". *Journal American Academy Child and Adolescent Psychiatry* 30, 325-29.
- GILLBERG, C. & E. BILLSTEDT (2000): "Autism and Asperger syndrome: coexistence with other clinical disorders". *Acta Psychiatrica Scandinavica*, 102, 321-30.
- GÓMEZ, J. & M. NUÑEZ (1998): "La mente social y la mente física: desarrollo y dominios de conocimiento". *Infancia y Aprendizaje* 84, 5-32.
- GOPNIK, A. & H. M. WELLMAN (1994): "The theory theory". En L. Hirschfeld & S. Gelman (eds.): *Domain specificity in cognition and culture*. New York: Cambridge University Press, 257-93.
- GREENE, J. D., R. B. SOMMERVILLE, L. E. NYSTROM, J. M. DARLEY & J. D. COHEN (2001): "An fMRI investigation of emotional engagement in moral judgment". *Science* 293, 2105-8.
- HAPPÉ, F. (1994): "An advanced test of theory of mind: understanding of story characters' thoughts and feelings by able autistic, mentally handicapped and normal children and adults". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 24, 129-54.
- HAPPÉ, F. & U. FRITH (1995): "Theory of mind in autism". En E. Schopler & G.B. Mesibov (eds.): *Learning and cognition in autism*. New York: Plenum Press, 177-97.
- HAPPÉ, F. (1993): "Communicative competence and theory of mind in autism: A test of relevance theory". *Cognition* 48, 101-19.
- HAPPÉ, F. (1995): "The role of age and verbal ability in the theory of mind task performance of subjects with autism". *Child Development*, 66, 843-55.
- HAPPÉ, F. (2007): *Introducción al autismo*. Madrid: Alianza.
- HEAVEY, L., W. PHILLIPS, S. BARON-COHEN & M. RUTTER (2000): "The Awkward Moments Test: A naturalistic measure of social understanding in autism". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 30/3, 225-36.
- HUGHES, C. & S. LEEKAM (2004): "What are the links between theory of mind and social relations? Review, reflections and new directions for studies of typical and atypical development". *Social Development* 13/4, 590-619.

- HUGHES, C. H. & J. RUSSELL (1993): "Autistic children's difficulty with mental disengagement from an object: its implications for theories of autism". *Developmental Psychology* 29, 498-510.
- IACOBONI, M. & J. C. MAZZIOTTA (2007): "Mirror neurons system: basic findings and clinical applications". *Annals of Neurology* 62/3, 213-18.
- JIMÉNEZ, J. A. (2013): "Reflexiones epistemológicas sobre el humor". *Eikasía*, marzo, 189-95.
- KALAND, N., A. MOLLER-NIELSEN, K. CALLESEN, R. MORTENSEN, D. GOTTLIEB & L. SMITH (2002): "A new 'advanced' test of theory of mind: Evidence from children and adolescents with Asperger syndrome". *Journal of Child Psychology and Psychiatry and Allied Disciplines*, 43/4, 517-28.
- KANNER, L. (1943): "Autistic disturbances of affective contact". *Nervous Child* 2, 217-50 (Reeditado por L. Kanner (1983): *Childhood psychosis: Initial studies and new insights*. New York: Wiley).
- KLIN, A. (2000): "Attributing social meaning to ambiguous visual stimuli in higher-functioning autism and Asperger Syndrome: The Social Attribution Task". *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 41, 831-46.
- LAI, M.C., LOMBARDO, M. & S. BARON-COHEN (2014): "Autism". *Lancet* 383, 896-910.
- LESLIE, A. M. (1987): "Presence and representation: the origins of 'theory of mind'". *Psychological Review* 94, 412-36.
- LESLIE, A. M. (2005): "Developmental parallels in understanding minds and bodies". *Trends in Cognitive Sciences* 9/10, 459-61.
- LESLIE, A. M., U. FRITH (1998): "Autistic children's understanding of seeing, knowing and believing". *British Journal of Developmental Psychology* 4, 315-24.
- LEVY, S.E., D. S. MANDELL & R. T. SCHULTZ (2009): "Autism". *Lancet* 374, 1627-38.
- LÓPEZ, S. & C. GARCÍA (2007): "Patrones comportamentales en el trastorno autista: descripción e intervención". *Psicología Educativa* 13/2, 117-31.
- LÓPEZ, S. & R. M. RIVAS (2014): "El trastorno del espectro del autismo: retos, oportunidades y necesidades". *Informes Psicológicos* 14/2, 13-31.
- LÓPEZ, S., R. M. RIVAS TORRES & E. M. TABOADA ARES (2009): "Revisiones sobre el autismo". *Revista Latinoamericana de Psicología* 41/3, 555-70.
- LÓPEZ, S., R. M. RIVAS & E. M. TABOADA (2008a): "Los riesgos maternos pre-peri y neonatales en una muestra de madres de hijos con trastorno generalizado del desarrollo". *Psicothema* 20/4, 684-90.
- LÓPEZ, S., R. M. RIVAS & E. M. TABOADA (2008b): "Detección de los riesgos maternos perinatales en los trastornos generalizados del desarrollo". *Salud Mental* 31/5, 371-9.
- LÓPEZ, S., R. M. RIVAS, & E. M. TABOADA (2012): "Prevalencia de los factores de riesgo perinatales en los trastornos generalizados del desarrollo". *Universitas Psychologica* 11/3, 875-83.
- MARTÍN, M. J., I. GÓMEZ & M. J. GARRO (2012): "Teoría de la Mente en un caso de autismo: ¿Cómo entrenarla?". *Psicothema* 24/4, 542-7.
- MARTÍN, M. J., I. GÓMEZ, M. CHÁVEZ & D. GREER (2006): "Toma de perspectiva y teoría de la mente: aspectos conceptuales y empíricos. Una propuesta complementaria y pragmática". *Salud Mental* 29/6, 5-14.
- MONFORT, M., & I. MONFORT (2001): *En la mente. Un soporte gráfico para el entrenamiento de las habilidades pragmáticas en niños*. Madrid: Entha Ediciones.
- MORA-RIPOLL, R. (2010): "The therapeutic value of laughter in medicine". *Alternative Therapies in Health and Medicine* 16/6, 56-64.
- MURIS, P., P. STEERNEMAN, C. MEESTERS, H. MERCKELBACH, R. HORSELENBERG, T VAN DEN HOGEN *et al.* (1999): "The TOM Test: A new instrument for assessing theory of mind in normal children and children with pervasive developmental disorders". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 29/1, 67-78.

- OBERMAN, L. M., E. M. HUBBARD, J. P. MCCLEERY, E. L. ALTSCHULER, V. S. RAMACHANDRAN & J. A. PINEDA (2005): "EEG evidence for mirror neuron dysfunction in autism spectrum disorders". *Brain Research. Cognitive Brain Research* 24/2, 190-8.
- OCHSNER, K. N., K. KNIERIM, D. H. LUDLOW, J. HANELIN, T. RAMACHANDRAN, G. GLOVER *et al.* (2004): "Reflecting upon feelings: An fMRI study of neural systems supporting the attribution of emotion to self and others". *Journal of Cognitive Neuroscience*, 16/10, 1746-72.
- PERNER, J. & H. WIMMER (1985). "John thinks that Mary thinks that...": Attribution of second-order beliefs by 5- to 10-year-old children". *Journal of Experimental Child Psychology* 39, 437-71.
- PREMACK, D. & G. WOODRUFF (1978): "Does the chimpanzee have a 'theory of mind'?" *Behavioural and Brain Sciences* 4, 515-26.
- PRY, R. & A. GUILLAIN (2002): "Symptomatologie autistique et niveaux de développement". *Enfance* 54/1, 51-62.
- RAMACHANDRAN, V.S. & L. M. OBERMAN (2006): "Broken mirrors: a theory of autism". *Scientific American*, 295, 62-9.
- RAPIN, I. (2002): "The autistic-spectrum disorders". *New England Journal Medicine*, 347/5, 302-3.
- RICHELL, R. A., D. G. V. MITCHELL, C. NEWMAN, A. LEONARD, S. BARON-COHEN & R. BLAIR (2003): "Theory of mind and psychopathy: Can psychopathic individuals read the 'language of the eyes'?" *Neuropsychologia* 41/5, 523-6.
- RIEFFE, C., M. M. TERWOGT & L. STOCKMANN (2000): "Understanding atypical emotions among children with autism". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 30/3, 195-203.
- RIVAS, R. M., S. LÓPEZ & E. M. TABOADA (2009): "Etiología del autismo: un tema a debate". *Psicología Educativa* 15/2, 107-21.
- RIVIÈRE, A. (1993): "El desarrollo y la educación del niño autista". En A. Marchesi, C. Coll & J. Palacios (comps.): *Desarrollo psicológico y educación, III. Necesidades Educativas Especiales y Aprendizaje Escolar*. Madrid: Alianza. 313-33.
- RIVIÈRE, A. (1999/2003): "Desarrollo y educación: El papel de la educación en el «diseño» del desarrollo humano". En A. Rivièrre: *Obras escogidas. Volumen III: Metarrepresentación y semiosis* (comps). Madrid: Editorial Médica Panamericana, 203-42.
- RIZZOLATTI, G. & L. CRAIGHERO (2004): "The mirror-neuron system". *Annual Review of Neuroscience* 27, 169-92.
- RUTHERFORD, M. D., S. BARON-COHEN & S. WHEELWRIGHT (2002): "Reading the mind in the voice: A study with normal adults and adults with Asperger syndrome and high functioning autism". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 32/3, 189-94.
- SCHLINGER, J. H. D. (2009): "Theory of Mind: An overview and behavioral perspective". *Psychological Record* 59/3, 435-45.
- SERRA, M., F. L. LOTH, P. L. C. VAN GEERT, E. HURKENS & R. B. MINDERAA (2002): "Theory of mind in children with 'lesser variants' of autism: A longitudinal study". *Journal of Child Psychology and Psychiatry and Allied Disciplines* 43/7, 885-900.
- SHAMMAY-TSOORY, S. G., R. TOMER & J. AHARON-PERETZ (2005): "The neuroanatomical basis of understanding sarcasm and its relationship to social cognition". *Neuropsychology* 19/3, 288-300.
- SODIAN, B. & FRITH, U. (1992): "Deception and sabotage in autistic, retarded and normal children". *Journal of Child and Psychology and Psychiatry* 33, 591-605.
- STEVENS, M. C., D. A. FEIN, M. DUNN, D. ALLEN, L. H. WATERHOUSE, C. FEINSTEIN *et al.* (2000): "Subgroups of children with autism cluster analysis: A longitudinal examination". *Journal of American Academy of Child and Adolescent Psychiatry* 39/3, 346-52.
- STUSS, D., G. GALLUP & M. ALEXANDER (2001): "The frontal lobes are necessary for 'theory of mind'". *Brain* 124, 279-86.
- SULLIVAN K., D. ZAITCHIK & H. TAGER-FLUSBERG (1994): "Preschoolers can attribute second-order beliefs". *Developmental Psychology* 30, 395-402.

- TEUNISSE, J. P., A. R. COOLS, K. P. M. VAN SPAENDONCK, F. AERTS, H. J. C. BERGER *et al.* (2002): "Cognitive styles in high-functioning adolescent with autistic disorder". *Journal of Autism and Developmental Disorders* 31/1, 55-66.
- TIRAPU-USTÁRROZ, J., G. PÉREZ-SAYES, M. EREKATXO-BILBAO & C. PELEGRÍN-VALERO (2007): "¿Qué es la teoría de la mente?". *Revista de Neurología* 44/8, 479-89.
- TROTTIER, G., L. SRIVASTAVA & C. D. WALKER (1999): "Etiology of infantile autism: A review of recent advances in genetic and neurobiological research". *Journal of Psychiatry and Neuroscience* 24/2, 103-15.
- VOLKMAR, F. R. & D. PAULS (2003): "Autism". *Lancet* 362, 1133-41.
- WELLMAN, H. M. & D. LIU (2004): "Scaling of theory of mind tasks". *Child Development* 75, 523-41.
- WELLMAN, H. M., A. T. PHILLIPS, S. DUNPHY-LELII & N. LALONDE (2004): "Infant social attention predicts preschool social cognition". *Developmental Science* 7/3, 283-8.
- WILKERSON, D. S., A. G. VOLPE, R. S. DEAN & J. B. TITUS (2002): "Perinatal complications as predictors of infantile autism". *International Journal of Neuroscience*, 112, 1085-98.
- WILKINS, J. & A. J. ESENBRAUN (2009): "Humor theories and the physiological benefits of laughter". *Holistic Nursing Practice* 23/6, 349-54.
- WIMMER, H. & M. HARTL (1991): "Against the Cartesian view on mind: Young children's difficulty with own false beliefs". *British Journal of Developmental Psychology* 9/1, 125-38.
- WIMMER, H. & J. PERNER (1983): "Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children's understanding of deception". *Cognition* 13, 103-28.
- WING, L., J. GOULD & C. GILLBERG (2011): "Autism spectrum disorders in the DSM-V: Better or worse than the DSM-IV?". *Research in Developmental Disabilities* 32, 768-73.
- YIRMIYA, N. & C. SHULMAN (1996): "Seriation, conservation, and theory of mind abilities in individuals with autism, mental retardation, and normal development". *Child Development* 67, 2045-59.
- YPMA, R. J. F., R. L. MOSELEY, R. J. HOLT, N. RUGHOOPUTH, D. L. FLORIS, L. R. CHURA, ... M. RUBINOV (2016): "Default Mode Hypoconnectivity Underlies a Sexrelated Autism SpectrumDMN Connectivity Defines a Sex-related Autism Spectrum". *Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging* 1/4, 364-71.

Los hilos del ovillo:
amor y humor en el epistolario Pardo Bazán - Pérez Galdós

Cristina PATIÑO EIRÍN
Universidade de Santiago de Compostela¹

«No hay explicación que valga para los fenómenos del corazón»
(Manuel Pardo de la Lage a Asís Taboada en *Insolación*, 1987: 118).

«O sorriso acredita que o que sorrí está detrás do seu xesto, dominándoo. O sorriso non é, coma o riso ou o pranto, un síntoma de desorganización da persoa, senón todo o contrario: un síntoma da normal e peculiar relación do home e o seu corpo, da súa peculiar excentricidade»
(Celestino Fernández de la Vega [1963] en López Vázquez 2007: 123).

«¿Porque ustedes son capaces de imaginarse un mundo sin cartas? ¿Sin buenas almas que escriban cartas, sin otras almas que las lean y las disfruten, sin esas otras almas terceras que las lleven de aquellas a estas, es decir, un mundo sin remitentes, sin destinatarios y sin carteros? ¿Un universo en el que todo se dijera a secas, en fórmulas abreviadas, de prisa y corriendo, sin arte y sin gracia?»
(Pedro Salinas (1983): *El defensor*. Madrid: Alianza Tres, 20).

Ni Pardo Bazán ni Pérez Galdós serían capaces de imaginar un mundo sin cartas. Fueron centenares las que escribieron y recibieron a lo largo de un tiempo en el que el género epistolar distaba aún de ser declarado un género en extinción². Ambos cruzaron su escritura en los años de su madurez en un diálogo fecundo como pocos que se prolongaría, con picos de mayor intensidad entre 1887 y 1890, hasta la desaparición del autor de *La incógnita*, ocurrida en 1920, un año antes de la de su amiga y colega que tendría en él, tras el amor compartido apasionadamente, a su camarada de letras y a su amigo más leal.

A pesar del celo con que nos consta que la autora gallega archivó y guardó su correspondencia, un apartado de sus materiales de archivo por el que sintió siempre especial

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación «Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán» (FFI2016-80516-P, AEI/FEDER, UE), del que soy IP.

² Así lo proclama Beatriz Sarlo (2017) en un artículo reciente donde vierte asertos como estos, alusivos a los ejemplos epistolares de Baudelaire y su madre, Louise Colet y Flaubert y Marx y Engels: «Leer cartas del siglo XIX tiene el atractivo de un acto de espionaje», «No fueron escritas para que hoy las leyéramos». Si bien no lo fueron, hay excepciones como las de las cartas desde Rusia de Valera, bien diferentes de lo que quiere para ellas, intrascendencia pública, el tan reservado para sus asuntos privados Benito Pérez Galdós, celoso guardián de su paradero, como la discreta Emilia Pardo Bazán.

querencia, tan solo se conserva, hasta la fecha³, y en lugares distintos —azares del destino—, el centenar de epístolas que ella le dirigió a él y apenas una sola, la más temprana de estas de respuesta, de 1883, de Benito a Emilia. Estas breves páginas pretenden seguir algunas de las huellas de aquel atadajo de cartas, rico testimonio, entre otras cosas, del vivaz humor que ambos compartieron, y de un amor que llega a medirse con el imperio de su oficio y es tan primordial que incluso tiende a sobrepujarlo por momentos. Así lo acredita esta secuencia que empieza con una verdad leída, universalmente aceptada, y ahora empíricamente experimentada en lo particular:

¡Nada eleva el espíritu como el amor: estoy convencida de que de él nacen no solo las bellas acciones, como opina Dante, sino el fuego artístico (Pardo Bazán en Bravo-Villasanté, ed., 1975: 17).

Pero remontémonos a los «Apuntes autobiográficos», prólogo que condensa su autorretrato literario que aparece fechado en la Granja de Meirás, en «Setiembre de 1886». Ya era la autora de *La cuestión palpitante*, ensayo ulterior que tuvo su primer formato en una serie de veinte cartas abiertas (publicadas entre el 7-XI-1882 y el 16-IV-1883) que incendiaron las páginas del diario conservador *La Época* por atreverse a dar cuenta del realismo-naturalismo, la modalidad literaria que escandalizaba a la sazón a los biempensantes. La autora coruñesa ya había dado a las prensas, en el mismo año en que apareció el ensayo como libro, en 1883, la novela de *La Tribuna*, la que conforma su universo ficcional de *Marineda* anclándolo en la topografía de su ciudad natal y en el método de observación directa que despectivamente y, sin conocimiento de su origen francés, tildaron los detractores del realismo de «naturalista» a secas.

Aquellos «Apuntes» constituían la presentación de un yo autorial, la construcción de una identidad literaria, *more* cervantino. No en vano apelaba en ellos a la indesmayable afición a leer hasta los papeles rotos de las calles y se autorretrataba con la pluma en ristre, en trance de transmutar las horas que pasaba retirada en su celda de Meirás en producto literario. Fundaba por entonces la autora de *Los Pazos de Ulloa*, obra a la que los «Apuntes» servían de antesala, una metáfora feraz que nos sirve de antetítulo, y que escritoras como Carmen Martín Gaité han explorado después:

Siempre me agradaron los escritos de carácter confidencial, en que un autor se revela y descubre, dando al público algo de su propia vida, no como pasto de frívolas curiosidades, sino como alimento nutritivo, sazonado con la sal y pimienta de una franqueza decorosa [«la franqueza india» de la que habla su admirada Gertrudis Gómez de Avellaneda]. En países extranjeros he notado cuánto se aprecia este género, tenido en concepto de sabroso aperitivo y delicada golosina, estimadísima de los refinados sibaritas del entendimiento. Allí —dicen— se ve al escritor más desprevenido y espontáneo; se transparenta su compleción moral, y aun sus predilecciones, costumbres y manías; y *por estos hilos se va sacando el ovillo* y deduciendo consecuencias que el crítico más sagaz no trasluce con solo leer las obras *externas*. Casi equivalen semejantes escritos a tratar al autor. Y qué de datos interesantes; qué de pormenores inéditos; qué de documentos elocuentes permanecen allí para los futuros investigadores. Son las noticias literarias como el vino generoso, y al revés de las políticas;

³ A expensas de que puedan aparecer, al albur de las circunstancias, nuevos documentos. No es improbable que se siga incrementando el número de registros también en este capítulo.

mientras más se añejan, más suben de precio. Vive el autor ó corre una época, y los contemporáneos, teniendo al alcance de la mano los informes, los desdeñan tal vez; pero pase medio siglo y se dificulte la adquisición de detalles exactos, y estos adquirirán inmediatamente mérito especial (subrayado mío de la frase, 1886: 6).

Glosaba con gracejo el modo diverso en que los escritos íntimos, entre los que incrusta los epistolares, han favorecido el conocimiento de la historia literaria:

Así es que en Francia, por ejemplo, no solo abundan las *Memorias*, *Autobiografías*, *Correspondencias* y *Diarios*, sino que se agota la erudición en apurar los más oscuros y discutibles puntos biográficos de los escritores y poetas. Que si la esposa de Molière cojeaba del pie derecho ó del izquierdo; que si el enredo de Diderot con Madama Puisieux le perjudicó ó no para su carrera, y si el que tuvo con la señorita Wolland le sirvió de estímulo y ayuda; si la riña de Andrés Chénier con su hermano José María duró unos cuantos meses, ó persistió hasta influir en el trágico fin del gran poeta; si Blas Pascal se opuso á la resolución de su hermana Jaquelina, de entrar monja, ó bien la inclinó á ello; y en suma otras particularidades del mismo jaez, que á veces rayan en nimias y se quiebran de puro sutiles ([sic] 1886: 6-7).

La conclusión es palmaria:

Ni debe considerarse alarde vanidoso el hablar de sí mismo, siempre que se haga oportunamente, observando moderación, no ultrajando á la modestia y procurando la sinceridad. ¿Sinceridad? —replicaranme—: ¿pues cabe sinceridad en quien se analiza á sí propio, y no á solas con la conciencia, sino delante de miles de personas? Respondo que sí, y aun añadido que del pico de la pluma apoyado sobre la cuartilla en blanco sube por la mano al corazón, á manera de corriente eléctrica, un deseo de expansión, un afán irresistible de comunicar al público lo más recóndito de nuestro pensar y sentir. Bien mirado, el arte no es otra cosa sino la comunión del alma individual con el alma colectiva, si vale llamarla así (Pardo Bazán, «Apuntes autobiográficos», 1886: 7-8).

Es, por consiguiente, indispensable la frecuentación del variado corpus epistolar de la autora de *La Madre Naturaleza*⁴ para adentrarse en su pensamiento literario más íntimo, al margen ya las cuestiones netamente biográficas. Incluso en las cartas de naturaleza más circunstancial y pragmática, el porcentaje de menciones de los desvelos que su trabajo profesional le depara es altísimo y claramente preponderante. Las tantas veces calificadas como cartas de amor a Galdós no son sino tangencialmente amorosas por serlo y de manera esencial literarias en el sentido doble del término: porque tratan de asuntos literarios y porque son, en

⁴ Obra recién aparecida en 1887 que su autora dedicó, como casi todas las suyas, al maestro Galdós, en los términos que preciso tras consultar el volumen que custodia la Biblioteca de la Casa-Museo Benito Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria: «A Pérez Galdós / príncipe de los novelistas españoles / La Autora [R]». En carta del 14 de octubre le había anunciado que «Se ha publicado ya el tomo 1º de la *Madre naturaleza* (con bastantes yerros míos y erratas del Cajista) pero los ejemplares vienen de [error en la transcripción: en] *doble pequeña*. Es tanto como decir que aún no llegaron. Y si V. no lo lleva a mal, no le enviaré el 1º tomo solo, sino los dos juntos, como V. hizo con *Fortunata*» (Pardo Bazán en Parreño & Hernández, eds., 2013: 78). Del mismo año, 1887, es la traducción francesa de una novela corta, la preferida de su autora, *Bucólica*, que también le hace llegar y cuya dedicatorias denota algo más que la deferencia formal de la discípula, el contacto con sus cuartillas autógrafas, *i. e.*, con sus cartas de intrincada letra: «Al autor de las cuartillas más indescifrables de toda la creación... literaria / Su amiga / La traducida [R]». También figura en los anaqueles de quien era su amante la cuarta edición de *La cuestión palpitante*, de 1891: «A Benito Pérez Galdós, ilustre / entre los ilustres / La autora [R]».

última instancia, literatura propiamente dicha en la medida en que fondo y forma son irreductibles, en que la elaboración de la palabra, la elusión y la cita, trabajan en el surco de una expresividad que se quiere única, tan única que solo tendría un destinatario ideal y posible. Este es el único capaz de descifrar los tropos y de llegar a la fruición estética del lenguaje, un lenguaje amoroso como ha estudiado Sobejano (1966) en su vocabulario.

El nutrido epistolario de Emilia Pardo Bazán despliega intereses varios, sometido al vaivén de los acontecimientos y las peticiones de las que fue objeto, y de las que se quejó amargamente, y es vehículo de manifestaciones que a veces alcanzan el tono de un verdadero alegato en pro de causas que siempre quiso hacer suyas. Es de especial relieve, en este sentido, una de las que escribió a Gabriela Cunninghame Graham, recientemente exhumadas y estudiadas por Maryellen Bieder (en sendos trabajos de 2012; para la carta, *vid.* p. 734), en la que apoya abiertamente, sin ningún asomo de duda y con soberana elocuencia de feminista militante —en un año que estaba siendo especialmente triste para ella por el traumático fallecimiento de su querido padre: 1890—, la causa del sufragio femenino que promueve la *Women's Franchise League* londinense:

Amiga y Señora:

Sírvase V. manifestar en mi nombre á la Liga cuanta es mi gratitud por la invitación que me dirige [*sic*] para formar parte de ella. No pudiendo asistir personalmente, en las actuales circunstancias, valga esta epístola como adhesión explícita y formal á sus generosos fines.

Desde mi niñez, e inculcada por el amadísimo Padre mio que acaba de bajar al sepulcro, he profesado la convicción de que las diferencias injustas y arbitrarias entre la condición social y política del varón y de la hembra tenían que desaparecer al advenimiento de tiempos más racionales y más cristianos de lo que son los presentes, y de lo que fueron los pasados ya. Mi fé en esta transformación futura es tan grande y completa, / (2) que a veces la creo ya sucedida, y me considero [la] única persona viva entre una muchedumbre de muertos: porque los que me rodean y desconocen la luz que ya brilla en el porvenir, pertenecen al pasado: moralmente no existen.

Armémonos de paciencia y energía para apresurar el fin de nuestra esclavitud: Seamos fuertes contra la fuerza brutal, contra la ciega rutina, contra la injusticia doméstica, contra el ofensivo galanteo y contra la insípida burla. Seamos invencibles por la conciencia, que es la victoria segura: y si el desaliento nos ataca, leamos la historia. Ella nos mostrará siempre el triunfo de las ideas, la satisfacción de todo postulado justo. Comparemos la condición de la mujer primitiva, considerada botín de guerra ó / (3) bestia que podía venderse en el mercado, y la de la mujer actual, y vivamos seguras de la redención definitiva... para nosotras⁵? ¡Qué importa! Para la mujer futura, más libre, más feliz y más digna de la humanidad.

En mi país, señora, [correction] reina hoy una mujer, lo mismo que en Inglaterra. Los que ven sin asombro que una hembra ocupa el trono de Recaredo, se horripilan si se les dice que una mujer puede defender pleitos o despachar expedientes en una oficina pública. La valla que nos oponen tiene más parte de estupidez que de malevolencia: infiltremos la razón en las multitudes, y obtendremos el derecho.

Saludo fraternalmente á los individuos de la Liga y á V. en representación de todos [.]

De V.

Emilia Pardo

Bazán ([*sic*, en toda la carta] Bieder 2012: 734).

⁵ Fijémonos en el uso del pronombre inclusivo femenino, marca de sororidad, de fraternidad femenina.

Esto escribía Emilia Pardo Bazán en el tiempo que compartía amistad tierna en grado superlativo, amor, con Benito Pérez Galdós: 1890 es año culminante de la relación personal y no último aún de la amistad que solo acabará cuando Galdós muera, en enero de 1920. A diferencia de otras relaciones literarias y personales, nunca sobrevendría entre ellos asomo de acritud o despecho. Nada hace sospechar que hubiese alguna vez, pese al fin del episodio amoroso en el entorno del año 1890, una ruptura en la recíproca estima intelectual y humana que ambos se profesaron y que mantuvieron en el terreno de la escritura pública y de la privada de los epistolarios de que tenemos noticia.

Propósito de la autora ya consagrada fue siempre el de llevar cuenta metódica de su correspondencia y registrarla en la sección correspondiente de su archivo, en las gavetas y cajones —tan aficionada como era a los muebles clasificadores— que perpetuarían su índole testimonial, tantas veces digna de recuerdo y fijación a efectos de determinar el recorrido de su trabajo literario y de sus relaciones personales y familiares. Manuel Vidal Rodríguez, capellán que la trató en los veranos de 1914 a 1918 en la Granja de Meirás, detalla en 1939 —fecha ya lejana del tiempo de la autora, y muy marcada por el golpe de Estado de Franco y la consiguiente apropiación de su casa y el intento de hacer lo mismo con su legado intelectual— el ritmo diario de su dedicación epistolar, acompañada con el resto de sus tareas. Como si se tratase de un intervalo de tiempo, una hora de su jornada cotidiana, que mediase entre el ejercicio de una labor que la requería desde muy temprano («A las cinco en punto estaba ya al yunque del trabajo aquella gran trabajadora [...] permanecía recluida durante ocho horas y media, consagradas tan solo a la producción de sus obras», 1939: 22) y la sesión vespertina de comparecencia social. Era esa hora, de tres y media a cuatro y media, un tiempo de transición entre la escritura y la expansión de las tardes:

Alrededor de las tres y media, llegaba el correo de Sada, que esperábamos con impaciencia. Carmen [la hija menor] se complacía en hacer por su mano el reparto de las cartas a sus respectivos destinatarios, y a cada uno según sus gustos, de las revistas y periódicos, que se recibían en gran número desde Madrid, de la región y del extranjero. Para el *ABC*, que casi todos leíamos, había establecido un turno.

Hecho el reparto comenzaba el desfile, quiénes paseándose a la sombra de la bóveda formada por las ramas entrelazadas de los grandes árboles, que hay a ambos lados del paseo central del parque, quiénes sentados en los bancos rústicos, entre matas de hortensias, para leer la prensa y charlar.

La Condesa se quedaba en el cenador leyendo la correspondencia y los periódicos hasta las cuatro y media (1939: 29).

Según Thion Soriano-Mollá (2005: 185), las cartas remitidas por Pardo Bazán divulgadas hasta la fecha se elevan, o al menos se elevaban hace más de diez años, a 427⁶. Fueron corresponsales suyos, entre muchos otros, en el devenir de los años de entresiglos: Altamira, Azorín, Víctor Balaguer, María Bashkirtsef, Brunetière, Campoamor, Cánovas, Castelar, Rubén Darío, Emilio Ferrari, Giner, Goncourt, González Blanco, González de Linares, María Guerrero y Díaz de Mendoza, María Cristina de Habsburgo, Lázaro Galdiano,

⁶ Pronto se publicarán las treinta y seis que, procedentes del archivo de Dionisio Gamallo Fierros, dirigió en su momento a Leopoldo Alas *Clarín*, en edición a cargo de Jesús Rubio y Antonio Deaño, en el próximo número de *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*.

López Ballesteros, Teodoro Llorente, Federico Maciñeira, Menéndez Pelayo... En el caso concreto de las que quedan de la amistad con Juan de Montalvo (17, según Jaén Morente, 1944: 7, en Thion, 188), puede postularse que entablan un «Diálogo que apunta al amor, nacido rápido, que arde a veces fuertemente y que de pronto al aparecer se apaga. De veras hay un diálogo sencillamente mitad humano de mujer a hombre, mitad letrado y literario, de escritor a escritor». No es infrecuente que interpretaciones de este tenor solo puedan confirmarse de modo categórico mediante un número mayor de avales documentales que aún está por emerger. Emilia Pardo Bazán también se escribió con Segismundo Moret, Oller, Pavlovski, con Pereda, etc., etc. Y con Benito Pérez Galdós (44 cartas, de las cuales 38 depositadas en la RAE⁷, + 5 (Batllés y Clemessy), + 1 telegrama publicado en la prensa; además de las 46 de Las Palmas). Fue, asimismo, corresponsal de López Ballesteros, Polo y Peyrolón, Eduardo Pondal, la Real Academia Española (amén de otras instituciones y organismos), Blanca de los Ríos (*vid.* Freire & Thion 2016), Josefa Sobrido, Unamuno (7), Vidart (2, Hemingway; + 1, Patiño Eirín) o Yxart. Evidentemente, la nómina no está completa: Fernández Santarén ha rescatado recientemente una misiva de Pardo Bazán a Ramón y Cajal, y no sería la única que a él escribiría, fechada el 10 de abril de 1912:

Mi ilustre amigo:

V. no tiene aún voto en la Academia; pero... lo tiene ante Europa. Y su voto de V. merece, con el peso dulce de la gratitud, el ya magno caudal de respeto y simpatía que siempre tuve para su nombre y persona, glorias de España.

Viva Vd. mil años para honrarnos, y créame su buena, sincera, invariable amiga,
La Condesa de Pardo Bazán (2014: 654).

Peor suerte han sufrido, sin duda, las cartas que a ella remitieron (Thion 2005: 196-7). El epistolario real debió de constar de varios miles de cartas (*op. cit.*: 199) y estamos lejos de haberlas reunido. Tal vez sea imposible lograrlo, pero cabe insistir en que la autora de *Bucólica* —la única de sus narraciones revestida de forma únicamente epistolar, por ser este un molde que en la novela había tenido su época dieciochesca e isabelina— se preció de reservar en su archivo una sección de catalogación de sus cartas y tenía, a falta de copiadore, clara conciencia de la condición insustituible de cada una de las que firmaba, hasta el punto de no poder reproducirla si se perdía en los mismos términos que la original. Afirmaciones de este tenor acerca de la conciencia de la singularidad de cada escrito epistolar, único e irreplicable, dotan a la escritura de cartas un carácter precioso, aún al de la obra literaria, por cierto.

La antonomasia de las epistológrafas, si se nos permite la expresión —haciendo ahora abstracción de figuras como Milena, las mujeres de Benavente, de Woolf, o de Vera Nabókov—, Madame de Sévigné, tampoco fue mujer de letras que viera reforzada la reciprocidad de su tarea por la historia documental: las cartas de su hija se perdieron. Como advierte Dolores Thion:

⁷ Agradezco expresamente a Covadonga de Quintana, del Archivo de la RAE, la atención prestada durante las jornadas en que pude consultar y transcribir *in situ* la treintena larga de cartas de Emilia Pardo Bazán que dicho Archivo custodia y de las que preparo edición crítica.

Ambas escritoras [Mme. de Sévigné y Emilia Pardo Bazán] se apartan de los modelos acuñados en los célebres manuales de correspondencia y confieren gran originalidad a sus cartas por la diversidad de las formas a las que recurren para expresar la emoción, el sentimiento, la cotidianeidad; por su capacidad para ordenar los eventos fenomenológicos e imprimir coherencia. Para doña Emilia, como tantas veces se la nombra, la hondura, el humor y la ironía resultan estrategias de su rebeldía, las cuales le permiten responder airosa a las censuras de su tutor [Giner de los Ríos]; pero en especial, defender opiniones personales y perseverar en criterios divergentes. Estos serían algunos de los rasgos de los que Giner y Pardo Bazán llaman efusión, lo cual merecería un estudio más detenido (2005: 209).

Se detecta, pues, una voz epistolar propia. Está aún por estudiar la que podríamos denominar poética y retórica de esa epistolografía de sello pardobazániano. Cabe sugerir que «La escritura epistolar de Doña Emilia se ubica a menudo en la frontera entre el monólogo interior y la conversación diferida» (Thion 2005: 209) y que participa de una hibridez discursiva que la asemeja a ese escarbar en la conciencia que *sotto voce* recorre sus páginas literarias más logradas por introspectivas.

Otra nota distintiva, nunca contradictoria pese a lo que pudiera parecer con la de la transparencia interior, adscrita a su personalidad y a su epistolaridad, es el humor⁸, también la excentricidad. Evocando a Celestino Fernández de la Vega, brilla en los renglones espontáneos de las presentes cartas un *lóstrego* que los hace vibrar, como si la carta fuese una caja de resonancia súbitamente recorrida por una luz abismal. La luz de la risa y la penumbra de la sonrisa un sí es no es melancólica. Las cartas delimitan un discurso de lo dicho, de lo escrito, pero también de lo sobrentendido, especialmente en el epistolario con Galdós, tan sinuoso y elíptico. Si la literatura depende del efecto del extrañamiento que los formalistas rusos supieron reconocer, no pocos de estos testimonios epistolares contienen ese efecto retardado en sus improbables lectores, que lo somos al acecho, sin el permiso de sus firmantes, más clandestinos o espías de lo ajeno de lo que ellos lo fueron.

Como apunta Ortiz-Armengol, biógrafo de Galdós, y podría secundar Acosta 2007:

A lo largo del verano y del otoño del 88 hemos de suponer la relación clandestina de Benito con la muy meritoria colega, relación continuada, al parecer pese a que muy probablemente era simultánea con las que tuviera «don Sisebuto» [uno de sus alias] con Lorenza Cobián González, la modelo, o ex modelo, del pintor Sala [con quien tendrá una hija en enero de 1891, asunto escabroso sin duda en el contexto de las relaciones con Emilia Pardo Bazán, aún vigentes o en trance ya de ver mitigado su alcance]. Las cartas de amor de la escritora —que, muy sorprendentemente, guardaría Galdós, pese a su extrema reserva y secretismo—, nos dirán mucho de aquella relación, exaltada por parte de ella, e incluso dan noticia aproximada del lugar de los encuentros: calle de la Palma, en las cercanías de la iglesia de las Maravillas, en el barrio de ese nombre, lo que señalarían repetidamente las cartas de ella. Encuentros sin duda mantenidos con la máxima discreción pues ambos eran figuras conocidas de cierto público y les denunciaban fácilmente sus caracteres físicos: la talla de él, con su cabeza redonda, sus rasgos raciales; la alguna obesidad de ella. Todo ello debía de costar

⁸ No olvidemos que los escritores del realismo español, entre los que descuellan Galdós y Pardo Bazán, siempre reivindicaron, frente al tono sombrío y antipático de la novela francesa adscrita al naturalismo, la tonalidad de simpatía y buen humor que preside la novela moderna desde Cervantes y la picaresca.

buenas propinas de Galdós para asegurar silencios de criados, cocheros y otras gentes, pero ambos, sin duda, gustaban del secreto (2005: 447).

Bravo-Villasante no duda en calificar de «asombrosamente sinceras», «interesantes, asombrosas y divertidas» (1975: 10 y 12) las cartas de doña Emilia a Galdós, al tiempo que supone que también lo serían las de este a aquella. Como contrapartida, en ausencia de esas réplicas y contrarréplicas, se refiere, sin embargo, a la que llama «extraña personalidad» del novelista canario: «Hombre bueno, sufrido, apasionado y resignado, enfermo y más de una vez desconcertante en su maquiavelismo» (1975: 10). En efecto, y esto puedo comprobarse de manera fehaciente en su correspondencia ahora reunida, Galdós está obsesionado con borrar las huellas de sus relaciones amorosas, vale decir, con que le devuelvan las cartas que escribe en plena efervescencia del raptó pasional, y así lo prefiere, o con que las destruyan. Aunque su radical soltería pudiera hacernos creer otra cosa en tiempos actuales, es él quien más insiste en velar por el buen nombre y por el qué dirán, hasta el punto de ser este un *leitmotiv* de su escritura epistolar, destinada a ser destruida y que quiso destruir. Tal vez esto tuviese una motivación más aguda aún en el amor que vivió con la escritora, conocida en Madrid y separada *de facto* de su marido desde aquel 1883 inaugural en tantos sentidos en lo profesional y en lo personal. Que Galdós conservase las cartas de Emilia Pardo Bazán, que no se las devolviese a su autora (o solo devolviese algunas según se desprende de los pecios que conservamos y como anota Bravo-Villasante 1975: 12) o que no lograrse probablemente que ella le hiciese llegar las suyas o la prueba de que las había hecho desaparecer (todo indica que el fuego destructor no se prendería hasta 1978, cuando tiene lugar el incendio o la quema en el después conocido como Pazo de Meirás), es algo que da que pensar. Un domingo escribe Emilia a Benito: «Le incluyo a V. sus dos cartas: disimulo el sobre como V. desea; y envío esta por la mañana. Ya lo sabe V.: no me escriba nada que no pueda leer todo el mundo. Yo sí que contestaré a V. cariñosamente, y al volver de allá y entregarle las suyas, me devolverá V. estas que si no son de nada ilícito son de entrañable afecto y de eterna adhesión» (1975: 45). Una prueba de que ese es el apremiante *modus operandi* del autor de *Miau* puede verse, por vía de ejemplo, en el modo en que reitera obsesivamente, temía al elemento femenino de su familia, a las hablillas en torno a su soltería, en carta a Concepción Morell Nicolau, actriz, del 17-18 de julio de 1892:

Te traigo acá; pero has de jurarme amor de mi vida, ser discreta y razonable, y no salirte ni un ápice de lo que yo te ordene. Mira que mi familia tiene noticias de nuestro pastel, como las tienen casi todos mis amigos de Madrid. Mira que hay aquí personas de mi familia que te vieron en Clotildita [uno de los papeles que interpretó], y entre bastidores, y te conocen; mira que este es un pueblo muy chismoso, y que en cuanto se enteren, se desatarán las hablillas, y mi familia se disgustará, y yo... ya puedes figurarte. No vayas a creer que te voy a tener encerrada. No, mi alma querida, no, no: procuraré que tu vida aquí sea lo más agradable posible, y además estudio un plan para escaparnos de aquí unos días con muchísima reserva. Si no fuera por el maldito cólera en Francia, ahí la *jaríamos* bien; pero en fin, se *jará* como se pueda (Pérez Galdós en Smith, Rodríguez Sánchez & Lomask, eds, 2016: 279).

En otra misiva firmada como «BOTIJO GRIS⁹» y destinada a otro amor, el de Concha Ruth Morell, es harto expeditivo: «Romperás las cartas, y esta principalmente, después de enterarte» (2016: 347). El tono imperativo, a fuer de repetido, que le imprime el autor de *Tristana* privilegia una actitud que debió resultar incómoda a la destinataria, soltera también, y que, cuando menos, semeja difícil conciliar con la personalidad, menos sumisa, sin duda más asertiva, de la autora de *Insolación*.

Algunas notas se pueden colegir de la frecuentación del epistolario que hiciera salir a la luz Bravo-Villasante en 1975 de manera parcial y que ha sido reciente y no siempre pulcramente reeditado (Parreño & Hernández 2013; *cf.* reseña de Patiño Eirín 2012-2013). Cabe extrapolar al conjunto de las cartas exhumadas hasta ahora, casi un centenar, con independencia de que su alcance sea más o menos circunstancial, apreciaciones del tenor que sigue y que doy en síntesis:

1) Difícil rastreabilidad o trazabilidad, si nos valemos del vocablo inglés, de las cartas. Transmisión muy deficitaria, pese a la voluntad de conservación que siempre tuvo Emilia Pardo Bazán (no así, aparentemente, Galdós). Las guardaba y donó lotes, convencida de su valor: por ejemplo, a Romero Ortiz, a Lázaro Galdiano (Freire & Thion, 2016: 2010).

2) Transcripción aparentemente fácil por ser legible, en principio, su caligrafía (no así la de Galdós). Pero hay errores flagrantes, como hemos comprobado en el cotejo, en Bravo-Villasante, Parreño & Hernández (y, puntualmente, en Simón Palmer).

3) Preservación no solo en el ámbito de la intimidad. Emilia Pardo Bazán, epistológrafa, faceta imprescindible de su condición de *ángel del archivo* en feliz categorización de DuPont 2010.

4) Creatividad literaria, neologismos de nuevo cuño, autobiografía ¿ficticia? Yo desde fuera, autoficción (Fuentes Gutiérrez 2000).

5) Corpus unilateral. Colección monódica, no polifónica (Valera, en Romero Tobar, 2002: 12, 6 voluminosos tomos). Silencio galdosiano, elusividad: locuacidad de Pardo Bazán, espejismo relativo. Destino irónico o justicia poética.

6) Novela de amor. El epistolario la traza. Pasión a distancia: humor (Ríos Carratalá 2005). Jugando al escondite, se escribe con el acicate de la ausencia. Es patente el gusto por el disfraz, el sentido lúdico de la escritura.

7) «Me gustas más que un libro»: ponderación total, superlativa en la emisión pardobazaliana. Él, cuarentón; cuenta ella 37 años en 1889-1890, bienio que postula más verosímil Bravo-Villasante, el del tiempo más intenso de «nuestra amistad tiernísima», como la llama (1975: 51).

8) «Princesa galaica» hubo de ser un modo de tratarla por parte de Galdós que a Pardo Bazán impresionó. Podrían espigarse numerosos guiños desde la ficción de uno y otra que acrisolan la deriva literaria, no extraliteraria estrictamente sino intratextual, de las cartas.

⁹ Es muy creativo Galdós en sus autodenominaciones, variables y variopintas, y de difícil interpretación en ocasiones, como lo fueron heterogéneos los talentos de las destinatarias de sus cartas galantes.

«Arrastradiño» lo llama en una ocasión, valiéndose de su lengua autóctona y de un acento que Galdós conocería bien, como ella conocía y seguramente paladeaba su seseo meridional. Resuena la oralidad de dos amantes avezados en el arte de hacer hablar a sus criaturas en medio del transporte amoroso.

9) Apelativos cariñosos, requiebros de alcoba, códigos secretos («instrucciones para la correspondencia», 1975: 49), vaivén erótico. Destilan estas cartas ese «Sabor clandestino» que los personajes de *Insolación*, la más atrevida de sus novelas, experimentan (1987: 171) y que es salpimentado aderezo de la vida arriesgada de todo amor. El uso de los subrayados (García Castañeda 2000), prurito de subrayar en Pereda, rasgo del estilo perediano en las cartas, también lo es en Pardo Bazán. Códigos bilaterales. Existían manuales para encriptar y desencriptar cartas ya desde el siglo XVII. Se dan mutuamente «instrucciones para la correspondencia», como hemos advertido, con el fin de atajar posibles interceptaciones y encauzar el tráfico epistolar a través del nombre supuesto de algún amigo que está en el secreto de la recepción subrepticia.

10) Especificidad de las distancias cortas: complicidad máxima. Libertad de conciencia. Contenido amoroso y sensual y sexual. Diminutivos expresivos: cartita, bigotito, retratito, boquita... Datación difícil porque todo paratexto es superfluo y peligroso, textos crípticos, argucias: calle de la Palma, junto a la iglesia de Maravillas, lugares que se vierten al alemán o al inglés para hacerlos más nebulosos a la mirada ajena. Firmas preñadas de significado: tu Suriña, Porcia, Matilde, Ratona, Selim-Ahdel, Ido (para el sentido de la adopción de ese nombre, *vid.* Gallego Roca 2013). Apelativos cariñosos proliferan por doquier: mono, compañerito, mi ratón, miquiño, minino, ratonciño, insulsote, tertuliano de la guantería... Cartas sin sobre, sin lacre, entregadas en mano, bajo cuerda. Humor verbal, juegos de palabras, resemantización de dichos y sentencias, léxico privado, expresiones coloquiales: «le hemos hecho la mamola al mundo necio» (1975: 17) en contextos elevados: «Hemos realizado un sueño, miquiño adorado: un sueño bonito, un sueño fantástico que a los 30 años yo no creía posible». Dibujo de manos entrelazadas: creatividad gráfica. Vulgarismos a posta. Barbarismos del inglés, francés, italiano («Carino», mal transcrito en 1975 y en 2013, por cierto) pero también latinismos («*loco citato*»), andalucismos («nuestro roío oficio», 1975: 16), madrileñismos, injurias ficticias (Sobejano 1966), alianzas de lo grotesco y lo lírico en amalgama muy moderna, subrayado de los nexos consecutivos (conque...) y de los signos de puntuación que esconden y hacen fabular lo no escrito, lo implícito. Tal es la voluntad de la literatura (compás de espera hasta que se vean: «Mucho deseo oír su voz», 1975: 41, con un Usted que no deja de ser irónico, otro matiz del humor), del arte, sugerir, hacer presumir, barruntar lo inefable o servirse, en el otro extremo, del eufemismo o de la confesión lírica o de la aseveración categórica que se ve mitigada por el solecismo o el lenguaje coloquial, o del epifonema:

Hemos realizado un sueño, miquiño adorado: un sueño bonito, un sueño fantástico que a los 30 años yo no creía posible. Le hemos hecho la mamola al mundo necio, que prohíbe estas cosas; a Moisés que las prohíbe también, con igual éxito; a la realidad, que nos encadena; a la vida que huye; [y] a los angelitos del cielo, que se creen los únicos felices, porque están en el Empíreo con cara de bobos tocando el violín... Felices, nosotros (1975: 17).

Una sola carta conservada de Galdós, y menciones en otras a Clarín, verbigracia. Parece que el tiempo, el azar u otros factores menos fortuitos han querido satisfacer su afán de borrarlas del mapa. Está fechada el 5 de marzo de 1883, recogida en Freire López (1991: 109), quien se refiere a la decisión de su poseedora de legarla, junto con otras, para que las conservase en un haz la familia de Romero Ortiz, y en Smith, Rodríguez Sánchez & Lomask (2016: 96). El legado de medio centenar largo de cartas data del 14 de agosto de 1884 y es prueba ostensible del valor que le otorga Pardo Bazán como subraya la editora. La única firmada por Galdós que el tiempo ha hecho llegar hasta nosotros ostenta un tono de encendido elogio crítico a partir de la lectura de *La cuestión palpitante*:

felicitándola por los admirables artículos de *La Cuestión Palpitante* en los cuales, adelantándose V. a los críticos más perspicaces, ha dicho cosas tan verdaderas, hermosas y oportunas, en un estilo que seguramente podrían envidiar a V. los que con más empeño han cultivado la dicción castellana. [...]
Soy de los primeros y más vehementes admiradores de sus escritos [...]
es de V. servidor y amigo q.b.s.p.
B. Pérez Galdós

La reciente edición verdaderamente monumental de las 1170 cartas de Galdós, (2016, a cargo de Smith, Rodríguez Sánchez & Lomask) tan solo puede recoger una de las que escribió a Emilia Pardo Bazán, exiguo botín epistolar de un corpus que debió reunir un centenar como mínimo, la de marzo de 1883 antes parcialmente transcrita. Ya suponía Bravo-Villasante (1962, 1973²: 142) que es posible que la correspondencia con Galdós datase del año 81, «pues Pepe Galiano, en una carta desde Newcastle, [...] el 2 de marzo, le dice a Galdós: «Si te comunicas aún con la Pardo Bazán, de quien recordarás que hablamos en Londres...», de lo que se deduce que, hacia 1881, la amistad de Galdós y de doña Emilia era conocida» [*op. cit.*: 143]. Pero de ella conservamos más de noventa. Se trata del epistolario de la autora gallega más abundante en número de misivas (cartas, tarjetas, un telegrama), frente a lo que afirman Freire López & Thion Soriano-Mollá (2016: 10) al referir el corpus epistolar que cruza la autora de *Morriña* con Blanca de los Ríos: «este corpus, el más nutrido de la correspondencia de Emilia Pardo Bazán con un mismo corresponsal [84: 39 cartas y 45 tarjetas de visita y tarjetas postales, de las que editan 64] y el único exclusivamente femenino». Solo la segunda parte de esta aseveración es cierta, hasta la fecha. De los epistolarios que se conservan y que han sido exhumados, siempre de forma unilateral, ninguno alcanza el elevado número de piezas, rozando el centenar, que posee la relación epistolar que nos ocupa, amistosa primero, tras el discipulazgo asumido por Emilia respecto del novelista que triunfa, apasionadamente amorosa después, y de nuevo amical hasta la muerte en 1920 del novelista canario. Ni con Menéndez Pelayo (en cuyo caso el epistolario asciende a 55 registros), ni con Giner de los Ríos, su mentor (57) ni con Lázaro Galdiano (44) ni con Oller (31) ni con Yxart (20) tenemos testimonios tan numerosos ni de tal expresiva intensidad emotiva. 3 publicadas por Appendini, de Ángel Martín, el cochero de Galdós, en *Excelsior* en 1971 + 5 de la Biblioteca Nacional de Madrid —2 publicadas por Clemessy en 1999 y 3 por Batllés Garrido en *Ínsula*, 1984— + 46 en la Casa-Museo Pérez Galdós, + 38 en la RAE, publicadas por Bravo-Villasante en 1975 y ahora incluidas en Parreño & Hernández (2013). Casi un centenar de epístolas entre 1883 y 1915 (aunque la última, fechada en Madrid el 3 de marzo

de 1915, no pudo serlo: todo hace pensar que tal vez se prolongase la correspondencia hasta la muerte, en 1920, del escritor).

Si, como afirma Ríos Carratalá (2005: 181) «en el ámbito de la ficción, el humor surge cuando el amor, con su componente sexual, deja de ser una pasión», y la pasión amorosa es incompatible con la sonrisa, las cartas de Pardo Bazán a Galdós hablarían desde la excéntrica frontera del humor (Fernández de la Vega, 1963) en la medida en que la plenitud amorosa se va viendo desde fuera. Según Roland Barthes, en Sierra Blas 2003: 160: «querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco, excesivo (por la expansión iluminada del yo, por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y aplana)». Sustitutiva de un diálogo no siempre factible frente a frente, prueba de la transitoriedad del amor y confirmación, al fin y a la postre, de la persistencia del afecto —de un afecto que se basó en el respeto y la admiración mutuas—, esta correspondencia debe ser estudiada como una pieza más, una suerte de insustituible madeja de varios lizos tejida, corpórea en su sonrisa como quería Fernández de la Vega, de la arquitectura literaria de Emilia Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*. Barcelona: Lumen.
- BENAVENTE, Jacinto (1979): *Cartas de mujeres*. Prólogo de Juan Valera (1901). Madrid: Espasa-Calpe. Obra teatral de 1893.
- BIEDER, Maryellen (2012): “Emilia Pardo Bazán: veintiuna cartas a Gabriela Cunninghame Graham”. *Siglo Diecinueve (Crítica Hispánica)* 18, 29-64.
- BIEDER (July 2012): “Emilia Pardo Bazán and Gabriela Cunninghame Graham: A Literary and Personal Friendship”. *Bulletin of Spanish Studies* LXXXIX/5, 725-49. 22 cartas entre 1890-1898.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1973², 1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Pérez Galdós*. Madrid: Magisterio Español.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1975): Pardo Bazán, Emilia: *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*. Prólogo y edición de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Ediciones Turner.
- DUPONT, Denise (2010): “Blanca de los Ríos, Emilia Pardo Bazán, Francisca Larrea y Cecilia Böhl de Faber: hijas, madres, y la creación de un modelo de mujer estudiosa, o ángel del archivo”. *Siglo Diecinueve (Crítica Hispánica)* 16, 219-40.
- FERNÁNDEZ SANTARÉN, Juan Antonio (2014): *Santiago Ramón y Cajal. Epistolario*. Madrid: La Esfera de los Libros / Fundación Ignacio Larramendi.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (ed.) (1991): Pardo Bazán, Emilia: *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*. Edición de Ana María Freire López. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María & Dolores THION SORIANO-MOLLÁ (eds.) (2016): *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*. Edición de Ana M.^a Freire López y Dolores Thion Soriano-Mollá. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- FUENTES GUTIÉRREZ, Dolores (2000): “Las mujeres y las cartas: otra manera de novelar el yo...: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carmen Riera (Cuestión de amor propio)”. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Marina Villalba Álvarez, coord.: Universidad de Castilla la Mancha, 339-52.

- GALLEGO GALLEGU, Isabel (1994): "R. López Vázquez, *Celestino Fernández de la Vega. Pensamiento universal desde a provincia*. A Coruña, Edición do Castro, 1993". *Revista*. Universidad Complutense de Madrid.
- GALLEGO ROCA, Miguel (2013): "Francamente, naturalmente...: José Ido del Sagrario. El Camino desde la novela hacia la historia a través de un personaje chiflado", *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 198-204. En red.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (2000): "Pereda y el género epistolar". *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, I, 545-55. Cervantes Virtual.
- KAFKA, Josef (2016): *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, Ramón (2007): *Celestino Fernández de la Vega. Pensador do novo galeguismo*. Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro. *Vid.*, especialmente, "Do humor en serio". En red.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1995): *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1886): "Apuntes autobiográficos". Prólogo a *Los Pazos de Ulloa. Novela original*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía, 5-92.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1987): *Insolación*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Espasa Calpe, Austral.
- PARREÑO, Isabel & Juan Manuel HERNÁNDEZ (eds.) (2013): Pardo Bazán, Emilia: 'Miquiño mio'. *Cartas a Galdós*. Edición, prólogo y notas de Isabel Parreño y Juan Manuel Hernández. Madrid: Turner Noema. *Vid.* reseña de Patiño Eirín en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* (2012-2013) 9, 379-88.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (2017): "Writing (Un)clear Code: The Letters and Fiction of Emilia Pardo Bazán and Benito Pérez Galdós". *Imagined Truths*. Mary Coffey and Margot Vergsteed, Eds. Toronto: University of Toronto Press. En prensa.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2005): *La memoria del humor*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SARLO, Beatriz (13-X-2017): "En tres minutos". "Babelia", *El País*.
- SIERRA BLAS, Virginia (2003): *Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*. Gijón: Ediciones Trea.
- SIMÓN PALMER, M.^a del Carmen (julio-diciembre 2008): "Correspondencia de Antonio Maura con Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova y Concha Espina". *Revista de Literatura*, LXX, nº 140, 625-52. Carta de Pardo Bazán con errores de transcripción, *cfr.* original también en el artículo.
- SMITH, M.^a Ángeles *et al.* (eds.) (2016) = Pérez Galdós, Benito: *Correspondencia*. Edición, estudio y notas de Alan E. Smith, M.^a Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask. Madrid: Ediciones Cátedra, Biblioteca Áurea.
- SOBEJANO, Gonzalo (1966): "Galdós y el vocabulario de los amantes". *Anales Galdosianos*, I, 85-99.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2003): *Pardo Bazán y Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano-Ollero y Ramos.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2005): "El epistolario de Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión". *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín & E. Penas Varela, Eds. A Coruña: Real Academia Galega-Fundación CaixaGalicia, 181-217.
- VALERA, Juan (2002): *Correspondencia. I. Años 11847-1861*. Edición de L. Romero Tobar, Dir., Á. Ezama Gil & E. Serrano Asenjo. Madrid: Castalia.
- VIDAL RODRÍGUEZ, Manuel (1939): *Torres de Meirás: Vida de trabajo de la Condesa de Pardo Bazán y el Caudillo [sic]*. Santiago de Compostela, Imprenta La Ibérica.
- WOOLF, Virginia (1977): *Cartas a mujeres*. Selección y prólogo de Nora Catelli. Barcelona: Lumen.

Humor e literatura infantil: unha achega dende a formación lectora¹

Montse PENA PRESAS
Isabel FERNÁNDEZ LÓPEZ

Facultade de Formación do Profesorado
Universidade de Santiago de Compostela

[...] o humor empeza por non ser unha verba, nin cousa de verbas ou literatura. Orixinalmente é unha actitude do home, unha resposta que pode ser muda, sen verbas, a unha determinada situación.

Celestino Fernández de la Vega

O meu pai cría que todos os nenos e nenas teñen unha brasa. Pero alguén debe acender o lume. E unha vez aceso ten que avivarse acotío e é de vital importancia que se manteña vivo e non se apague nunca. Todos os libros para nenos e nenas de meu pai teñen un volcán ruxindo no seu interior. Achegan centos de ideas provocativas e excitantes fongozos. Están cheos de tenrura.

Tessa Dahl

1. SOBRE O PORQUÉ DESTE BINOMIO: HUMOR E LITERATURA INFANTIL

Frederick Nietzsche dicía algo semellante a que as persoas que máis sufriron no mundo víronse obrigadas a inventar o riso. Se ben pode semellar un tanto dramática, a senteza de Nietzsche parece ser profética na prolífica relación entre humor e literatura infantil e xuvenil: só cando se enfrontou aos cativos e cativas a determinadas problemáticas, á dor, aos conflitos, en definitiva, á mesma realidade, o humor entrou para ficar e para transcender, dándolle unha auténtica volta a este campo literario ao outorgar aos nenos e nenas axencia para transgredir. Todo xirou de tal forma, que resulta imposible nomear un por un aos autores e ás creadoras que o incluíron nas súas obras. Asemade, os teóricos deste campo literario aceptaron a importancia da súa influencia ata o punto en que aparece como un dos elementos desexables que debe ter todo libro infantil: «El humor ha de estar presente en la literatura infantil porque le aporta alegría, complicidad, ilusión y calidez, al tiempo que ayuda al niño a evadirse de otras circunstancias» (Cervera 1992).

¹ Este traballo enmárcase no proxecto FEM2014-57076-P.

Por iso, neste percorrido nas mans do riso, do sorriso e da gargallada, optouse por facer calas significativas, que mesturasen textos de diversos sistemas literarios con textos galegos. Porque, ademais, as claves para entender este concepto e as súas derivacións vanse basear na obra *O segredo do humor* de Celestino Fernández de la Vega, a quen primeiramente —e tan só unha vez— imos levar a contraria: o humor propágase tamén das persoas ás palabras e, polo tanto, á literatura. A partir de aquí vaise tentar amosar como, na maioría das ocasións, o humor na literatura infantil e xuvenil (LIX) non é evasión, senón unha arma moi poderosa para poder plasmar a vida, con todas as súas letras, con todos os seus xiros, nas obras para o lectorado en formación.

2. O HUMOR E AS SÚAS DERIVACIÓNS: ACLARACIÓNS DO CONCEPTO

Segundo o indicado, neste apartado exporase brevemente o concepto de humorismo seguindo os textos de Fernández de la Vega e resaltando sobre todo aquelas partes que resultan significativas para entender a súa incidencia nos libros para nenos e mozos. O autor acouta con precisión este termo, diferenciándoo especialmente da comicidade. Así, asocia o humor co riso, mentres que a comicidade se asociaría ao sorriso. Igualmente, o primeiro estaría máis vencellado á persoa que o xenera, «ao poeta» pola maneira de presentar o «obxecto» ou unha situación concreta (Lipps, *apud* Fernández de la Vega 1963: 49); porén, a comicidade residiría xustamente no obxecto ou na situación dada.

Outro dos elementos que permite deslindar ambas ideas é que o humor sería un concepto dual, centrado nun estado agridoce, e que tería como obxectivo comprender unha circunstancia concreta para afastarse, revelala e poder así resolvela:

Sempre que o humorista nos presenta algo estanos invitando, ao mesmo tempo, a que miremos para outro lado. Isto é: no humorismo hai sempre, unha presenza directa e unha presenza alusiva, un traer a xogo —a-ludir— unha alteridade, outra cousa ou outro aspecto da mesma cousa. Para sucumbir á dor non hai nada mellor que rir dela, non hai nada mellor que buscarlle un trazo risible; para non enlamarase no riso non hai cousa mellor que buscarlle o lado triste [...] (Fernández de la Vega 1963: 63-4).

No humor semella haber sempre unha emoción contida, un sentimento, que emprega a intelixencia para manifestarse e que axuda a enfrontarse a certos conflitos, aínda que non se pode entender unicamente como unha «aspirina sentimental» (Fernández de la Vega 1963: 36). Porén, na comicidade incídese sobre todo na ausencia de sentimento, así como na perda de control dunha situación, ao igual que sucedería na traxedia, pero no sentido contrario.

Igualmente, o autor parece dar por feito que non hai humor no mundo infantil, dado que para a súa comprensión presupón un entendemento que non outorga a nenos e nenas, a quen porén lles concede o deleite coa comicidade (Fernández de la Vega 1963: 49). Non obstante, nas seguintes páxinas tentárase amosar algúns exemplos deste concepto a través de diferentes obras. Cómpre ter en conta que moitas das creacións literarias para cativos e cativas, especialmente as de maior calidade literaria, son «ambivalentes». Este concepto, que Shavit (1986) toma de Lotman, indica que en certos textos se produciron translacións, pasando da literatura para público adulto á infantil ou viceversa, pero sobre todo, que constitúen

texts [that] belong simultaneously to more than one system and consequently are read differently (through concurrently), by at least two groups of readers. Those readers diverge in their expectations, as well as in their norms and habits of reading. Hence their realization of the same text will be greatly different (Shavit 1986: 66).

Isto supón que, en non poucas ocasións, exista un «dobre receptor» (Colomer 1998) en moitas obras literarias para nenos e mozos. O primario sería o lector infantil; o secundario, o lectorado adulto, que se tería que achegar ao texto como mediador ou por propia vontade e que, —teórica e idealmente— podería realizar a decodificación de todos os significantes que aparecen na obra, humor incluído, porque conta cunha maior formación lectora que así lle permite facelo.

3. NAS ORIXES DA LIX, A COMICIDADE

Os primeiros libros pensados para a rapazada, xurdidos na súa maioría a partir do século XVIII pouco ou nada tiñan que ver co humor: eran, na súa maioría, biblias ou libros educativos destinados a adoutrinar a esa nova clase de persoas: os nenos, ás que seguirían manuais de comportamento e libros variados con claro interese educativo. A idea era modelar estes pequenos seres segundo o gusto, mais sobre todo, segundo a concepción social do que a infancia debía ser. A medida que esta concepción foi cambiando, os libros infantís tamén foron modificándose e reflectindo esta transformación (Shavit 1986: 7). Porén, indo un pouco máis alá das diferentes recompilacións de contos tradicionais dos Irmáns Grimm e de Charles Perrault, no s. XIX publicouse en Alemaña *As aventuras de Max e Moritz* (1865), de Wilhem Busch, unha obra que pasaría á historia pola súa iconoclastia, pois poucos textos lles demostraran ós lectores e lectoras infantís o divertido que podía ser romper as normas e, ademais, contalo para divertir. Eles son, literariamente falando, a orixe das falcatruadas que se revisten dun toque macabro, non apto para o lectorado que procure o politicamente correcto. Pola capacidade imitativa dos nenos, pola súa falta de normas, no tempo da súa publicación foi considerado por colectivos de profesorado como un libro cuxos danos cumpría prever, pois incitaba á mocidade á rebeldía. Xa na época dos anos sesenta do s. XX, a obra non deixaba de levantar polémica: a lectura do texto falaba dunha historia represiva á par de cruel (Neuschafer-Carlón 2008: 21). Polo seu desenvolvemento, este libro relaciónase máis co que Fernández de la Vega denomina «comicidade» que co que denomina humorismo. Certamente, ese emprego do riso para romper as normas, para demostrar que a infancia está moitas veces á marxe da rixidez do mundo adulto será unha constante na tradición que inaugura *As aventuras de Max e Moritz*. A esta haberíalle que sumar libros como a serie, moito máis moderada, aínda que coincidente coa obra anterior na súa irreverencia, protagonizada polo célebre William Brown (inaugurada en 1922, *Just William* —traducida ao español como *Guillermo el travieso*—) de Richmal Crompton, as trasnadas de *Le petit Nicolas* (1960) de René Goscinny e Sempé (*O Nicolasiño*, na versión galega) —aínda que esta obra xa se aproxima a un uso máis humorístico— ou as historietas dos célebres *Zipi y Zape* de José Escobar, publicadas a partir de 1948. Mais certamente, dende entón, a comicidade nunca vai deixar de acompañar os libros para nenas e nenos, como demostran clásicos contemporáneos como A

toupiña que quería saber quen lle fixera aquilo na cabeza de Werner Holzwarth e Wolf Erlbruch.

4. O PODER DO HUMOR

A pesar de que, certamente, existen precedentes que permiten vencilar a literatura infantil e xuvenil co riso e co sorriso, o moderno e o xeralizado uso do humor na LIX, tal e como o entende Fernández de la Vega, é abondo recente. Non é ata a partir dos anos setenta do século XX cando este elemento se torna nun complemento fundamental dos libros para a infancia e a adolescencia. Anteriormente, o que existía, agás excepcións, eran nenos-pretexos para pór de relevo elementos didácticos que seguían ditando a demostración pedagóxica, a evidencia de que é posible cumprir «as regras» (marcadas polo mundo adulto), ou acabar por cumprilas, e ser activos e espertos.

Non obstante, nesa década, como consecuencia das transformacións sociais derivadas do final da II Guerra Mundial e das novas ideoloxías subxacentes artelladas en torno ao «maio do 68», na sociedade contemporánea prodúcese un cambio de valores que se vai reflectir tamén nas obras infantoxuvenís. As nenas e os nenos dos libros xa non queren ser unicamente activos e espertos, tamén queren ser divertidos, mais por outra banda tampouco evitarán os conflitos. Esa transformación dos valores ten que ver con que nos libros infantoxuvenís comeza a procurarse a necesidade de verbalizar os problemas, a negociación moral, a adaptación aos cambios, a permeabilización das xerarquías, a autoridade consensuada, a imaxinación compartida ou a anulación de determinadas fronteiras entre o mundo infantil e o adulto (Colomer 1999: 109). Este cambio supuxo tamén a introdución de novos temas moi pouco tratados ata ese momento nos libros infantís: a morte, o amor entre iguais, as guerras, os conflitos familiares, a escatoloxía —para a que se recorreu claramente á comicidade—, o enfrontamento a dor dende diferentes perspectivas comezan aquí a aparecer. Estas temáticas serán abordadas dende perspectivas ben diversas, en consonancia coa pluralidade de discursos que funcionan na sociedade contemporánea. Non obstante, unha das ferramentas claves para defender o dereito á liberdade individual e o pracer tamén das nenas e dos nenos será precisamente o humor. A continuación, tentarase amosar isto a través de exemplos da produción de diferentes autores, de distintas tradicións literarias, que fixeron do humor un dos seus instrumentos claves para abordar estas novas temáticas.

5. ROALD DAHL: O HUMOR COMO DESMITIFICADOR DA SOIDADE INFANTIL

Roald Dahl (Llandaf, País de Gales, 1916 - Oxford, 1990) posiblemente sexa o autor contemporáneo que máis se asocia co humor na literatura infantil (non por acaso; dende 2008 existe o «Roald Dahl Funny Prize»², cuxo obxectivo é recoñecer as obras máis divertidas da literatura para nenos e mozos. O autor británico destacou pola capacidade que achega ao

² Suspendido nas súas edicións de 2014 e 2015, pero renaudado en 2016.

lectorado de emitir un sorriso, moitas veces nun momento en que os seus protagonistas están sufrindo: xusto aí, adoita colocar o elemento perfecto para que ese momento escuro se convirta nun momento de luz. Esa luz é, en non poucas ocasións, propiciada por acontecementos inesperados e sorprendentes, que emparentados coa fantasía, beben claramente do grotesco e da ironía. De feito, unha das claves da obra de Dahl é precisamente a abordaxe da soidade na infancia, unha soidade que é especialmente cruel porque normalmente está adobiada pola indiferencia ou o maltrato dos adultos próximos. Así por exemplo, xa na súa primeira obra, *James and the Giant Peach* (1961), coloca no primeiro plano a un neno orfo —vén de perder a seus pais nunha morte violenta a mans dun rinoceronte— que é enviado a vivir cuns tíos que non o tratan ben. Un día, un ancián regálalle unha bolsa de linguas de crocodilo que lle cae nun pexegueiro, o que provoca que agrome un pexego xigante no que James se instalará con diferentes amigos insectos e que acabará por aplastar aos seus tíos. O grotesco, o absurdo, a ridiculización dos poderosos vehiculizado a través dun humor negro cun punto mesmo maligno son algúns dos elementos que semella empregar Dahl para manifestar a vinganza de James contra o universo adulto.

Algo semellante ocorre en *Matilda* (1988), unha das obras máis populares do autor. A protagonista, abandonada por unha nai que se entretén tan só xogando ao bingo e por un pai máis ocupado en vender coches trucados que interesado na propia filla, fai fronte á soidade lendo todos os libros que atopa e refuxiándose na figura da súa mestra, a señorita Honey, quen tamén a protexerá da malvada directora do colexio, a señorita Trunchbull. Non obstante, Matilda acaba por rebelarse cando un día decide responder cos seus desprezos a pequenas argalladas que lles farán a vida máis complexa a aqueles que a mancan.

Algunhas das estratexias que utiliza o autor para provocar o humor pasan pola caricaturización dos personaxes na descrición. A súa estafalariedade provoca unha sorpresa que remata en rexeitamento e distanciamento por parte do lectorado, o que se ve agudizado polas accións que levan a cabo. Por outra banda, esta estratexia caricaturizadora é unha resposta contundente, por parte do narrador omnisciente, aos abusos que cometen os personaxes malvados, que practicamente sempre son adultos. Moi significativa é, neste sentido, a descrición da señorita Trunchbull:

Era, sobre todo, unha mullerona impresionante. Outora fora unha famosa atleta, e aínda agora se notaban os seus músculos. Apreciábanse claramente no seu pescozo de touro, no seu amplo lombo, no seus grosos brazos, nos seus vigorosos pulsos e nas súas fortes pernas. Ao mirala, daba a impresión de ser unha desas persoas que dobran barras de ferro e parten ao medio guías telefónicas. Tiña un queixo obstinado, boca cruel e ollos pequenos e altivos (Dahl 1988: 83).

Neste sentido, o narrador ten un aquel xusticeiro, pois non se reprime ao cualificar xa dende a perspectiva da etopea aos personaxes «malvados». Dende o comezo tamén, semella apuntar a que ninguén queda sen o seu merecido, aínda que se trate tan só xustiza poética. As ilustracións de Quentin Blake contribúen a enfatizar esta cuestión, xa que a perspectiva dende a que retrata a este personaxe agudiza a súa imaxe de poder desaforado, orientado a facer o mal.

Igualmente, Dahl realiza un hábil emprego do diálogo como vehículo para expresar contrastes entre os diferentes personaxes e volve a autoridade para ridiculizala e deixala en

evidencia a través das súas propias palabras. Así, cando á directora Trunchbull lle botan unha bomba fétida no despacho, culpa do suceso directamente a Matilda, porque seu pai xa lle advertira da perigosidade da nena. Na conversa que mantén coa señorita Honey sobre este suceso, manifesta:

—Mire, señorita Honey, ao longo da miña dilatada carreira como profesora aprendín que unha nena mala é moitísimo máis perigosa ca un neno malo. E asegúrolle que son bastante máis difíciles de dominar. Dominar a unha nena é como tratar de esmagar unha mosca. Cando das o golpe a condenada xa non está alí. As nenas son criaturas repugnantes e malas. Alégrome de que eu non o fose nunca.

—Pero vostede tivo que ser algunha vez nena, señora directora. Seguro que o foi.

—Non por moito tempo —ruxiu a señorita Trunchbull, sorrindo desagradablemente—. Fíxenme muller deseguida (Dahl 1988: 85-6).

A manifestación, por boca do propio personaxe, de que nunca foi unha nena é a arma que Dahl emprega para resaltar a súa nula empatía e a súa crueldade. En toda a súa produción aboia a idea de que na infancia hai unha serie de valores que se perden e se desdebuxan a medida que se medra, polo que a posibilidade de que un dos seus personaxes non vivise este período é a mostra de que a súa maldade non coñece límites.

A idea que parecen achegar as obras de Dahl é que o humor serve para facer a realidade aceda un pouco máis comfortable e que a crueldade cos máis débiles se pode resolver coa solidariedade. Dende logo, a posición autorial sempre aposta por protexer a quen o precisa.

6. ANTHONY BROWNE: O HUMOR QUE APUNTA CARA O ABSURDO DO UNIVERSO ADULTO

Anthony Browne (Sheffield, Inglaterra, 1948) é hoxe un dos autores de álbum ilustrado máis recoñecidos a nivel mundial, non por acaso conta, entre outras mencións, co premio Hans Christian Andersen, un dos máis importantes da LIX. Dende o comezo da súa carreira, nos seus traballos adoita haber unha loita pola procura da igualdade dende diferentes perspectivas. Isto é moi evidente no seu segundo álbum, *A Walk in the Park* (1977) (traducido ao galego como *Un paseo polo parque*), no que Browne presenta a historia do señor Ferreiro, a súa filla Mancha e o seu cadelo Alberte, e da señora Ferrín, o seu fillo Carlos e a súa cadela Victoria. Ambas familias non se coñecen, pero as dúas saen a dar un paseo polo parque. O álbum, que para o lector infantoxuvenil, ten un significado sinxelo, pois pode gozar dos xogos que tanto os cativos, como os cadelos, desenvolven, convértese nunha férrea crítica ao mundo adulto. Mentres nenos e animais non teñen problema en interactuar con descoñecidos, os adultos son incapaces de se dirixir unha palabra nin de enviarse un sorriso. Este feito vese remarcado, porque grazas ás ilustracións —especialmente as que representan a roupa, mais tamén as que amosan os fogares das dúas familias—, o lectorado pode decatarse de que a posición social de ambas non é a mesma, o que afonda nesa barreira entre elas. Para denunciar este feito e remarcalo, Browne emprega un texto sintético, acompañado dunhas imaxes que poñen de relevo o absurdo do comportamento humano. Ao longo dese paseo polo parque, pódese observar un penico na entrada, un *charlot* paseando a un tomate, un home que leva

un can nun carriño de bebé ou unha fonte con billas, mergulladores e hipopótamos. Mais o creador non xoga tan só a facernos emitir un sorriso con eles, senón que todos estes elementos apuntan a que algo non funciona, a que o mundo debe ser outra cousa.

Máis escuro, polo que ten de drama e de humor negro, é aínda *Piggy Book* (1986) (traducido ao galego como *O libro dos porcos*), un acedo álbum coeducativo. Unha familia formada por un pai, dous fillos e unha nai descarga todas as tarefas domésticas sobre a nai. Porén, un día, farta da súa escravitude, a nai decide marchar e deixa tras de si unha nota na que lles di: «Sodes uns porcos». A partir de aí, asístese á transformación do pai e dos fillos en marráns, non só polos feitos, senón sobre todo pola propia animalización que o ilustrador leva a cabo nas ilustracións. A *porcarización* abrangueo todo, ata os máis nimios detalles da casa: o reloxo da cociña, o teléfono, o saleiro e o pimenteiro, o papel das paredes, as billas e os cadros pasan a reflectir neles a imaxe de marráns. Todo se volve un desastre, polo que os varóns da casa se ven obrigados a pedirlle á nai que volva. A transformación da actitude da familia faise entón patente, ao colaboraren nas tarefas da casa activamente e a nai, entón si, convértese noutra (unha transformación que de novo deixan ao descuberto unhas ilustracións moito máis coloridas e intensas).

Browne aséntase no cotiá para, a través do absurdo, da caricatura e da punzada aguda, revolver quen somos e facernos interrogantes dos que só queríamos contestar na intimidade, porque moitas veces as respostas xeran incomodidade con nós mesmas. A igualdade dende dúas perspectivas, a social e a de xénero, son as súas procuras nestes dous traballos.

7. PACO MARTÍN: O HUMOR, ARMA CONTRA OS PODEROSOS

En 1985, en plena conformación da literatura infantil e xuvenil galega, como resultado das transformacións do marco legal producidas a partir de 1979, e especialmente logo da promulgación da Lei de normalización lingüística en 1983, Paco Martín gañou o primeiro Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil con *Das cousas de Ramón Lamote*. A obra, que leu masivamente toda a primeira xeración escolarizada en galego, conta a historia de Ramón Lamote, profesor de chairego e debuxante de soños por encargo. Situada nun realismo máxico de clara estirpe cunqueiriá, o autor constrúe unha sociedade moi semellante á nosa e emprega os elementos fantásticos pertinentes para que se poida tomar distancia e as arestas, os puntos mortos, queden ao descuberto. Unha das súas armas para afondar no humorismo é precisamente a vella parodia sobre o poder e os poderosos, porque Ramón Lamote non cala e debaixo da súa suposta inocencia, hai un agudo sentido para interpretar a realidade ao que se suma unha clara conciencia sobre quen se é e de onde se vén. Así, a clase política é a grande damnificada da obra, xa que, como é costume, acaba por retratarse ela mesma.

Un episodio que podería amosar de xeito acaído a hipocrisía e a aparencia social é o que ocorre cando un político, de nome Andrés Fernández, convídao a dar unha conferencia no nome da A.M.C.F.G.C.P.F (Asociación de Mulleres da súa Casa que Fan un Gasto Considerable en Pescada Fresca), para que lles fale dun animal doméstico, e pídelle que non fale de «cousas de animais bastos e de aldea, coma vacas, cochos, bestas, ovellas e demais, teña

en conta a clase de xente que formará o seu auditorio» (Martín 1985: 53). Para saír de tal singular apuro, e dado que non coñece outro animal doméstico que poida ser do interese de tan escollido público, Lamote argalla falar do entomodelfo, é dicir, un mamífero ovíparo (*sic*) propio de Groenlandia, de plumas e pelica transparente, que rouba leite da donicela branca nos primeiros días de vida, con incapacidade para lamber (o que limita, claramente, as súas posibilidades de medro social). A presentación de tal interesante animal suscitou as máis agudas preguntas do público presente na conferencia: os anos que vive (máis de oitenta e nove pero menos que noventa), a posesión de entomodelfo por parte do conferenciante (só hai tres que se lle achegan cando chove miudiño e ten un bo libro novo) e, sobre todo, se é un animal propio da boa sociedade (mais pensa Lamote que é imposible saber se a señora inquerinte e o Entomodelfo teñen igual concepto do que é a «boa sociedade»). Mais, se o humorismo é sobre todo sentimento, como indicaba Fernández de la Vega, a alianza co realismo máxico nesta obra fai que se afonde nesa emoción. Ao final da conferencia, unha nena achégase a Lamote para ensinarlle o seu propio Entomodelfo, chamado Monaxelo: «E era o Entomodelfo máis fermoso que Lamote vira nunca. Un magnífico exemplar que contestou ao saúdo do home chusgando con picardía o ollo esquerdo» (Martín 1985: 62). A idea que quere transmitir o autor semella estar clara: hai un mundo por ver, no que a fantasía e a autenticidade permiten experimentar outra clase de vivencias. Non obstante, ese universo parece ser só accesible para as nenas e nenos e para os profesores de chairego. Todo o demais, as pantallas sociais, as cotas de poder de certo absurdo, queda aquí posto en solfa, porque, como sinalaba Ramón Piñeiro:

El humorismo [...] al burlarse de la propia debilidad —o de la fortaleza de lo ajeno— lo que hace es destruirlas, disolverlas en sonrisa. ¡Tremendo y frágil poder de la sonrisa, que es el poder mismo de la libertad!

A liberdade, neste caso, serve para crer que pode existir outro mundo, con diferentes valores, máis comfortable, máis verdadeiro. Ese mundo, sen dúbida, estaría representado pola única persoa da sala que podía ter un Entomodelfo, a única nena presente.

8. LEDICIA COSTAS: CANDO O HUMOR LLE PUIDO Á MORTE

O último Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil de raigame galega foi para *Escarlatina, a cociñeira defunta* (2014) de Leticia Costas, un degoro por achegarse ao mundo da morte (hoxe por hoxe, quizais o tema que máis constitúe un tabú nos libros infantís) dende unha perspectiva timbartiana e a través duns personaxes a medio camiño entre a realidade e a fantasía, mais tamén entre o alén e o aquén, que fan que o máis alá se pense como máis habitable e, sobre todo, como máis divertido para o lectorado. A obra presenta a Román, un neno cuxos pais están atravesando un difícil momento económico debido á crise, e que se atopa tamén nunha situación delicada pois vén de perder ao seu avó. O día do seu aniversario recibe un agasallo moi especial: un curso de cociña, que resulta ser *Escarlatina*, unha cociñeira falecida que vén revolucionarlle a vida.

A obra resalta por dúas cuestións. A primeira é a súa clara temática social, bastante habitual noutros textos da autora como *O corazón de Xúpiter* (2010), *Recinto Gris* (2014),

ou no libro de relatos para adultos *Un animal chamado Néboa* (2015). Neste caso, o elemento social ancorase no presente máis inmediato e traslada ao público receptor a situación das familias que tiveron que cambiar o seu modo de vida para adaptarse ás súas novas circunstancias laborais. A segunda é o acaído emprego do humor, que actúa como elemento liberador xogando co macabro, mais á vez humanizando certos elementos e posibilitando que se rebaixe a carga emocional dos momentos de maior tensión dramática da novela, especialmente ese facelecemento do avó. Así, a autora consegue que o protagonista poida ter un achegamento «natural» á cuestión da morte, pois a desmitificación do que ocorre despois da vida é patente: o avó de Román aparece convertido nun intrépido piloto de carreiras que goza máis do alén que no aquí. Neste caso, a estratexia autorial para provocar o humor é precisamente a paradoxa: o contraste entre o que se pensa (a tristura dos que quedan) e o que en realidade ocorre (a alegría dos que marchan). Ese achegamento ao mundo do máis alá tamén se potencia grazas ao truco autorial, que combina humorismo e fantasía a partes iguais, de nomear aos personaxes mortos polo nome da enfermidade ou da causa que os levou. Máis alá de Escarlatina, estaría Amanito —que faleceu dunha intoxicación polo cogomelo Amanita Phalloides— ou Nicotina, quen devecía por fumar todo o día.

Neste sentido, a autora viguesa non parte da nada para adentrarse neste mundo, senón que se insire na tradición literaria galega iniciada polos homes de Nós, como xa soubo ver Celia Méndez (2015), con obras como *Un ollo de vidro*, de Castelao; *O purgatorio de don Ramiro*, de Otero Pedrayo, ou *Do caso que lle aconteceu ao doutor Alveiros*, de Vicente Risco.

Costas non renuncia tampouco a parodiar algúns personaxes, tal e como ocorre coa araña compañeira inseparable de Escarlatina, Lady Horreur, a quen acompaña o seu inseparable acento francés. De feito, maniféstase aquí unha clara influencia dahliana —explicable tamén dende o punto de vista xeracional e inda máis marcada na precuela *Esmeraldina, a pequena defunta*— que se fai evidente na obra: Escarlatina e Román móvense entre dous mundos que se entrecruzan para facer que todo sexa posible. Nótese que tamén hai dous universos paralelos nalgúns dos textos de Dahl, o interior do pexego en *Iago e o pexego xigante*, o submundo chocolateiro en *Charlie e a fábrica de chocolate* —texto que se cita explicitamente— ou mesmo, metaforicamente a atmosfera intimista que Matilda consegue a través da lectura. Os medos que enfrontan os lectores e lectoras parecen superados nos textos de Costas a través de situacións que se achegan moito ao disparate grazas á creación dese universo hiperbólico en que fantasía e realidade se entretecen.

9. ENSAIAR UNHAS CONCLUSIÓNS: O HUMOR É UNHA ARMA CARGADA DE FUTURO

A pesar das diferenciacións que Fernández de la Vega establece entre a comicidade e o humorismo, son varios os teóricos que teñen apuntado noutra dirección, apostando por unha división menos férrea destes dous elementos. Bahktin (1965: 7), por exemplo, sinala que existen diferentes tipos de riso e céntrase esencialmente no riso que devén do entroido,

que interesa especialmente porque se asemella abondo aos elementos conformadores do humorismo segundo o filósofo lugués. Así, sintetízao como posuidor de diversas cualidades: é un riso festivo que involucra a todos e non só a uns cantos; é un fenómeno universal (é dicir, todos rin, polo que rexeita as teorías sobre o humor en que se incide na superioridade do burlador sobre o burlado); resalta a súa ambivalencia (é asertiva, pero tamén negadora, queima mais fai revivir); e é sobre todo, eminentemente utópico (xa que amosa un ideal de abundancia, liberdade, igualdade e un entendemento entre as persoas que todos e todas queremos acadar). Igualmente, á vez que outras tradicións santifican o pasado, convertíndoo en algo inalterable, que non pode ser revisado ou avaliado, o antroido incide na posibilidade do futuro, no cambio.

Esta derivación antroideira do riso pódese identificar claramente coas funcións que, o que se chamou humorismo seguindo a Fernández de la Vega, ten na literatura infantil e xuvenil. De feito, como se puido comprobar a través dos exemplos propostos:

— O humorismo emprégase na LIX para desdramatizar situacións complexas dende o punto de vista emocional, pero tamén dende a perspectiva da xustiza social.

— É ambivalente nun dobre sentido, non só porque a maioría das veces xorde como resultado que a figura autorial lle dá de enfrontarse o lectorado a determinadas cuestións consideradas problemáticas, pero tamén porque permite un duplo entendemento: o dos nenos, destinatarios primarios, e o dos adultos, secundarios (aínda que dun xeito diferente), feito moi evidente no álbum ilustrado e no que cada imaxe suxire.

— É esencialmente utópico no seu fondo: as obras infantís que se presentaron abordan un mundo imperfecto cargado de problemáticas diversas. Non obstante, ao empregar o humor subversivamente, avogan por outra sociedade, por outro modo de actuar que comeza, na meirande parte das ocasións, por pór en dúbida a autoridade adulta e o que esta valora e constrúe. Só na deconstrución destas realidades, parecen dicirmos estas obras, atoparase a posibilidade de vivir en igualdade (de aí eses mundos paralelos que crean moitas delas).

Como se puido comprobar ao longo destas páxinas, o humorismo é empregado nestes textos para realizar unha fonda crítica social, a través de diferentes medios: Dahl e Costas válese fundamentalmente da caricaturización e mesmo do disparate, Brown do absurdo e Martín da ironía e da parodia. Mais o humorismo serve tamén para enfrontar situacións inxustas e problemáticas (especialmente derivadas da acumulación de poder, tanto as adulto-veno, como as de favorecido-desfavorecido, como as que implican algún conflito), para abordar temas tabú (a morte, pero tamén o sexo), para parodiar quen se é e, sobre todo, para enfrontar os medos. Mais que medos? Os das cativos e cativos? Esencialmente, o humor na literatura infantoxuvenil semella ser a arma para enfrontarnos aos medos que os adultos temos sobre a infancia: o que pode pero quizais non debe comprender, o que non lle sabemos explicar, as situacións complexas que non lle podemos evitar, a sociedade que non lle queremos deixar e o espírito crítico que pretendemos xerar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (1965 [1987]); *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- BROWNE, Anthony (2006): *O libro dos porcos*. Pontevedra: Kalandraka.
- BROWNE, Anthony (2013): *Un paseo polo parque*. Pontevedra: Kalandraka.
- CERVERA, Juan (1992): *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero.
- COLOMER, Teresa (1998): *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez-Rui-pérez.
- COLOMER, Teresa (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- COSTAS, Leticia (2014): *Escarlatina, a cocineira defunta*. Vigo: Xerais.
- DAHL, Roald (1988): *Matilda*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (1963): *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia, 1983.
- MARTÍN, Paco (1985): *Das cousas de Ramón Lamote*. Vigo: SM.
- MÉNDEZ, Celia (2015): “Letras suculentas para papar no Alén e no Aquén”. *Criaturas. Revista Dixital de Literatura Infantil e Xuvenil*. En liña: <<http://www.criaturas.gal/critica-de-escarlatina-a-cocineira-defunta-de-leticia-costas-en-edicions-xerais/>> (consulta: 7/2/2017).
- NEUSCHAFER-CARLÓN, Mercedes (2008): “Wilhem Busch en el centenario de su muerte”. *Peonza* 86, 21-7.
- SHAVIT, Zohar (1986): *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.

Teoría da relatividade humorística de Woody Allen

Claudio RODRÍGUEZ FER
Universidade de Santiago de Compostela

A personalidade cinematográfica do humorista xudeu Woody Allen quedou troquelada xa na súa temperá e paradigmática interpretación do *antihero* en *Play it Again, Sam* (título alusivo á película *Casablanca*, que aquí se estreou como *Sueños de seductor*). Aínda que non dirixiu esta obra, da que foi só guionista e intérprete, nela quedaron perfiladas as características do desastroso prototipo do seu eterno personaxe: romántico, lembrando a lúa de mel («Pasámonos dúas semanas na cama. Eu tiña disentería»); namorado, contando como coñeceu a namorada que traballaba nun bar («Eu dáballa boas propinas. Por exemplo, un dólar por unha conta de trinta e cinco centavos»); mirón, contemplándoa na cama («De súpeto ela espertaba e lanzaba un berro»); ansioso, antes de coñecer á pretendida («Díxoche algo de min?»); nervioso, só porque vai coñecer unha moza («Que aventura tan excitante!»); pesimista, antes de ser presentado («—O peor que pode pasarche é que sexa virxe ou policía. —Coa miña sorte, será as dúas cousas»); hiperautocrítico, como mecanismo cauteloso («Teño tendencia a rexeitar antes de que me rexeiten. Así aforro unha morea de tempo e de diñeiro»); acomplegado, mesmo ata a paranoia («—Liches no xornal o desa muller violada en Auckland? —Eu nin me acheguei a Auckland...»); timorato, con complexo de culpa («—Ataqueína. Son como un animal feroz da selva»); iluso, sempre chafado («—Mencionou algún nome? —Só o teu. Cando espertou díxome que fora un pesadelo»); inseguro de si mesmo («Para ti é fácil, posto que ti es Bogart») e imitador de mitos, como cando cita a Bogart («É de *Casablanca*. Toda a miña vida estiven esperando dicilo»), con quen chega a compararse, pero non sen antes aludir ás súas peores características («Eu son o bastante baixo e feo como para ter éxito por min mesmo»). En efecto, este rol antiheroico mantívose en todos os filmes que dirixiu e asumíuse explicitamente neste diálogo de *Shadows and Fog*:

—Non será vostede un covarde, nin un verme, nin un galiña..., dinlle ao protagonista.
—Non, contesta, pero xa se vai aproximando.

Precisamente partindo deste relativismo vital escribín un xuvenil artigo xa nos anos setenta centrado na temática amorosa e no humorismo do autor, os dous aspectos que máis me interesaron sempre do seu cine, en diálogo con *O segredo do humor* de Celestino Fernández de la Vega, pois non en van se titulaba «O segredo do amor. ¿Humorismo en Woody Allen?». Considerando o amor, o sexo e a morte como os eixes temáticos da súa obra, concluíu xa entón que as características dela máis constantes e atractivas para min eran «a com-

prensión, a ironía, o recoñecemento resignado dos límites, a tenrura e, por suposto, a autorrisión, a autorridiculización, o rirse de si mesmo». Centrado sempre na «percura do amor e da comunicación humana en xeral» nun «tempo de incomunicación e desamor», Woody Allen parecíame entón unha especie de Ingmar Bergman lucidamente humorístico.

En realidade, o seu punto de partida semella o mesmo que o do amargo existencialismo do seu austero mestre Bergman: «Toda a humanidade vai ser executada por un crime que non cometeu», dise en *Love and Death*. Pero a ironía converte tal existencialismo nun máis escéptico *risistencialismo*, como ocorre ao comezo de *Annie Hall*, a propósito dun albergue na montaña, para significar que a vida é terrible, pero aínda así excesivamente curta:

—A comida é terrible.

—Si, e ademais as racións que dan son tan pequenas...

Por isto, na mesma obra, postúlase con irónico acedume: «Hai dúas clases de vidas: a horrible e a miserable. A horrible é a dos eivados, minusválidos e discapacitados. A miserable, a de todos os demais. Así que cómpre estar contento por ter unha vida miserable».

En *Annie Hall*, o sensentido da vida carece de sentido e resulta *absurdo*, pois nada é tan comicamente desmedido como que o neno levado ao psiquiatra estea deprimido por temor a unha catástrofe cósmica e considere fútiles os efémeros esforzos humanos:

—O universo expándese, di o pequeno existencialista.

—Pero iso non é asunto teu, retruca a agoniada nai. Ti estás en Brooklyn e Brooklyn non se expande. E ademais, doutor, non quere estudar.

—Claro, para que!, responde a criatura con prematura angustia vital.

Trátase da mesma actitude agoniada que o revello neno terá de atormentado adulto: «Non podo gozar de nada se non o gozan comigo todos os demais. Se un tipo está morrendo de fame en algures xa me amarga a noite». Mais a desgraza é algo común e mesmo inevitable nun universo que, como se di en *September* e se demostra en *Crimes and Misdemeanors*, é resultado do azar fortuíto, moralmente neutro e incrivelmente violento. Ou dito con palabras de Shakespeare en *Macbeth*, 5.º acto, escena V, citadas en *You Will Meet a Tall Dark Stranger*, «A vida é un conto contado por un idiota, cheo de ruído e de furia, que non ten ningún sentido» («Life's [...] It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing»).

A esplendorosamente crepuscular película *Match Point*, rodada en Londres, consistirá precisamente na demostración desta idea monodiana sobre o azar que goberna o mundo en réplica á novela *Crime e castigo* de Dostoievski, autor que xa fora referencia a través de *Os irmáns Karamazov* en *Crimes and Misdemeanors*. Ademais, Woody Allen rodou unha triloxía dostoievskiana en Londres composta por *Match Point*, *Scoop* e *Cassandra's Dream*, e volveu sobre esta perspectiva en *Irrational Man*.

En *Melinda & Melinda*, Woody Allen insistiu sobre o absurdo da existencia dende unha perspectiva completamente materialista: «A vida é curta e sen sentido. Ao final só existe o que podes tocar e o que te toca». Por isto, xa en *Love and Death* se ironizaba sobre a sensación de baleiro ante o pracer físico neste diálogo:

- O sexo sen amor é unha experiencia baleira.
- Mais como experiencia baleira é unha das mellores.

Este *materialismo* relativiza todos os valores, incluídos os artísticos, que se supeditan á satisfacción das necesidades máis primarias: a comida e o sexo. Por exemplo, cando en *Sweet and Lowdown* lle preguntan ao virtuoso guitarrista que pensa cando toca, responde friamente: «Que me pagan pouco». Igualmente, cando en *Small Time Crooks* mostran a un famento, farto de turismo, onde vivía Henry James, exclama exasperado: «Onde comía? Eu quero saber onde comía!». Este absurdo abuso da paciencia é o que xustifica a reticencia para viaxar a Europa do mesmo personaxe: «Vou viaxar 5000 kms. para ver unhas ruínas?».

Na mesma liña, cando, en *Anything Else*, a protagonista dille ao seu compañeiro que non quererá que se deite con el finxindo pracer só para compracelo, el contesta, antepoñendo o sexo á dignidade, que xa chegou a un punto no que se conformaría con iso. Non en van, en *Love and Death*, dialogaba unha parella:

- Son medio santa e medio puta, di ela.
- Espero levarme a mellor parte, replica el.

Todo, pois, é relativo, e a *relatividade* é unha das claves máis apreciábeis no cine de Woody Allen, aínda que ás veces se presente absurda: «O fillo do vello Gregor era máis vello que o vello Gregor», dise tamén en *Love and Death*. En *Shadows and Fog*, o absurdo tórnase melancólico: «Todos somos felices, mais non o sabemos». E o absurdo faise absoluto en *Everyone Says I Love You*, falando de suicidarse en París ou en New York: «Co cambio horario podería facer unha morea de cousas e ao mesmo tempo estar morto». Mesmo defínese en *Anything Else*: «Preguntar que hora é e responder que seis quilómetros». Por certo, nesta mesma obra, o absurdo roza o humor negro pois, advertindo un personaxe de que se chama un amigo lle dean un recado e advertido ao tempo de que ese amigo está morto, replica: «Iso non o discuto. Só digo que se chama lle digades...» E máis cómico se volve en *Deconstructing Harry*, onde aparece un actor desenfocado que todos ven borroso: «Vai a casa, descansa e a ver se te aclaras», dinlle; pero os fillos métense con el («papá está desenfocado», repiten) e a muller maréase por miralo.

Hollywood Ending mostra a miúdo un relativismo da perplexidade presente nesta pregunta: «Como podes ter nostalxia se chegaches onte e marchas mañá?». E, falando co seu axente sobre o produtor que lle quitara a súa muller, dialógase:

- Ese tío rouboume a miña muller, di o abandonado.
- El non cho ten en conta, replica o axente.

Así que ante a oferta de traballo de quen lle quitara a súa muller, matina: «Mataría por un traballo, mais a quen quero matar é a quen me ofrece o traballo». Polo demais, o director acaba facendo o filme nun cómico estado de cegueira temporal e, cando se cuestiona a súa capacidade para dirixir, contesta: «Se Beethoven escribiu as súas sinfonías estando xordo...»

En *Love and Death*, o relativismo chega ao sarcasmo antimilitarista cando un superior dá ordes a un soldado:

- A partir de agora limparás a cociña e as latrinas.
- Si, señor, pero como as distinguirei?

Mais, se resulta relativa a percepción da realidade obxectiva, moito máis o é a da sensorial, pois cando o médico pregunta á parella de *Annie Hall* sobre canto fan o amor, as impresións do marido insatisfeito e as da esposa agoniada son completamente contraditorias:

- Case nunca, unhas tres veces por semana, di el.
- Continuamente, unhas tres veces por semana, di ela.

Ninguén quere renunciar á súa lexítima óptica ou modo de enganarse, tal como se pon en evidencia en *Manhattan*, cando unha ex-esposa lesbiana se xustifica ante o ex-marido abandonado:

- Coñecías o meu pasado, asegura ela.
- Xa mo advertiu o meu psicanalista, pero eras tan guapa que cambiei de psicanalista, argumenta el.

Zelig, a increíble historia do home que se transforma camaleonicamente imitando as persoas coas que se encontra, é a apoteose do relativismo, que se mantén mesmo ante a morte, pois, no momento de falecer, o protagonista di aos médicos que o único malo de morrer era que comezara a ler *Moby Dick* e quería saber como acababa. Anteponse así o inesperado ao ordinario, como se o extraordinario fose precisamente o común. Igualmente ocorre cando un personaxe sae da pantalla dun cine en *The Purple Rose of Cairo*:

- Tom Baxter saíu da pantalla e anda por aí percorrendo New Jersey.
- Como é posible?
- Todo é posible en New Jersey.

Ademais, toda esta historia xira en torno a un paradoxo explícito no filme: «A xente real desexa unha vida ficticia e os personaxes de ficción unha vida real». E isto leva a unha materialista reflexión sobre as ilusións: «Tom Baxter é perfecto, pero non real. De que vale que sexa perfecto se non é real?» Por desgraza, adoitan ser máis reais os seres moralmente monstruosos, como por exemplo os nazis, tal como se lembra en *Hannah and her Sisters*:

- Como puido ocorrer Auschwitz?
- Como puido non ocorrer algo que ocorre tan a miúdo?

Mais non existe resposta humana para algo tan eticamente inconcibible como desgraciadamente común:

- Como puideron existir os nazis?
- Como vou saber por que existiron os nazis se non sei como funciona o abrelatas?

Por isto en *September* se ironiza ante quen filosofa sobre o mundo e di que non sabe bailar: «Se podes entender o universo, poderás entender o foxtrot». Non en van se di en *Shadows and Fog* que nada é real e que todo existe formando parte do soño dun can, idea que bota por terra toda teoloxía e a posibilidade da existencia dun *deus creator* que dea sentido e xustificación ao caos da vida. Porque Deus é, por suposto, un elemento sobre o que Woody

Allen non deixou nunca de ironizar, á maneira de Borges, como se se tratase dun ser fantástico ou literario. De feito, en *Crimes and Misdemeanors*, un personaxe rexeita a *Biblia* porque dende o seu punto de vista o protagonista non é crible.

Este Deus como punto de referencia dialéctica e lúdica aparece tamén en *Manhattan*, pois cando reprochan ao protagonista que se crea Deus, aquel contesta resoltamente: «Claro, teño que basearme nalgún modelo anterior». Unha concepción de Deus como coartada que tamén se ve en *The Curse of the Jade Scorpion*, onde, aludindo ao que lle atraen as mulleres e a que estas foron creadas por Deus para gustar aos homes, argumenta un personaxe: «Por que me vou opor eu ao seu celestial concepto?».

Mais no cine de Woody Allen, o absurdo da existencia de Deus corre parello a outros absurdos. Por exemplo, en *Shadows and Fog* dise que un personaxe non cría na súa propia existencia, canto máis na de Deus, e en *Anything Else* chégase ao sarcasmo teolóxico ao referirse a un cadáver: «Igual que Deus non fala e igual que Deus está morto». E, máis criticamente, un ateo asegura sobre Deus en *Everyone Says I Love You*: «Aínda que exista, fixo as cousas tan mal que non sei como a xente non se une e presenta unha demanda».

Claro que Deus non é tan imprescindible se pensamos noutros aspectos da vida, como se proclama en *Deconstructing Harry*: «Non sei se existe Deus, pero existen as mulleres». E na mesma obra e noutra orde de cousas máis prácticas, anteponse o útil ao teocrático: «Entre o aire acondicionado e o Papa, prefiro o aire acondicionado». Así mesmo, a represión sexual do catolicismo é frecuente obxecto de burla en *Alice*, pois cando a protagonista comeza por falar da súa formación católica, dille o seu interlocutor, coñecendo a frecuente dobre moral desta clase de devotos: «De acordo. Es unha boa católica. Con quen te estás deitando?». E cando a mesma personaxe comenta ao doutor chinés que os pingüíns se aparean para sempre, pregunta: «Cre que os pingüíns son católicos?». Mais a ironía chega ao sarcasmo en *Celebrity*, cando lle preguntan á católica reprimida que se lle pasa pola cabeza cando realiza a felación, responde: «A crucifixión». Non obstante, a desconfianza de Woody Allen ante a relixión non se detén no cristianismo, senón que constantemente afecta a outros credos e, particularmente, ao xudaísmo. Por exemplo, en *Shadows and Fog*, o xudeu que non entendía a lingua dos rezos hebreos pregúntase: «Ao mellor resulta que pedían máis desgrazas».

Agora ben, a relixión non é máis que unha das moitas institucións sociais satirizadas por Woody Allen, entre as que dende logo se encontra o *exército*. Abonda con lembrar o diálogo militar ante un soldado morto no campo de batalla de *Love and Death*:

—Era o parvo do meu pobo.

—E agora ocupas ti o seu lugar?

Por isto en *Annie Hall* declara o antiheroe: «No exército eu fun declarado inútilísimo. En caso de guerra só podería ser prisioneiro».

E, tamén en *Annie Hall*, caricaturízase o *deporte* («Que poden ter de atractivo un conxunto de agresores do olfacto intentando colar unha bola por un aro?»), a *falocracia* («Se sei o que é a envexa do pene? Como non o vou saber se son un dos poucos homes que a padece?»), o *snobismo* («Facer o amor contigo é toda unha experiencia kafkiana. E dígoos

como un eloxio»), a *recordmanía* («Aquí non fan máis que dar premios: Mellor ditador fascista, Adolf Hitler!»)...

Ademais, Woody Allen fai aparecer moi a miúdo obsesivas e imprevistas alusións aos nazis e aos fascistas dende a perspectiva xudía. Así, en *Hannah and her Sisters*, exclámase: «Paseino bomba esta noite! Foi como os xuízos de Nuremberg». Polo contrario, en *Melinda & Melinda*, a mala conciencia provoca a inversión da sensación: «Soño que estou bicando a Melinda e logo véxome no xuízo de Nuremberg». En *Hannah and her Sisters*, cando unha muller reprocha ao seu home que está namorado doutra, el contesta: «Pero ti quen es? A Gestapo?». Na mesma liña, en *Crimes and Misdemeanor*, un personaxe asegura, lembrando que deixou de facer o amor un día determinado a unha hora determinada: «Recordo a data porque era o aniversario de Hitler». E, ante o enfado do personaxe identificado co Duce, dise pouco despois: «Non é o primeiro en ser comparado con Mussolini». Esta comparación retorna en *The Curse of the Jade Scorpion* a propósito dunha muller fría que despreza ao protagonista, quen di dela: «Baixou a garda e estaba moi sexy, pero cando lle daba a luz de certa maneira parecíase a Mussolini». Non é de estrañar, pois, a analoxía que establece en *September* unha nai ante unha filla fermosa, pero sen glamour: «Vísteste como unha refuxiada polaca». E máis alá se vai en *Manhattan Murder Mystery*, cando, saíndo dun concerto wagneriano do Lincoln Center, exclama o xudeu protagonista: «Non podo escoitar tanto Wagner. Danme ganas de invadir Polonia». En fin, como se lembra en *Anything Else*: «O problema é o fascismo».

Mais outro obxecto de sátira é o *racismo*: por exemplo, como o transformista protagonista de *Zelig* era xudeu e podía transformarse en indio ou en negro, o Ku-Klux-Klan consideráboo como unha tripla ameaza. Tamén a dereita republicana aparece satirizada: en *Everyone Says I Love You*, o rapaz conservador tiña un coágulo de sangue no cerebro que non lle permitía oxixenar ben e tras a súa cura volve ser progresista. Claro que en *Melinda & Melinda* a materia carnal anteponse á orientación ideolóxica cando un personaxe vai deitarse cunha excitante republicana, abraiado de que poida ser tan conservadora e sexy a un tempo: «Nunca votarei contra o rezo nas escolas», prométese.

Mais a *ironía* sobre os piares da sociedade é constante, como pode apreciarse a propósito das leis: «De que me serve a lei se me impide facer xustiza?», dise en *Crimes and Misdemeanors*. E máis aínda a propósito da familia. Así, en *Radio Days* os pais eran dúas persoas que podían discutir sobre calquera tema... por exemplo, «sobre océanos», pero en realidade o que ocorría é que estaban en disputa doméstica permanente. E en *Crimes and Misdemeanors* di alguén: «Quéroo como a un irmán: como Caín a Abel».

Por suposto, tampouco se salvan os *medios de comunicación e costumes de masas* e a súa recepción popular, que en *Radio Days*, ante a noticia do ataque xaponés de 1941 a Pearl Harbour, dá pé á pregunta: «Quen é Pearl Harbour?». Así, satirízase a radio (na última cinta mencionada, un deportista de lenda foi quedando sen membros, pero gañando torneos... mesmo como ventrílocuo ou bailarín radiofónico), a televisión («A vida non imita á arte, a vida imita á mala televisión», declárase en *Husbands and Wives*), os vídeos de ximnasia (en *Celebrity*, un matrimonio asegura ante unha modelo usar o seu vídeo de ximnasia, pero a esposa matiza que ela o ve «para facer ximnasia»), a obsesión polo adelgazamento (en *Alice*,

a protagonista naufraga ao deitarse cun home por primeira vez dicindo sen vir a conto que vai poñerse a réxime), a comida exótica (en *Crimes and Misdemeanors* pregúntase con aparente normalidade: «Queres máis rato ao corno?»), a posta en valor comercial (cando en *Hollywood Ending* din que un filme pode atraer aos dous sexos, o director contesta «e a moitísimos máis»), etc.

En fin, como se explica en *Celebrity*, reflexión sobre a fabricación da fama, sábese moito dunha sociedade cando se observa a quen fai famosos, como por exemplo cando se fixo célebre a unha persoa en coma que non chegou a decatarse de que o era. Por isto se propón con retranca imaxinar unha sociedade na que todos sexan famosos e na que non existan os descoñecidos. Pero a ansiedade por figurar ante os demais chega ao extremo, en *Sweet and Lowdown*, cando o proxeneta é tan presumido, que se ve en perigo de ser detido ao morrer en pleno acto sexual un cliente a quen dera unha tarxeta: «Xa che dixen que un chulo non necesita tarxetas», dille alguén. Claro que ás veces se chama a atención máis por indiscreción que por vontade de facelo, como ocorre en *Zelig*: «A miña familia vivía enriba dunha boleira e eran os da boleira os que protestaban polo ruído que viña de arriba».

Autor do libro *Getting Even* (aquí significativamente titulado en castelán *Como acabar dunha vez por todas coa cultura*), Woody Allen é tamén un perfecto disector do mundo cultural e do seu ocaso social. Xa en *Bananas* alúdese a Kierkegaard neste diálogo paródico:

- Kierkegaard é un filósofo danés...
- El sería o primeiro en admitilo.

E a parodia da cultura é un recurso constante no mesmo filme, onde aparece unha orquestra tocando sen instrumentos: «Non toquen tan alto, por favor», pide o protagonista. E a cómica escena do avogado e acusado ao mesmo tempo que fai alternativamente as dúas funcións homenaxea a parodia xudicial de Orson Welles en *Mr. Arkadin*. O mesmo cineasta reaparece en *Radio Days*, cando unha muller, ofendida ante a fuxida dun pretendente asustado pola emisión radiofónica de *A guerra dos mundos* feita por Welles, di a súa familia que se volvese chamala lle comunicasen que casara cun marciano.

De feito, *The Purple Rose of Cairo* é unha magnífica parodia do cine e dos seus efectos. Así, cando o actor recibe a noticia de que o seu personaxe abandonou a cinta e saíuse da pantalla, dise:

- Co traballo que me custou que parece real, afirma o actor.
- Si? Pois pasácheste, contesta o interlocutor.

E cando o personaxe fuxitivo bica unha muller real abráiase de que ela faga o amor sen fundido, preguntándose: «E o fundido en negro?». Polo demais, na tamén paródica *Celebrity* dise que un director fixo «unha adaptación dunha secuela dun *remake*» e explícanse os mecanismos psicolóxicos da crítica a contraffio cando un crítico se cargaba todas as estreos ata que se leou cunha muller espléndida e nova: «agora encántanlle todos os filmes».

A sensación de perplexidade por intermediación cultural dase tamén en *Crimes and Misdemeanors*, a propósito da excelente carta enviada a unha amada: «Plaxieina de James Joyce. Estrañaríanche tantas referencias a Dublín». A pedantería, sempre ridiculizada, é desautorizada polo propio Marshall McLuhan en *Annie Hall* e parodiada en *Husbands and Wives*

coa invención dun cualificativo absurdo para algo inexpresable. Non obstante, ás veces a ironía é de segundo grao, como ocorre en *Hollywood Ending*, tras o gran éxito en Francia do filme feito polo director cego: «Aquí son unha pataca. Alá son un xenio. Grazas a Deus que existen os franceses». En suma, como se di en *Anything Else*, «cando alguén vomita sempre haberá outro que lle chame a isto arte».

A crítica da cultura vólvese sarcástica a miúdo, como neste exemplo de *Hannah and her Sisters*: «O malo do eterno retorno: resignarse a volver ver *The Sound of Music*». E igualmente a súa hipervaloración. Por exemplo, en *Mighty Aphrodite*, di un fan buscando nome para un fillo: «Quero poñerlle un nome dun dos meus personaxes favoritos. Qué che parece Groucho?». Mentres, en *Bullets over Broadway*, un matón asasina a pseudoactriz que tiña que protexer porque estragaba coa súa pésima actuación a obra que el mesmo axudara a re-facer. E, cando o autor e director lle recrimina o crime, afirma o asasino:

- O meu pai era afeccionado á ópera e cando un tenor facía un galo...
- Non dirás que o mataba.
- Unha vez en Palermo...

A crítica á inautenticidade do creador é tamén demoledora, sobre todo en *Hollywood Ending*, onde unha ex-esposa reprocha o comportamento extravagante con poses de xenio que tiña o seu marido: «Tiñas todos os síntomas, mais non a enfermidade». No fondo, as limitacións do home artista deshumanizado e ególatra resúmense no diálogo de dous homes sobre unha muller en *Deconstructing Harry*: «Ti pos arte na túa obra, eu póñoa na miña vida. Podo facela máis feliz».

A *psicloxía hipocondríaca* é unha das constantes que máis me fixo rir do cine de Woody Allen. Por exemplo, en *Hollywood Ending*, o protagonista nega que tivese apreensións neuróticas como «hipocondríaco creativo», pero a súa ex-muller replica enumerando: «Peste bubónica... alerxia ao osíxeno... praga dos olmos...». Non é de estrañar, pois, que a miúdo presente casos de paranoia, como o de *The Curse of the Jade Scorpion*:

- Os que pensan que todo o mundo conspira contra eles teñen un nome.
- Exacto: perspicaces.

O complexo de inferioridade, quizais o único complexo que existe no fondo, é o de superior complexidade, como se mostra neste diálogo de parella no mesmo filme:

- Es demasiado maior, demasiado feo e demasiado baixiño para min.
- Estaste deixando o mellor: tamén me estou quedando calvo.

En todo caso, en *Anything Else* chama «inframental» a quen prefire a psicanálise á vida real. Así se explica o chiste de *Annie Hall* sobre unha consulta ao psiquiatra:

- O meu irmán cre que é unha galiña.
- Pois ingrésao nun psiquiátrico.
- Faríaio, doutor, pero é que necesito os ovos.

Así é a vida: sempre necesitamos os ovos.

E tamén é significativo que se diga, na mesma cinta, que a frase «Xamais pertencería a un club que admitira como socio a unha persoa coma min», atribuída a Groucho Marx, é máis propia de Sigmund Freud.

Ademais, o *paseo polo amor, o sexo e a muller* do cine de Woody Allen foi sempre un *travelling* sobre a vida tan lúcido como divertido. O amor xa aparecía na inicial película *Take the Money and Run* coa máxima ironía: «Cando lle preguntei se quería lavarme os calzóns, nese momento sei que naceu algo entre nós». Ironía que se potencia cando o amor se asocia ao matrimonio, como en *Love and Death*: «Eu non quero casarme nunca. Só quero divorciarme». O cal pode comprenderse se lembramos a sentenza de *Husbands and Wives*: «A única vez que experimentaron un orgasmo simultáneo foi cando o xuíz lles concedeu o divorcio». Non en van unha prostituta asegura en *Shadows and Fog* que «só hai unha clase de amor que dura para sempre: o non correspondido». Tal amargura repítese en *Sweet and Lowdown* cando o cínico protagonista lle di á súa ex-moza: «A miña muller díxome que te chamara en soños. Debeu ser un pesadelo». Por isto, tamén, cando en *Another Woman* lle preguntan a un ancián se cre que podería volver namorarse, responde: «Á miña idade un espera ter alcanzado a inmunidade».

Non obstante, *Hollywood Ending* revela a perduración das coitas do amor e das coitas das vida, aínda a través de penosas lembranzas, pois falando da súa ex-muller di o protagonista:

- Faciamos o amor... Eu sostíñalle a cabeza no váter cando vomitaba.
- Por facer o amor contigo?
- Por comer *sushi*.

De feito, a suposta conversa profesional que debe manter coa ex-muller resulta constantemente interrompida por histéricos reproches («Non podo entender como puideches deixarme por...», «Como puideches ser tan estúpida...», etc.) e, finalmente, tras recuperar a visión temporalmente perdida, asegura ao redescubrir a súa beleza: «Todos os maridos deberían pasar un tempo cegos». Claro que as evidencias do amor son inescrutables, como lembra a frívola protagonista de *Anything Else*: «Estou colada por ti dende que te coñecín. Non o notabas por como te ignoraba?».

O desexo sexual, os tabús e a pseudociencia sobre o sexo é o tema obviamente anunciado de *Everything you always Wanted to Know about Sex (But were Afraid to Ask)*, mais tamén do resto do cine de Woody Allen, así que non é de estrañar que abunden as referencias aos órganos sexuais (de feito, cando no filme citado van cortar cabeza, brazos e pernas dun personaxe, este fai un significativo balance: «De seis apéndices, cinco»). Nesta liña, en *Sleeping* hai outra alusión implícita ao membro viril cando o protagonista se decata de que van simplificar o seu cerebro: «Pero se é o meu segundo órgano favorito...», protesta. E cando ve o primeiro órgano ameazado, declara que se lle queren tocar algo que lle toquen unha canción.

Mais o desexo sexual vese limitado constantemente pola realidade, como cando o protagonista de *Love and Death* reflexiona sobre un *ménage à trois* con dúas mulleres: «Eu preferiría tres, mais xa é difícil conseguir unha...». Igualmente resulta difícil o sexo para unha muller pouco atractiva, como cando ante unha invitación en tal caso dun coñecido para

saír, hai quen pregunta en *Radio Days*: «É que quedou cego?». En *Crimes and Misdemeanors* vaise máis alá e un descoñecido pretendente seduce a vítima para conseguir atala e defecar encima dela, mentres que, noutro momento, o seu pouco sedutor irmán declara: «Non estiven dentro dunha muller dende que visitei a Estatua da Liberdade». Outro problema é o da frixidez, pois en *Husbands and Wives*, un esposo só pide da súa esposa «que se mova», mentres que ela se volvía mentalmente hiperactiva durante o coito e pensaba en que coñecidos eran ourizos e en cales raposos. Polo contrario, en *Melinda & Melinda* aparece a impotencia masculina, como explica un pretendente á pretendida: «En linguaxe política direiche que necesito un pouco de incitación ao levantamento». E na mesma cinta tamén se bota de menos a paixón da muller: «A última vez que fixemos o amor quedou mirando ao infindo como se os seus pais tiveran morto nun accidente ou algo así». Mais en *The Curse of the Jade Scorpion* o frustrado protagonista ataca a frialdade da muller que o desdeña: «Os xermes non viven no seu sistema sanguíneo: demasiado frío».

Antiheroicamente, a resposta á frustración sexual é con frecuencia a masturbación como recurso egoísta: «A masturbación para min é facer o amor con alguén que amo», di o protagonista de *Annie Hall*. Por isto se engade en *Hollywood Ending*: «O máis bonito da masturbación vén despois: os agarimos». Máis ironía aínda hai cando se introduce a imaxinación e, en *Anything Else*, o onanista soña que está entre Marilyn Monroe e Sophia Loren: «É a primeira vez que traballan xuntas».

Claro que outros personaxes se caracterizan por unha grande actividade sexual, como a moza de *Husbands and Wives*, a quen di o escritor tras escoitalle o relato da súa vida amorosa: «Aí tes material para a túa novela, e para a secuela, e para unha ópera de Puccini». En *Deconstructing Harry*, o protagonista confesa que «quere follar con todas as tías» e que o encontra patolóxico: «Imaxínese se o presidente quixera follar con todas as tías... Ben, é un mal exemplo», aclara por tratarse do período presidencial de Clinton. O desexo pode ser tan desaforado que chega a expresarse con humor negro cando a modelo Charlize Theron teme contaxiar o seu arrefriado en *Celebrity* a un pretendente, que declara: «De ti contaxiaríame de cancro terminal». Porque, como se lembra en *Anything Else*, Tennessee Williams dixo que o máis contrario da morte é o desexo: «Eu desexeite dende o primeiro momento en que te vin».

E moito sexo hai tamén en torno á prostitución, tema protagonista de *Mighty Aphrodite*, onde un granxeiro protesta de que o puxeran en relación sentimental cunha puta:

—Xa che dixen que non era virxe.

—Si, pero non me dixeches cantas veces.

Á inversa, a prostituta quéixase de que queiran casala cun «puto ceboleiro» nun pobo pequeno e dedicala á cría de nenos nunha moi cómica escena de rexeitamento dos valores enxebres da América profunda, mais o casamenteiro advértelle ante a primeira cita: «E non te ofrezas para facerlle unha mamada aos cinco minutos porque cre que es perruqueira».

Tamén aparece unha prostituta, neste caso negra, en *Deconstructing Harry*, coa que o protagonista se presenta corrosivamente nun acto académico: «A miña antiga Universidade

quere facerme unha homenaxe e eu preséntome cun putón e cun cadáver». O choque entre as perspectivas dos personaxes está visible neste diálogo:

- Sabes o que é un burato negro?, pregunta el.
- Co que me gaño a vida, responde ela.

Por isto cando se di que ten un doutoramento, alguén comenta: «Non sei como faría o exame escrito, pero estou segura de que levou matrícula no oral».

O tema do prostíbulo e as súas diversas ofertas e demandas aparece en *Shadows and Fog*, onde unha prostituta asegura que o máis raro que lle pediron foi que fixese de xemelgas, sobre todo tendo en conta que o que se adoita buscar indo ao prostíbulo é a variedade. Unha destas especialidades, a felación, dá lugar a un metafórico equívoco cando unha artista de circo afirma ser tragasabres, ao que replica unha prostituta: «Tamén é a miña especialidade».

En todo caso, as mulleres son preocupación central de Woody Allen dende a súa primeira película: «Ponme nervioso o recendo que teñen», dise xa en *Take the Money and Run*. E tamén sumen na máis absurda perplexidade ao protagonista de *Love and Death*:

- Na miña alcoba á media noite, di ela.
- Estará vostede alí tamén?, pregunta el.

Por isto aparecen a miúdo como principal obxecto de desexo aos ollos masculinos, Así, en *Crimes and Misdemeanors*, unha actriz comenta que un produtor sospeitoso de cortexala só quere producirlle unha cousa, mentres que o protagonista contesta: «Claro, o teu primeiro fillo». E máis adiante insistirá o mesmo personaxe: «Dirache que quere intercambiar ideas, mais só quere intercambiar fluídos». Esta impresión aparece nunha réplica de *Alice* cando esta di que un profesor é moi profundo: «Profundo é onde quere metercha». E o gusto pola muller incuestionable aparece sen complexos en *Melinda & Melinda*, como evidencia este diálogo:

- Non é o seu tipo.
- É de tipo universal.

Non en van se cita a Camus en *Anything Else* lembrando que a muller é o único que coñeceremos do Paraíso na Terra... *Vicky Cristina Barcelona*, que vin por primeira vez na capital catalá cando se estreou, mostrou con ironía que ese Paraíso pode ser compartido por un tempo nun delicioso *ménage à trois* entre un artista de vida libre, unha pintora apaixonada e unha aventureira buscadora de experiencias, en presenza compracente dunha tímida racionalista fascinada polo vitalismo imaxinativo das formas e das cores de Gaudí e de Miró, pero reprimida polos seus grises prexuízos.

A tal alternativa erótica podería aplicarse o título da súa seguinte e divertida película de Woody Allen, *Whatever Works*, na que o lúcido nihilismo inicial desemboca con naturalidade nunha aínda máis lúcida aceptación do desexo e da diferenza, que precisamente son as materias das que está feita a vida.

Claudio Rodríguez Fer

FILMOGRAFÍA DE WOODY ALLEN

1972 *Play it Again, Sam / Sueños de seductor*, de Herbert Ross, con Woody Allen como guionista e actor

Películas dirigidas por Woody Allen (título original e título en España)

ETAPA CÓMICA con Diane Keaton, primeros años 70

1969 *Take the Money and Run / Toma el dinero y corre*
1971 *Bananas / Bananas*
1972 *Everything you always Wanted to Know about Sex (But were Afraid to Ask) / Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar*
1973 *Sleeper / El dormilón*
1975 *Love and Death / La última noche de Boris Grushenko.*

ETAPA HUMORÍSTICO-MELODRAMÁTICA con Diane Keaton, últimos años 70

1977 *Annie Hall / Annie Hall* < separación de Diane Keaton
1978 *Interiors / Interiores* < relación con Louise Lasser
1979 *Manhattan / Manhattan* < relación con Stacey Nelkin
1980 *Stardust Memories / Recuerdos* < 8½ de Fellini.

ETAPA HUMORÍSTICO-MELODRAMÁTICA con Mia Farrow, años 80

1982 *A Midsummer Night's Sex Comedy / La comedia sexual de una noche de verano*
1983 *Zelig / Zelig*
1984 *Broadway Danny Rose / Broadway Danny Rose*
1985 *The Purple Rose of Cairo / La rosa púrpura de El Cairo*
1986 *Hannah and her Sisters / Hannah y sus hermanas*
1987 *Radio Days / Radio Days*
September / Septiembre
1988 *Another Woman / Otra mujer*
1989 *Oedipus Wrecks, en New York Stories / Edipo reprimido, en Historias de Nueva York*
Crimes and Misdemeanors / Delitos y faltas
1990 *Alice / Alice*
1992 *Shadows and Fog / Sombras y niebla*
Husbands and Wives / Maridos y mujeres.

ETAPA CÓMICO-HUMORÍSTICA (Época con Soon-Yi, 1993-2004)

1993 *Manhattan Murder Mystery / Misterioso asesinato en Manhattan*
1994 *Bullets over Broadway / Bullets over Broadway*
1995 *Mighty Aphrodite / Mighty Aphrodite*
1996 *Everyone Says I Love You / Todos dicen I Love You*
1997 *Deconstructing Harry / Deconstructing Harry*
1998 *Celebrity / Celebrity*
1999 *Sweet and Lowdown / Acordes y desacuerdos*
2000 *Small time Crooks / Granujas de medio pelo*

Teoría da relatividade humorística de Woody Allen

- 2001 *The Curse of the Jade Scorpion / La maldición del escorpión de jade*
- 2002 *Hollywood Ending / Un final made in Hollywood*
- 2003 *Anything Else / Todo lo demás*
- 2004 *Melinda & Melinda / Melinda y Melinda.*

ETAPA DRAMÁTICO-HUMORÍSTICA (Época das cidades de Europa, 2005-hoxe)

- 2005 *Match Point / Match Point*
- 2006 *Scoop / Scoop*
- 2007 *Cassandra's Dream / El sueño de Cassandra*
- 2008 *Vicky Cristina Barcelona / Vicky Cristina Barcelona*
- 2009 *Whatever Works / Si la cosa funciona*
- 2010 *You Will Meet a Tall Dark Stranger / Conocerás al hombre de tus sueños*
- 2011 *Midnight in Paris / Medianoche en París*
- 2012 *To Rome with love / A Roma con amor*
- 2013 *Blue Jasmine / Blue Jasmine*
- 2014 *Magic in the Moonlight / Magia a la luz de la luna*
- 2015 *Irrational Man / Irrational Man.*

Humor e enxeño (*Witz*) nos escritos de Immanuel Kant

María Xesús VÁZQUEZ LOBEIRAS
Universidade de Santiago de Compostela

[...] *¿será posible dexerga-lo verdadeiro ser do humor,
acadando o que aínda ninguén acadou?*
Celestino Fernández de la Vega

O propósito deste traballo é presentar unha face moi escasamente coñecida da obra de Immanuel Kant: o seu pensamento sobre o humor. Quixera, ao mesmo tempo, ampliar un anaco as perspectivas que se nos abren para a reflexión filosófica no senlleiro ensaio titulado *O segredo do humor*, do pensador lucense Celestino Fernández de la Vega. Atrévome a dicir, e estou practicamente segura, de que poucos lectores do presente traballo relacionarían a Kant coa temática do humor. Agardo logo ser quen de amosar algo interesante, tanto respecto de Kant, como no atinente ao mundo da ilustración do século XVIII europeo.

De xeito preliminar introduciré unha reflexión sobre o enorme acerto que tivo Celestino Fernández de la Vega coa escolla do seu tema. A continuación presentarei brevemente o que Kant di sobre o humor e rematarei con algunhas ideas a modo de conclusión.

1. O ACERTO DE CELESTINO FERNÁNDEZ DE LA VEGA OU O ENCONTRO ENTRE A FILOSOFÍA E O HUMOR

Celestino Fernández de la Vega tivo un acerto marabilloso cando decidiu tratar o tema do humor dende un punto de vista filosófico. *O segredo do humor*¹ viu a luz no ano 1963. A súa orixe é ben coñecida²: os fundadores da editorial Galaxia decidiron, nos primeiros intres da súa andaina, adicar varios volumes colectivos a certos temas que, segundo eles, identifican trazos fundamentais da cultura e da idiosincrasia galega, temas como Rosalía, a saudade, a paisaxe e o humor. A diferenza dos outros casos, a temática do humor non derivou

¹ A partir de aquí úsase a abreviatura *OSH* para a obra principal de Celestino Fernández de la Vega.

² Cf. o meu traballo, neste mesmo foro dos Cursos de Primavera da Facultade de Humanidades titulado *Lecturas cervantinas lucenses* (no prelo).

finalmente nun volume colectivo, senón que o encargo recaeu exclusivamente sobre Celestino Fernández de la Vega (1983: 9ss.)³.

O certo é que Cilistro⁴ fixo un tratamento do tema bastante alonxado, ao meu ver, do propósito inicial, porque non se limita, nin moito menos, a analizar as manifestacións específicas do humor na cultura de Galicia, senón que, levado polo punto de vista característico da filosofía, é dicir, o punto de vista sempre máis amplo e universal, o que fai é reflexionar sobre o humor tomando este fenómeno como un trazo antropolóxico xenuíno, ou sexa, como unha característica definitoria do ser humano —de tódolos seres humanos—. Xa dende as primeiras liñas do primeiro apartado do ensaio, na por el denominada *Prelusión*, Cilistro manifesta a súa filiación co punto de vista antropolóxico: «¿hai algo máis urxente e necesario para o home que o saber de sí mesmo, a antropoloxía?» (*op. cit.*: 13). Estase a referir á disciplina coñecida como «antropoloxía filosófica», que no período de transición entre os séculos XIX e XX puxaba con outros enfoques filosóficos colindantes como a filosofía da cultura ou a fenomenoloxía por ocupar o lugar que a tradición filosófica lle asignaba á metafísica: o lugar da *philosophia prima* (filosofía «primeira» ou filosofía fundamental). Pouco ten que ver a disciplina denominada «antropoloxía filosófica» con outras variantes, como poden ser a antropoloxía social ou cultural. Nesas mesmas páxinas iniciais do ensaio Cilistro menciona, por exemplo, a Scheler⁵, e mais adiante adicará algunhas páxinas a outro autor tan importante dentro da antropoloxía filosófica como Plessner⁶. Cabe sinalar que a antropoloxía filosófica tivo no eido do ensaio galego cultivadores tan salientables como Rof Carballo⁷ ou García Sabell⁸, amboaldous cun trato tanto intelectual como persoal moi próximo a Celestino Fernández de la Vega⁹.

O que compre suliñar agora unha vez máis é o seguinte: Cilistro non se atén estritamente ao enfoque ao que fai referencia Ramón Piñeiro no *Limiar* de *OSH*, e que correspondería ás directrices preliminares da editorial Galaxia: «[...] demos no acordo de publicar unha

³ As citas fanse con referencia á edición consignada na bibliografía.

⁴ Por mor da brevidade, permítome a licencia de utilizar neste relatorio de cando en vez este apodo co que se dirixían a él o seus amigos: Cilistro.

⁵ Max Scheler (1874-1928), pensador alemán senlleiro nos eidos da fenomenoloxía, a antropoloxía filosófica e a filosofía da relixión. Aplica o método fenomenolóxico á investigación das emocións e os valores e acada unha nova fundamentación da ética como ética material dos valores.

⁶ Helmuth Plessner (1892-1985), considerado como un dos fundadores da antropoloxía filosófica acaba desenvolvendo esta disciplina na dirección da antropoloxía biolóxica, centrándose na análise de diferentes formas de vida coa axuda do concepto fenomenolóxico de intencionalidade como autoposicionamento.

⁷ Juan Rof Carballo (1905-1994), médico e ensaísta, formado en Compostela, en Europa e en USA, é un dos promotores da medicina psicosomática de orientación humanista. Chegou a ser membro da RAE, ocupando o sillón «L». Entre as súas obras destacan títulos como *Patología psicosomática* (1949), *Cerebro interno y mundo emocional* (1952), *Urdimbre afectiva y enfermedad* (1964).

⁸ Domingo García Sabell (1908-2003), médico, ensaísta e político, foi director da editorial Galaxia. Entre as súas obras destacan *Tres síntomas de Europa: Joyce, Van Gogh y Sartre* (1968), *Pintura como comunicación* (1971), *Notas para una antropología del hombre gallego* (1972), *Análisis existencial del hombre gallego enfermo* (1991), *Os gromos do pensamento* (1996).

⁹ Teño para min que aínda falta un bó traballo de investigación (p. ex., unha tese) sobre a recepción da antropoloxía filosófica entre este grupo de pensadores e ensaístas galegos, mais esta é fariña doutro costal.

serie de tomos colectivos nos que se fosen estudando temas fundamentais da cultura galega» (Piñeiro 1983: 9), senón que aborda o humor como un tema que ten que ver coa condición humana en xeral, igual que outros grandes temas da filosofía, como a linguaxe, o pensamento, a cidadanía, a liberdade, a eticidade... Este foi, dende o meu punto de vista, o grande acerto de Celestino Fernández de la Vega: o ter acadado, de feito, este enfoque universal característico da filosofía, tal como el dixo: «supoñendo que lle concedamos ó humor esa importancia que ás veces se lle nega» (Fernández de la Vega, 1983: 14).

Eu adoito dicirlles aos meus alumnos e alumnas que os filósofos nunca inventan nada; simplemente poñen ao descuberto algo que sempre estivo aí, son capaces de velo baixo a óptica da contemplación reflexiva e de teorizar sobre elo. Así, por exemplo, a natureza existía xa, obviamente, antes de que os primeiros filósofos da tradición occidental, os presocráticos, empezaran a indagar sobre ela, sobre a *physis*; do mesmo xeito a vida colectiva dos grupos humanos existía xa cando Platón decidiu tratar de esclarecer os seus fundamentos; a linguaxe existía e o ser humano falaba xa dende sempre, e por suposto dende antes de que os sofistas e Aristóteles fixeran saltar o asunto á palestra filosófica. Ou, botando unha ollada aos grandes temas do pensamento contemporáneo: os seres humanos traballaron sempre, moito antes de que Karl Marx se puxera a esclarecer en que medida este feito condiciona a nosa existencia; a historia humana data do principio dos tempos, dende moito antes de que Hegel, o propio Marx, Dilthey ou mesmo Heidegger puxeran a súa ollada filosófica sobre ela. Do mesmo xeito o humor existiu sempre, aló onde houbera seres humanos, mais foi Celestino Fernández de la Vega —e ningún outro— o que lle deu a este tema a entidade filosófica que lle compre. O seu ensaio, *OSH*, non é logo un ensaio sobre o humorismo galego, por moito que esta manifestación particular do humor e esta característica tan doadamente recoñecible da alma galega apareza tratada, de feito, ao final do ensaio, mais en apenas catro páxinas, baixo a rúbrica «Humoristas galegos» (*op. cit.*: 165-8), onde se fala moi brevemente de Castela, Camba, Fernández Flórez, Luis Taboada, Valle Inclán, Cunqueiro ou da ineludíbel retranca.

A óptica de Cilistro é, como digo, moitísimo mais ampla. Moitos son os nomes de autores literarios e pensadores que desfilan polas páxinas do ensaio, como referentes, dun xeito ou outro, da temática do humor, ben sexa porque aportaron unha boa definición deste fenómeno, ben porque realizaron unha achega creativa que serve como expresión do humor. Como ben sabemos, a obra que Celestino Fernández de la Vega toma como referente fundamental para a súa teoría sobre o humor e o *Quixote*¹⁰. Entre os pensadores citados por Cilistro con referencia ao humor atopamos a Schopenhauer, Hegel, Lipps, Bergson, Freud, Jünger, ou o xa citado Plessner. Mais por ningures aparece o nome de Kant. Non podemos, porén, considerar este feito como un desleixo, e moito menos como un desleixo grave de Cilistro, porque, como xa dixen ao principio, non resulta ningunha obviedade que o pensamento de Kant teña algo que ver co humor. Mais ben Kant adoita ser citado como o pensador «serio»

¹⁰ Por este motivo, na edición precedente do Curso de Primavera, na que se conmemoraba o cuarto centenario da segunda edición do *Quixote*, presentei xa un traballo sobre *OSH* (*cf.* n. 2).

por excelencia, que escribiu obras nada doadas de ler¹¹, que representan o cumio do pensamento moderno e abren as portas do mundo contemporáneo. Kant, o pensador do imperativo categórico que nos convida, no ámbito da moral, a antepoñer sempre o estrito cumprimento do deber a calquera outra meta na nosa vida.

A imaxe de Kant como un home serio é correcta, en realidade o adxectivo «serio», cómprelle a tódolos filósofos verdadeiros —e ás filósofas tamén—. Lembro agora as veces que tiveron ocasión de participar en seminarios do eminente catedrático de filosofía antiga da Univ. Complutense de Madrid, xa emérito, Tomás Calvo Martínez, que nos meus anos de estudante era convidado con asiduidade á nosa universidade: un grande especialista en pensamento antigo e reputado tradutor de Aristóteles ao español, que nos recordaba sempre, que tanto Platón como Aristóteles utilizan, en referencia ao talante dos filósofos, o adxectivo substantivado *spoudaios*, que admite diversas traducións, dende «home sabio», ata «home serio e nobre». Mais recentemente, o estudoso Pablo Maurette opta pola tradución de *spoudaios* como «home circunspecto», e proporciona a seguinte aclaración: «Aquí se ha escogido el giro “hombre circunspecto” ya que este adjetivo en castellano expresa a la vez la idea de sabiduría, pero también, y especialmente, anuncia seriedad, paz interior y perseverancia» (Maurette 2004: 310).

A cualificación de «serio» ou «circunspecto» cómprelle tanto a Kant como a Celestino Fernández de la Vega, pois ámbolos dous tomaron moi en serio a tarefa filosófica que se propuxeron. Así, Fernández de la Vega sinala nas páxinas iniciais do seu ensaio, que do que se trata precisamente é de «tomar en serio o humor» (Fernández de la Vega 1983: 11) e faíno mediante unha cita do teórico da literatura e xornalista alemán Ernst Stein¹², que coloca, xunto con outras, no frontispicio da súa obra: «Humor ist Ernst zu nehmen» / «O humor fai falla tomalo en serio» —segundo a tradución do propio Cilistro (*ibid.*)—. Mais, ¿que ten que ver a obra de Immanuel Kant coa temática do humor?

2. HUMOR E ENXEÑO (WITZ) NO PENSAMENTO DE IMMANUEL KANT

O termo «humor» aparece no título deste traballo asociado a «enxeño», en alemán *Witz*. O sustantivo *Witz*, en alemán, é polisémico, significa de feito tanto a facultade psíquica do enxeño, como chiste ou a broma. Certamente non resulta doado asociar o pensamento de Kant con esta temática. Así e todo os lectores mais avezados da súa obra principal, a *Crítica da razón pura* (1781), lembrarán a pasaxe na que Kant explica a función da facultade de xulgar (*Urteilskraft*), como: «a facultade de subsumir baixo regras, é decir, a facultade de discernir se algo cae baixo unha regra dada ou non» (*KrV*, A 133/B 172)¹³. Na mesma pasaxe

¹¹ Sobre o talante persoal de Immanuel Kant e sobre as dificultades da súa filosofía cf. Vázquez Lobeiras (2005: 19ss).

¹² Así reza o título dun artigo de Ernst Stein no xornal *Die Zeit*, do 13 de novembro de 1959. Celestino Fernández de la Vega estaba subscrito a este xornal alemán e ben puido extraer del a frase que coloca, xunto con outras, como lemas da súa obra.

¹³ Para citar a *Crítica da razón pura* úsase a abreviatura usual do título en alemán *KrV*, seguida da paxinación da primeira edición (A) e da segunda edición (B), tal como se adoita facer no eido dos estudos kantianos.

pon como exemplo do exercicio desta facultade a capacidade dun xuíz de deslindar si un caso concreto cae baixo unha determinada norma, e si se lle pode, por tanto, aplicar dita norma, ou o dun médico que é quen de discernir si un conxunto de síntomas cae baixo a etioloxía dunha determinada enfermidade ou non. Neste contexto aparece a expresión *Witz*, en concreto na palabra composta *Mutterwitz* (de *Mutter*=nai e *Witz*=enxeño), que, traducida literalmente, sería algo así como «enxeño-nai», pero que se debe traducir por «enxeño natural»; poderíamos dicir tamén «agudeza natural»¹⁴. No dicionario Slabý-Grossmann aparecen outras acepcións de *Mutterwitz*, como «gracia natural», «salero» ou «chispa» (cf. Slabý-Grossmann 1991: 751)¹⁵. Kant pon en relación nesta pasaxe a noción de xuízo (*Urteilkraft*) e a noción de enxeño (*Mutterwitz*) do xeito seguinte: «o xuízo é un talento particular, que non pode ser aprendido senón unicamente exercitado. É por elo o característico do chamado enxeño natural (*des Mutterwitzes*), cuxa carencia ningunha escola pode substituír» (*KrV*, A 134/B 173). E dicir, nin o xuíz nin o médico poden aprender a facer ben o seu traballo se carecen deste talento ou enxeño natural. Pois ben, ata aquí chega todo o que Kant escribiu sobre o enxeño na súa obra principal: o fenómeno do humor non ten aparecido aínda por ningures. E se lemos o resto da obra publicada por Kant, pouco máis atoparemos. Mais o caso é que os testemuños sobre o pensamento de Kant non se atopan unicamente na súa obra publicada, senón nun conxunto inxente de materiais que forman parte do seu legado póstumo (*Nachlass*) e que na súa meirande parte derivan da actividade de Kant como profesor universitario¹⁶. É nestes materiais, e mais concretamente no *corpus* de antropoloxía, onde debemos buscar as disquisicións de Kant sobre o humor. Non é de estrañar que Celestino Fernández de la Vega non cite a Kant entre os pensadores que teñen feito achegas sobre o humor, posto que el non coñeceu estes materiais. Unha parte importante dos mesmos veñen de ser publicados aínda moi recentemente, no ano 1997, no marco da edición canónica das obras completas de Kant coñecida como edición da academia (*Akademie-Ausgabe*)¹⁷. Cabe subliñar que estou a falar de edición de textos orixinais en alemán, con tradución ao español destes materiais cóntase aínda escasamente¹⁸. Resulta mais que obvio que Celestino, que faleceu no ano

¹⁴ Sobre o estreito vínculo do «enxeño» e da «agudeza», cf., p. ex., o título da obra de Baltasar Gracián *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648).

¹⁵ Tradutores da obra principal de Kant ao castelán tan reputados como Pedro Ribas (1995) ou Mario Caimi (2007) optan ámbolos dous pola expresión castelá «ingenio natural» para a alemana *Mutterwitz*.

¹⁶ Sobre a tipoloxía destes materiais (apuntamentos de leccións universitarias ou *Vorlesungsnachschriften* e pequenas notas manuscritas ou *Reflexionen*) e sobre a súa utilidade para a investigación do pensamento de Kant cf. Vázquez Lobeiras (2000: 16ss.).

¹⁷ Iniciada pola Academia das Ciencias de Prusia, actualmente chamada de Berlín-Brandemburgo. As *Lecções de antropoloxía* citanse segundo esta edición, e de consuno coas convencións para a citación establecidas pola revista *Kant-Studien*: a abreviatura AA designa a edición da Academia, a abreviatura *V-Anth* indica que se trata dunha lección de antropoloxía. Seguidamente aparece a denominación desa lección tamén en abreviatura, polo xeral trátase do apelido do estudante que preparou eses apuntamentos e que os transmitiu.

¹⁸ Kant mesmo preparou a edición do manual de antropoloxía coñecido como *Antropoloxía en sentido pragmático*, que viu a luz no ano 1798 e que posteriormente se integraría no apartado de obras publicadas polo propio Kant, aínda que en realidade o texto procedía de apuntamentos tomados polos alumnos na aula. Existen varias traducións ao castelán do mesmo, así, p. ex., a de José Gaos (1935) e a de Mario Caimi (2009). Mais recentemente Manuel Sánchez Rodríguez (2015) publicou unha selección de fragmentos das *Lecções de*

1986, non podía coñecer uns textos que foron publicados once anos mais tarde. E moito menos podía coñecerlos corenta anos antes, cando se ocupaba da redacción de *OSH*. Queda polo tanto escusado de non citar a Kant.

Antes de expor e analizar que é o que nos di Kant sobre o humor nestes textos, compre facer unha breve introdución á súa actividade como profesor universitario da que se derivan directamente os materiais que compoñen o *corpus* de antropoloxía e outros moitos (cf. Vázquez Lobeiras 2000: 16-7).

3. KANT: O PRIMEIRO PROFESOR UNIVERSITARIO DE ANTROPOLOXÍA

Immanuel Kant non foi únicamente un filósofo sobranceiro onde os haxa, senón que exerceu durante case que toda a súa vida como profesor na mesma universidade que o acollera previamente como alumno: a Universidade Albertina de Königsberg. Os dous tipos principais de escritos que derivan desta actividade son os apuntamentos das súas leccións, recollidos polos seus alumnos (*Vorlesungsnachschriften*) e as denominadas *Reflexions* (*Reflexionen*): breves notas que Kant escribía para a preparación das súas aulas, as veces en pequenas cuartillas, en anacos de papel calesquera, pero a meirande parte das veces nas beiras e nas entreliñas dos manuais que empregaba para dar as súas aulas, ou ben nas páxinas en branco intercaladas entre dúas páxinas escritas, que era a forma característica de publicar estes manuais, como unha especie de híbrido entre libro e libreta, cunha páxina en branco intercalada entre dúas páxinas impresas, na que o estudoso podía face-las súas anotacións. Cabe subliñar que o número de páxinas derivadas da actividade docente de Kant é moito maior que o das obras que el mesmo preparou para a imprenta. Así, dos vinte e nove volumes que compoñen en total a edición das obras completas, só os nove primeiros corresponden a obras publicadas por Kant; o resto dos volumes —en moitas ocasións divididos en grosos subvolumes— conteñen escritos derivados na súa meirande parte da actividade docente. Os temas tratados nestes materiais correspóndense cos cursos universitarios que Kant tivo que impartir ao longo da súa vida, que foron moitos e moi variados, xa que naquela época os profesores estaban obrigados a rotar por tódalas materias que ofertaba a súa facultade, e a facultade de filosofía era algo bastante parecido ao que son hoxe as facultades de humanidades, ou, se cadra, tiña aínda unha orientación máis interdisciplinar, pois daba acubillo a todo o que non se axeitase ás outras tres facultades que existían no sistema universitario alemán da época: a de teoloxía, para formar aos predicadores, a de medicina, para os médicos e a de dereito, para os xuristas e os funcionarios. Na facultade de filosofía ofertábanse cursos non soamente de lóxica, metafísica, ética, filosofía do dereito, ou filosofía da relixión (materias todas elas impartidas por Kant), senón tamén de outras materias como matemáticas, física, e incluso fortificacións (tamén todas elas tiveron que ser impartidas por Kant, xa que os profesores tiñan a obriga de impartir tódalas materias e ían rotando dunhas noutras en anos sucesivos). De todas estes cursos consérvanse exemplares de apuntamentos universitarios. Mais a vida universitaria de

antropoloxía e tamén das *Reflexions*. Alejandro García Mayo (2012) editou en español a *Antropología Collins*. Non existen traducións ao galego destas obras. As traducións de fragmentos que se brindarán aquí son propias.

Kant é meritoria por un feito moi concreto: el mesmo propuxo dúas materias que ata aquel momento non se impartían na universidade e foi o primeiro en facerse cargo delas. Trátase nin máis nin menos que do curso de xeografía (física e humana) e do curso de antropoloxía, que Kant denominaba «antropoloxía en senso pragmático». Kant foi, deste xeito, o primeiro profesor de antropoloxía do mundo e asemade o primeiro profesor de xeografía. Cabe salientar que Kant ideou estes cursos co propósito de resolver o que consideraba un grave déficit da universidade do momento. A ilustración foi unha época de fondos cambios no eido político e social, que por forza tiñan que afectar á administración institucional dos saberes. A universidade é unha institución de orixe tardomedieval, que chega ao século XVIII cun pesado lastre de tradicionalismo e clericalismo e que resulta pouco permeable á eclosión de novos saberes que se ven producindo desde os albores da modernidade e que florecen con especial intensidade no século das luces. Os coñecementos máis vangardistas atopan acubillo naqueles sectores da sociedade que constitúen por si mesmos os motores do cambio, tales como unha aristocracia que puxa por desfacerse das influencias clericais e unha burguesía que teima por roubarlle o protagonismo social á aristocracia. Os famosos salóns, en moitas ocasións promovidos por mulleres de alcurnia, cultas e progresistas, constitúen os fogóns onde ferve o coñecemento e onde se poñen en común e se transmiten cara ao resto da sociedade as novidades mais salientables en tódolos ámbitos do saber.

Dende o punto de vista da súa posición social, Kant é un home de orixes moi humildes, fillo dun artesán guarnicioneiro e nado na rúa dos guarnicioneiros de Königsberg, que en virtude das súas capacidades intelectuais logra ascender socialmente converténdose en profesor dunha universidade que ten como alumnos sobre todo a xoves aristócratas e fillos de terratenentes, militares, comerciantes, profesionais liberais ou mesmo fillos de cregos protestantes —alumnas, por certo, non ten—. Mais a Kant, en virtude da súa formación e non en menor medida do seu humor e do seu enxeño, ábrenselle as portas do pazo dos condes de Keyserling, onde a señora condesa mantén un deses salóns característicos da época. A vida de Kant transcorre entre a universidade e eses novos centros de ilustración nas casas mais acomodadas da cidade. El mesmo, no momento en que o seu salario lle permite desfrutar dun certo benestar e acomodo, convirte a súa casa, na *Prinzessinnenstrasse* (rúa das Princesas) de Königsberg, nun centro de reunión e faladoiro arredor da mesa do almorzo. Pois ben, Kant, que era claramente un home de mundo aínda que nunca saíra de Königsberg, pensaba que a universidade ofrecía unha formación demasiado aferrada á tradición e moi alonxada do mundo, e dicir, do verdadeiro escenario dos asuntos humanos, e que, para subsanar este déficit, era preciso aportarlles aos estudantes un tipo de coñecementos, que el mesmo chama *Weltkenntnis* (coñecementos mundanos). Trátase de coñecementos que pivotan en esencia sobre o ser humano: sobre os seus comportamentos e actitudes, sobre os seus fins, sobre os seus costumes, e tamén sobre a súa contorna, xa que o desenvolvemento humano depende en grande medida de factores como a situación e características xeográficas: clima, tipo de rexión (continental, marítima, fluvial, etc.). Os novos cursos de xeografía e antropoloxía son, para Kant, o expoñente deste tipo de saberes «mundanos».

A antropoloxía en senso pragmático ten que ver, segundo Kant, co que o ser humano «como ente que actúa libremente, fai, ou pode e debe facer de si mesmo» (Kant 2010: 12); trátase dunha ciencia que «contén o coñecemento do ser humano en canto cidadán do mundo»

(*ibid.*) e que ten como fonte e laboratorio primordial «o trato cos concidadáns ou compatriotas» (*op. cit.*: 13) e como ferramentas auxiliares: «o viaxar [...] aínda que non sexa mais que ler relatos de viaxes» (*ibid.*) e «a historia mundial, as biografías, incluso as obras de teatro e as novelas» (*op. cit.*: 14-5). Trátase, en definitiva: «da observación do verdadeiro obrar e omitir do ser humano» (*op. cit.*, p. 15). É neste contexto onde debemos buscar as observacións de Kant sobre o humor.

4. O HUMOR NAS LECCIÓNS DE ANTROPOLOXÍA DE KANT

No caso da antropoloxía Kant desenvolve algúns dos contidos do curso tomando como referencia un apartado do manual que empregaba para as aulas de metafísica. A *Metaphysica* de Baumgarten¹⁹, en concreto o apartado da psicoloxía empírica, que era á súa vez unha disciplina que acababa de nacer das mans de Christian Wolff²⁰. Sen entrar en máis detalles historiográficos, cómpre sinalar unicamente que unha parte dos contidos da lección de antropoloxía que, como vimos, ten como finalidade fundamental coñecer ao ser humano, para que este poda modelarse ou facerse a si mesmo como cidadán do mundo, é dicir, en convivencia cos demais, son contidos de psicoloxía, que na época tomaba como punto de partida un conxunto de facultades psíquicas ás que se lles atribuían funcións específicas relacionadas co coñecemento, co sentimento, co goce estético, etc. Así tódolos exemplares conservados de leccións de antropoloxía conteñen apartados adicados á sensibilidade, ao entendemento, á conciencia, aos cinco sentidos, á imaxinación, á facultade cognoscitiva, á facultade de designar, as emocións, as paixóns, etc. E entre eses apartados aparece sempre un adicado ao ensino (*Witz*). En varios dos exemplares conservados este apartado vai seguido doutro adicado

¹⁹ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), considerado como o fundador da estética como disciplina académica e primeiro profesor da mesma. O termo *aesthetica* e a súa definición aparecen por vez primeira na disertación latina titulada *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). Nos seus plantexamentos filosóficos sigue a Wolff, aínda que protagoniza unha interesante volta a Leibniz en algúns puntos nos que o primeiro se distanciara del. A consideración de Wolff como un simple divulgador de Leibniz é desacertada, Wolff introduce de feito modificacións importantes (p. ex., ao restaurar o punto de vista do *cogito* cartesiano) que serán rectificadas por Baumgarten, que si é un fiel seguidor da monadoloxía leibniziana. Kant elixiu para as súas aulas manuais de Baumgarten, tanto no caso da *Metaphysica* (1739), Kant utilizaba la cuarta edición, de 1757, como da *Ethica philosophica* (1740), Kant utilizaba a segunda edición de 1751. A *Metaphysica* de Baumgarten contén unha ampla sección adicada á la psicoloxía empírica, que Kant decide esgazar do conxunto do manual para explicar estes contidos no novo marco da lección de antropoloxía no canto de facelo no curso de metafísica.

²⁰ Christian Wolff (1769-1754), mantivo unha intensa correspondencia con Leibniz a través da cal puido coñecer mellor que ninguén no seu século o pensamento deste gran autor que ben pouco publicou na súa vida e que tiña grandes dificultades para a sistematización do seu pensamento. Wolff, pola contra, elabora un grande sistema que aplica na docencia universitaria, influenciando deste xeito poderosamente o panorama da denominada filosofía escolar da ilustración alemá. Pero Wolff non é un leibniziano estrito. Aproximouse a Descartes no só coa xa comentada rehabilitación do *cogito* fronte á monadoloxía (*cf.* n. 21) senón tamén coa aplicación universal do método matemático. Leva adiante unha curiosa fusión de dito método coa siloxística que o achega asemade a posicionamentos premodernos. Considérase como o fundador da psicoloxía empírica, que incorpora ao seu tratado de metafísica como complemento necesario da denominada psicoloxía racional (*cf.* Wolff 1719).

ao riso. No que sigue recollerei as observacións mais salientables de Kant con independencia de cal sexa o exemplar no que se atopen²¹.

O enxeño, para Kant, ten que ver coa capacidade para comparar e atopar semellanzas sorprendentes entre as representacións (conceptos) das cousas, que de seu son diferentes. As persoas enxeñosas caracterízanse porque se lles ocorren de xeito repentino, rápido, sen pensar, estas asociacións de conceptos en base a parecidos insospeitados. O enxeño, indica Kant, ten o poder de cativar ou seducir incluso á propia mente de un (V-Anth/Collins, AA 25: 133), de xeito que cando alguén ten una ocorrencia enxeñosa dificilmente pode reprimirse e necesita expresala a toda costa (*ibid.*). Kant chega a dicir que hai quen estimaría morrer aforcado antes que gardar e non botar fora o que se lle está a pasar pola testa nese intre e que internamente lle causa diversión (*ibid.*). Mais, do mesmo xeito que as ocorrencias enxeñosas non se poden calar, o certo é que os interlocutores disfrutan delas. Tal como di Kant (*op. cit.*: 135): «O enxeño divírte e comprace» («belustigt und vergnügt»). A persoa enxeñosa é benquerida, («wir lieben den witzigen»), moito mais que a persoa de entendemento, pois, di Kant, a xente prefere divertirse antes que aprender (*op. cit.*: 136). As ocorrencias enxeñosas vivifican, xa que poñen en movemento as nosas forzas psíquicas, abren perspectivas, e, como di Kant, o enxeño «aparea as cousas» («er paart die Dinge») (*op. cit.*: 135) a unha simple ocorrencia o enxeño dalle a forza de poñer en movemento outras moitas ocorrencias e crear novas ideas (*ibid.*). O enxeño aparece deste xeito vencellado á inventiva. Ao mesmo tempo Kant caracteriza o enxeño como cambiante, é unha facultade da mente que se inclina sempre pola novidade e deste xeito tende a desencadear a impaciencia (*op. cit.*: 137). O enxeño busca sempre atrapar (*haschen*) novas comparanzas e novas semellanzas (*ibid.*). Kant usa esa expresión *haschen* como se se tratase de atrapar ou dar caza a bolboretas ou a unha lebre que fuxe. As ocorrencias enxeñosas bulen na mente, por así dicilo, e a conciencia esforzase por darlles caza; isto causa pracer e divírte, tanto á propia persoa ocorrente como aos demais. En definitiva, di Kant: «Non hai nada no mundo que lle guste mais á xente que unha ocorrencia enxeñosa» (*op. cit.*: 138). Kant emprega tamén a expresión francesa *bon mot* (cf. V-Anth/Parow, AA 25: 344). O contrario do enxeñoso é o «obtuso» (*stumpfer Kopf*) (cf. *ibid.*).

O aspecto mais salientable das disquisicións de Kant sobre o enxeño é, ao meu ver, que Kant o considera como un factor fundamental da sociabilidade. Estando en sociedade —imaxinemos un deses salóns da ilustración— o importante é compartir cos demais, disfrutar xuntos e non tanto aprender ou ensinar. Tal como di Kant: «A vida social require mais enxeño que esforzo intelectual» (*op. cit.*: 344). Finalmente Kant explica que o enxeño provoca o riso, aínda que matiza que unha persoa que carece de enxeño tamén pode mover ao riso... mais entón farao a costa de si mesma, é dicir, cando unha persoa resulta dun xeito ou outro ridícula (*op. cit.*: 345). Ata tal punto lle parece a Kant importante o enxeño como elemento da vida social, que chega a establecer as seguintes pautas, cito:

Cando, estando en sociedade, se da en expoñer de xeito rigoroso e decidido materias sobre as cales se discute, entón precisase que alguén veña cunha ocorrencia para poñer fin á

²¹ Ademais do manual que Kant mesmo entregou á imprenta (cf. Kant, 2010), conserváronse un total de sete versións do curso de antropoloxía (cf. Kant, AA XXV).

investigación polémica e consciente; deste xeito todos comezarán a rir, o aceno serio acougará e acadarase o fin verdadeiro da vida social, que non é o de tratar materias importantes, senón o de pasalo ben (V-Anth/Friedländer, AA 25: 518).

A broma prodúcelles a todos pracer e satisfacción, tanto aos que son dunha opinión como aos que son da outra, e todos abandonan as hostilidades polémicas para sentirse unidos e copartícipes dunha mesma vivencia: a da ledicia (*cf. ibid.*) Outro dos exemplares do curso de antropoloxía recolle as pautas para o uso da broma en sociedade —en concreto na conversa de sobremesa, algo que lle encantaba a Kant—, que aparecen aínda mais detalladas:

A sociedade vivifícase mediante o enxeño coas bromas. Que partes compoñen a diversión? Son os tres elementos seguintes: relatar, explicar (razoar) e facer bromas. A conversa comeza cun relato, que cando remata da paso ao razoamento sobre o asunto relatado, pero cando o razoamento se pon serio e semella querer provocar unha disputa, entón é unha sorte que haxa na mesa cabezas divertidas, capaces de imprimirlle un xiro á disputa dos outros. Cal destas tres partes da diversión pode durar mais? Co relato pódese pasar un tempo longo [...] Cando a materia sobre a que se razoa é de interese xeral —p. ex., a natureza humana— e o razoamento non se volve demasiado árido, entón pode durar moito, pero dado que pode converterse en algo demasiado serio e no almorzo en sociedade a xente o que quere é sentirse ben, hai que provocar unha sacudida mediante o riso (V-Anth/ Menschenkunde, AA 25: 966).

Ao riso en particular adícalles Kant, como xa se dixo, algúns capítulos das súas leccións de antropoloxía, Di, por exemplo, que o riso é un fenómeno moi curioso, porque a todo o mundo lle gusta rir, ata aos máis hipocondríacos (V-Anth/Collins, AA 25: 139). Estima que non é doado atopar algo que faga rir a todos, mesmo aos razoables. Segundo Kant, o que move ao riso máis directamente é o inesperado, e tamén os contrastes e contradicións (*op cit.*: 141). As ocorrencias máis chistosas caracterízanse porque se produce unha resolución totalmente inesperada, como se as ideas tiveran que coller na mente a dirección contraria da que levaban. A Kant sorpréndelle que este xiro mental poida traer como consecuencia un movemento corpóreo tan ostentoso como o do riso. Di que é como se a mente fose unha especie de pelota que é lanzada nunha dirección e, por medio dun xogo de contrarios e contrastes, rebota e é ceibada na dirección contraria, ata o punto de que o corpo, como a propia mente, contorsionase no movemento físico do riso como impulsado por esa pelota (*cf. op. cit.*: 145).

Segundo Kant, o riso debe ser de tal xeito que todos podan participar del. Di tamén que o feito de rir dos demais (*auslachen*), revela un talante que non é precisamente o mellor e que as boas persoas normalmente o que fan é non acompañar no riso aos que se mofan. En definitiva: «o riso debe ser inocente: unha ledicia que se comunica a todos» (*op. cit.*: 141). Kant pregúntase que é o que hai no fondo do riso para que sexa algo tan bo, ata o punto de que podemos consideralo como a mellor menciña para os casos de melancolía, hipocondría e tristura. Sinala que o único que atopa no fondo do riso é ese xogo con contrarios, con paradoxos e absurdos, con resolucións inesperadas, e confesa que lle resulta inexplicable como iso pode ocasionar tal ledicia e goce (*ibid.*).

Por último, Kant investiga sobre o enxeño humorístico seguindo unha pauta moi similar á que emprega Celestino Fernández de la Vega, tomando como referencia obras literarias, na súa meirande parte da tradición inglesa e francesa. Para Kant os franceses son os que mellor se desenvolven nisto do humor, considéraos como un pobo enxeñoso por excelencia e afirma que a súa tradición literaria está chea de pasaxes divertidas e ocorrentes: cita a Terrasson, a Trublet e mesmo a Montesquieu. Os ingleses teñen un sentido do humor máis grave, e, di Kant, máis mesturado co entendemento: unha especie de humor serio. O humor inglés non sería tan divertido como o francés pero si máis agudo (*cf. op. cit.:* 136). Como referentes do humor inglés aparece Buttler, co seu poema *Hudibras*, e tamén o irlandés Sterne, con *Tristram Shandy*, que, casualmente, tamén é un referente moi salientable nas análises de Celestino Fernández de la Vega (*cf.* 1983: 80). Tamén para ámbolos dous, para Cilistro e para Kant, o *Quixote* é un referente moi importante, aínda que para Kant o máis humorístico desta obra son os refráns de Sancho, que o de Königsberg considera como a proba da existencia dun humor sutil e ao mesmo tempo inxenuo (*cf.* V-Anth/Parow, AA 25: 345). Noutro dos exemplares de leccións Kant confesa que o que mais lle diverte de todo o *Quixote*, son estes refráns de Sancho Panza, que considera como expresión do que él chama «enxeño popular» (*populairer Witz*) (V-Anth/Menschenkunde, AA 25: 968), e propón incluso facer unha colleita dos refráns dos alemáns e doutros pobos, para investigar así a súa idiosincrasia (*cf. ibid.*).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En resumidas contas, Cilistro non tivo a oportunidade de coñecer as *Leccións de antropoloxía* de Kant e non puido, por tanto, acceder ás análises do eminente pensador prusiano sobre o humor. Mais foi a lectura de *O segredo do humor* o que nos levou a tirar do ffo do tema do humor en Kant e descubrir así unha parte pouco coñecida da súa obra. O pensamento duns retroaliméntase co pensamento doutros: a filosofía é, deste xeito, sempre frutífera e rica. Se tivera que artellar, nun par de frases e xa para poñer fin a este traballo, as diferencias entre a teoría do humor de Celestino Fernández de la Vega e a de Immanuel Kant, diría que o que mais me chama a atención é que para Kant o humor é parte esencial da sociabilidade, mentras que para Cilistro ten mais que ver cun talante determinado, cun estado de ánimo ao modo heideggeriano (unha *Stimmung*), que é capaz de tinguir a existencia humana dunha cor ou doutra. O humor sociable kantiano contrasta co humor existencialista de Cilistro. O de Cilistro ten un regusto un chisco amargo e ben puido ser esa tintura, de influencia heideggeriana, un factor capaz de acentuar a tristura, a inqueda e o desespero que o asaltaban cada primavera nos derradeiros anos da súa vida. Mais, por outra banda, somos sabedores de que a vida do Cilistro foi unha vida de faladoiro, coñecemento, enxeño e gracia compartidos, naqueles lendarios cafés lucenses, unha experiencia que cumpre, sen dúbida ningunha, tódolos requisitos da sociabilidade kantiana e que foi, nesta cidade, unha chama viva de amor á ilustración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA = KANT, I. (1900ss.): *Kant's gesammelte Schriften*. Berlin / Leipzig: Walter de Gruyter.
- BAUMGARTEN, A. G. (1735): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: Grunerti.
- BAUMGARTEN, A. G. (1757⁴) *Metaphysica*. Reimpr. en AA XV, 5-54 y XVII, 5-226.
- BAUMGARTEN, A. G. (1751², 1763³) *Ethica philosophica*. Reimpr. en AA XXVII, 733-1028.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C. (1983²): *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia.
- GRACIÁN, B. (1648): *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués.
- KANT, I. (1935): *Antropología en sentido pragmático*. J. Gaos (ed.). Madrid: Revista de Occidente.
- KANT, I. (1995¹¹): *Crítica de la razón pura*. P. Ribas (ed.). Madrid: Alfaguara.
- KANT, I. (2000): *Lógica, acompañada de una selección de Reflexiones del legado póstumo*. M. J. Vázquez Lobeiras (ed.). Madrid: Akal.
- KANT, I. (2005): *Kant*. A Coruña. Baía.
- KANT, I. (2007): *Crítica de la razón pura*. M. Caimi (ed.). Buenos Aires: Colihue.
- KANT, I. (2010): *Antropología en sentido pragmático*. M. Caimi (ed.). Buenos Aires: Losada.
- KANT, I. (2013): *Antropología Collins*. A. García Mayo (ed.). Madrid: Escolar y Mayo.
- KANT, I. (2015): *Lecciones de antropología. Fragmentos de antropología y estética*. M. Sánchez Rodríguez (ed.). Granada: Comares.
- MAURETTE, P. (2004): "Lo uno como principio ético: Plotino más allá de la areté". En M. I. Santacruz *et al.* (eds.): *Diálogo con los griegos*. Buenos Aires: Colihue, 305-15.
- SLABÝ, R. J., R. GROSSMANN & C. ILLIG (1991): *Diccionario de las lenguas española y alemana*. Vol. II. Barcelona: Herder.
- STEIN, E. (1959): «Humor ist Ernst zu nehmen». *Die Zeit*, 13 de noviembre. <Zeit.de/1959/46/ humor-ist-ernst-zu-nehmen>.
- VÁZQUEZ LOBEIRAS, M. J. (no prelo): "Lecturas cervantinas lucenses". En Goy, A. & C. Patiño (eds.): *O tapiz humanista II*. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- WOLFF, Ch. (1719): *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Deutsche Metaphysik)*. Halle: Renger.

Salman Rusdhie y *Charlie Hebdo*: humores que matan

Max-Jean ZINS

Profesor ad honorem. USC. Facultad de Humanidades, Lugo
Director de Investigación (honorario). CNRS, París
Director (honorario) de la cooperación entre Francia y Asia del Sur en el campo de las
Ciencias sociales. FMSH, París.

Yo, que estoy aprendiendo el castellano, leo mucho las letras de las canciones, y un día leí aquella que habla de los «amores que matan». Pues, bien, intentando hacer un pobre juego de palabras se me ocurre que también hay «humores que matan» y «muertos de risa». La finalidad del humor no es la muerte o la destrucción, pero el ejercer el derecho de humor libre puede conllevar consecuencias nefastas. Dos casos de humores que matan, en el sentido no figurado de la expresión, que matan a sus autores son el de Salman Rushdie y el de Charlie Hebdo.

1. Hablaremos pues, en primer lugar, del escritor indio Salman Rushdie. Rushdie es un autor muy importante en el mundo de las novelas en lengua inglesa. Nació en una familia musulmana de Bombay en el año 1947, el año de la independencia de la India frente al dominio colonial británico. En 1980, su novela *Hijos de la medianoche* marcó un hito en la narrativa india en lengua inglesa y le valió el *Premio Booker*, el galardón más prestigioso del Reino Unido. En 1993, esta obra fue premiada con el *Booker of Booker*, premio concedido al mejor de todos los libros galardonados con el Premio *Booker* en sus veinticinco años de existencia. El libro *Hijos de la Medianoche* narra la historia de un niño con poderes paranormales que nace precisamente en la medianoche del quince de agosto del año 1947, en el momento exacto de la independencia de India y Pakistán.

Salman Rushdie ha publicado una veintena de novelas, libros de literatura infantil, cuentos, ensayos... Pero la novela que le ha vuelto mundialmente famoso es *Los Versos Satánicos*, publicada en 1988. Esta novela provocó una controversia en el mundo musulmán debido a la supuesta irreverencia con la que en ella se trata a la figura del profeta Mahoma. Un año después de su publicación, un edicto religioso o *fatwa* fue leído en Radio Teherán por el líder religioso y político de Irán, el ayatola Jomeini. El edicto acusó al libro de «blasfemo contra el Islam». También acusó a Rushdie del pecado de «apostasía», esto es, del abandono de la fe islámica por un musulmán. Por consiguiente, Jomeini hizo un llamamiento a la ejecución del escritor, y también a la de aquellos editores que publicaran el libro, Ofreció

una recompensa de tres millones de dólares por la muerte de Rushdie; en 1997 la recompensa fue doblada y al año siguiente el fiscal general del Estado iraní ratificó su apoyo. Rushdie tuvo que pasar años viviendo escondido bajo protección policial. En 1991 el traductor de la obra al japonés fue asesinado en Tokio y el traductor italiano fue apuñalado en Milán; el editor noruego de Rushdie fue tiroteado en su casa en Oslo dos años más tarde y el traductor al turco escapó de un atentado en Turquía. En la actualidad, Rushdie puede vivir un poco más normalmente. Un nuevo gobierno iraní se comprometió públicamente en 1998 a no buscar la ejecución del escritor; la *fatwa* no ha sido revocada porque solamente la persona que la emitió puede hacerlo; Jomeini falleció en el año 1999 sin revocar su edicto y hay grupos islamistas que consideran que sigue siendo válido. En este contexto, Rushdie se vio obligado a cancelar en 2012 su participación en el festival de literatura de Jaipur, en la India, el mayor de Asia.

¿Por qué esta rabia de Jomeini contra este escritor, concretamente? No lo sé. Probablemente por causas vinculadas con la situación interior de Irán; o por algunas causas geopolíticas. Jomeini se enfadó contra el libro cuando un editor de los Estados Unidos decidió publicar la novela. Lo que podemos decir es que en el contexto de la revolución Iraní, cualquier cosa podía encender los ánimos. *Los Versos Satánicos* se refieren a un episodio hipotético de la vida de Mahoma. Al inicio de su actividad religiosa en la Meca, Mahoma se habría enfrentado con la hostilidad de algunos notables politeístas de la ciudad. Mahoma habría autorizado la veneración politeísta, antes de retractarse. El hecho de retractarse, convertiría a Mahoma en imperfecto. «Versos satánicos» es una expresión inventada por un erudito británico a mediados del siglo XIX. En el libro de Rushdie, este episodio aparece en el capítulo dos, durante el sueño de un personaje cuya particularidad es ser propenso a las alucinaciones.

Sean cuales fueren las razones de la rabia de Jomeini, puedo añadir que los autores de la *fatwa* no se equivocaron condenando a muerte a un escritor como Rushdie. En efecto, su obra encarna un proceso histórico de más de un siglo y medio que es exactamente el tipo de proceso que los fanáticos de la monoidentidad y del dogmatismo no pueden aceptar.

Para comprender este proceso, tenemos que situarnos en el año 1835. Este año, los británicos deciden enseñar el idioma inglés a una clase de indios. Todos los estudiantes indios de hoy saben perfectamente cuál fue el objetivo de los colonizadores: esto figura en la famosa directiva del Señor Macaulay introduciendo el nuevo sistema educativo en la India para los sujetos más cultos y ricos, generalmente de altas castas, de la colonia británica. Estas son las palabras de dicha directiva: «Ahora debemos hacer todo lo posible para crear una clase que pueda servir de intérpretes entre nosotros y los millones de personas que gobernamos; formar una clase de personas de sangre y color indios, pero de gustos, opiniones, principios e inteligencia ingleses. A esta clase podemos dejarle que afine los dialectos vernáculos de su país, que enriquezca estos dialectos con términos de la ciencia tomados de la nomenclatura occidental, y dejarles poco a poco crear herramientas para transmitir sus órdenes al pueblo». Dicho de otra manera: los británicos querían crear una élite que hablase inglés para transmitir sus órdenes al pueblo.

Los británicos se enfrentaron rápidamente a un problema que no habían imaginado. Ya existía una numerosa élite cultural y social de alta casta que estaba acostumbrada a servir

a los intereses del Estado indio central (en esta época era un Estado musulmán) y de los Estados provinciales hindúes o musulmanes. Esta élite se puso al servicio del nuevo Estado británico. Muchos consideraban que su deber de casta era hacer lo que tenían que hacer de la mejor manera posible; aprendieron y empezaron a hablar y escribir la lengua inglesa con todo el talento intelectual que tenían; adoptaron la novela como nueva forma narrativa; tradujeron con entusiasmo las épicas de la India del hindi o del sánscrito al inglés; inventaron una nueva forma literaria, la autobiografía. De tal manera, al final del siglo XIX, existía en la India una élite hindú y musulmana, a veces cristiana, que hablaba inglés perfectamente, mejor que muchos británicos. ¿Por qué mejor? Porque esta nueva élite india tendía a sacralizar el inglés; el idioma inglés era el idioma del poder imperial, el idioma que permitía a los que lo hablaban disfrutar de una situación muy envidiable en la colonia; Pero estos indios no eran ingleses de color como dice brutalmente la directiva Macaulay, no podían cambiar de piel y a los británicos les gustaba a menudo recordarles que no eran blancos.

Con el desarrollo del movimiento independentista, los intelectuales indios empezaron a cuestionar su propio papel político. Al principio del siglo XX, la función histórica de los intelectuales de la clase media que hablaban inglés había cambiado. Ya no eran los encargados de transmitir los órdenes británicos al pueblo; se iban volviendo poco a poco los nuevos portavoces de las reivindicaciones autonomistas o independentistas del pueblo y de la nueva burguesía nacional a punto de liberarse de la dominación y de la competencia británicas. Los escritores indios de lengua inglesa recibieron el impacto del cambio de manera muy dolorosa. ¿Cómo continuar escribiendo novelas y poesía en inglés sin traicionar al país? Una mujer simboliza esta etapa histórica: Sarojini Naidu. Tenía dos lenguas maternas, el bengalí y el telugú, pero su campo de excelencia era el idioma inglés; escribía sus mejores poemas en inglés, ¿cómo podía aceptarlo? ¡En el año 1917, ya no pudo escribir más en inglés!; entonces decidió parar de escribir. Debemos entender bien la significación de este acto. Fue un suicidio literario. Sarojini Naidu decidió extinguir su voz de artista, decidió cortar su vena poética. ¿Y para hacer qué?; para entrar en política. A partir de los años veinte se convirtió en líder del Partido Nacional del Congreso, el partido de Gandhi. Fue la primera mujer india en ser elegida presidente de este partido. Más tarde, después de la independencia de la India, Sarojini Naidu será la primera gobernadora del Estado más poblado de la India, Uttar Pradesh; pero ya nunca más escribirá poesía.

En los años treinta, los escritores indios de lengua inglesa están en una posición más envidiable. El movimiento de la independencia se ha desarrollado mucho; su figura emblemática, Gandhi, un abogado e intelectual que hablaba inglés perfectamente, disfruta de una notoriedad nacional e internacional indiscutible; todos saben que un día u otro el país será independiente. El poder británico y el prestigio de los colonizadores se debilita; la lengua inglesa pierde algo de su carácter sagrado para los habitantes de la India. En este contexto, los escritores indios en lengua inglesa no sienten la necesidad de parar de escribir en inglés para hacer política; al contrario, van a hacer entrar la política en su manera de escribir, esto es, en sus estilos literarios. Por primera vez en la historia de la colonización, los escritores indios clásicos no tienen miedo a cambiar la sintaxis del idioma inglés, a inventar nuevas expresiones, a poner en la lengua inglesa algo de pimienta de la India para dar a sus novelas un sabor indígena. Dicho de otra manera: la independencia de la India empieza a colonizar

el idioma inglés. Se acabó eso de tener que sacrificarse, o incluso suicidarse artísticamente, para poder seguir siendo y sintiéndose indio; todo lo contrario, el continuar escribiendo en inglés es otro vehículo más en la afirmación del sentimiento de identidad nacional. Dos autores encarnan esta nueva etapa literaria: Mulk Raj Anand, un escritor marxista, y R. K. Narayan, un escritor gandhiano.

Salman Rushdie es el escritor indio que pone punto final a este proceso. Es cierto que Rushdie no es el único representante de la novela india de lengua inglesa en el día de hoy. Además no pretende ser el portavoz de ninguna «escuela» literaria. Hay muchos autores indios muy famosos que pertenecen a la efervescencia artística contemporánea; por ejemplo, Anita Desai (*En custodia, Ayuno festín...*), Amitav Ghosh (*El Palacio de cristal, El cromosoma de Calcuta...*), Arundhati Roy (*El Dios de las pequeñas cosas*), Firdaus Kanga (ninguna traducción en castellano), Rohinton Mistry (*Cuentos de Firozsha Baag, Un perfecto equilibrio...*)...; pero Rushdie escribió más que cualquier otro autor sobre el papel de los escritores indios en lengua inglesa en el proceso histórico que nos interesa aquí.

Rushdie es probablemente el novelista más explícito, más consciente de las implicaciones de sus escritos. En una diatriba contra el concepto de «literatura de la Commonwealth» (*Patrias Imaginarias: Ensayos y Críticas, 1982-1991*), dice descuidadamente que «desde algún tiempo, la lengua inglesa ha dejado de ser la propiedad exclusiva de los ingleses». El cambio de situación con respecto a la directiva de Macaulay es total; hoy, son los indios los que influyen en la manera de escribir en inglés de los autores ingleses, disfrutan de una cantidad considerable de lectores en la India y en los países de idioma inglés, la facturación de sus publicaciones es más barata en la India que en el Reino Unido, un buen autor indio de lengua inglesa puede ser bastante rico; de una manera u otra, imponen entonces su estilo literario. Tenemos que entender bien lo que esto significa. Los autores indios no tienen ninguna sed de venganza respecto al inglés; son los descendientes de Sarojini Naidu, Mulk Raj Anand, Narayan..., y ahora se sienten totalmente indios, aun cuando se expresen en inglés, e incluso se podría llegar a decir que se sienten indios *porque* hablan en inglés; están exactamente en la misma situación que cualquier autor británico: como ellos, pueden hablar de cualquier tema en sus novelas, incluyendo temas que no tienen nada que ver con la India, a pesar de ser indios. En otras palabras, con el nuevo desarrollo de la literatura india de lengua inglesa, el título de propiedad británico sobre el Inglés se hunde como se hunde la definición culturalista, orientalista u esencialista del indianismo o del orientalismo. Entramos entonces en el tiempo de la subversión.

La subversión lingüística, lo hemos dicho. Para un escritor, un artista, es un placer jubiloso el poder hablar de cualquier tema de cualquier forma; eso abre la puerta a todos tipos de humor y de provocación. Por primera vez, los novelistas de la India pueden reírse de su país, de su casta, de su comunidad, de su familia, de su manera de comer o de rezar, de sí mismos, sin renegar de su identidad; por ejemplo, el humor de tipo escatológico aparece por la primera vez en una pequeña novela de Mistry en los años ochenta; se trata de la manera en la que los habitantes de la India defecan, una manera que no es exactamente la misma que en Canadá...

La subversión lingüística lleva a la subversión política. Nada puede resultar más subversivo que el afirmar que el «yo» que hablo impera (y prima, porque el idioma en el que escribo eso «yo» es mi propia lengua), pero además que ese «yo» es obligatoriamente plural, híbrido, polifónico, que ese «yo» se multiplica en una multitud de formas de pensamiento y que ese «yo» es el «yo, uno de mí» del narrador Selim en los *Hijos de la Medianoche*. Citando a Carlos Fuentes, Salman Rushdie afirma rotundamente que «la literatura es el único lugar, en cualquier sociedad, en el que, en la intimidad de nuestra mente, podemos escuchar voces hablando de todo, en la más completa libertad» (*Patrias Imaginarias: Ensayos y Críticas, 1982-1991*). Y no es así porque el escritor disfrute de una completa libertad: el escritor no substituye a Dios ni a ningún nuevo líder totalitario laico que se jacte de ser depositario de la Verdad (sí intentara a hacerlo, mataría su propia multiplicidad); es así porque el único privilegio que merece la literatura es ser el lugar donde pueden continuar luchando todos los niveles de lenguajes. La literatura no puede vivir sin esta posibilidad.

Este es el arquetipo de escritor contra el que los partidarios fanáticos iraníes de la monoidentidad, arremeten. En realidad, toman como blanco la historia revolucionaria de la India, una historia muy interesante sobre todo porque fue el resultado de un proceso de un siglo y medio de lucha fundamentalmente democrática y no violenta.

2 La matanza de los periodistas y dibujantes de *Charlie Hebdo* en París, en el mes de Enero 2015 refleja también el intento de los criminales y de sus inspiradores de retroceder décadas, incluso siglos, de historia.

Charlie Hebdo fue fundado en el año 1992. Toma su nombre de una revista mensual satírica creada en 1960 que fue prohibida muchas veces, cuyo nombre era *Hara-Kiri, Journal bête et méchant* («Hara-Kiri, La Revista estúpida y mala»). Reapareció como semanal en el año 1969. En 1970 más de un centenar de personas murieron en una discoteca en Francia, en un incendio que se puede comparar a la catástrofe de la discoteca Alcalá 20 en España. Unos días después falleció el Jefe de Estado Charles de Gaulle. La portada de la revista satírica celebró la defunción del Presidente Francés de esta manera: «Baile trágico en Colombey (el pueblo donde la familia de Gaulle tenía un castillo): un muerto». La publicación de *Hara-kiri* volvió a prohibirse; pero la revista decidió que debía seguir publicándose con un nuevo nombre, *Charlie Hebdo* —*Charlie* es una referencia a Charlie Brown, héroe de la tira de prensa americana *Peanuts* o *Snoopy*—. En 1973 publicó una caricatura sobre «la cara oculta de Jesucristo», que suscitó la indignación de la Iglesia católica

El humor de *Charlie Hebdo* se inscribe, a la par, en una historia europea global y en una historia específicamente francesa.

En Europa, limitándonos a la Edad Media, la caricatura pertenece, en primer lugar, al registro religioso; las iglesias están llenas de seres monstruosos, caricaturas de lobos, leones u otras criaturas demoniacas; escenifican el infierno, para atemorizar a los fieles. En el siglo XV, el pintor Hieronymus Bosch (El Bosco) se destacó en esta visión. La caricatura estalló al final del siglo XVIII, especialmente en el campo político, con el desarrollo de la alfabetización del pueblo; ninguna prensa nacional a partir de este siglo va a privarse de

Max-Jean Zins

caricaturar a los dirigentes extranjeros, ya sean españoles, ingleses, franceses, turcos, alemanes, austriacos...; en cada país, las caricaturas de los periódicos substituyen poco a poco al teatro popular y a los marionetistas, que nunca desaparecieron totalmente. En el siglo XIX, con el desarrollo del capitalismo industrial y de las luchas de clases, la caricatura política se tornará más social. En Francia, el caricaturista más conocido en esta época fue Daumier, al que encarcelaron en varias ocasiones a raíz de su trabajo.

La Primera Guerra Mundial y su retahíla de atrocidades van a formatear el humor de un nuevo modo. El horror del conflicto fue demasiado grande como para no dejar huella en la pintura y la literatura. A partir de entonces, la realidad le ganará con creces en brutalidad a la caricatura. Ya no es la caricatura la que se presenta como violenta, molesta, sino que la propia realidad se convierte en la más grotesca caricatura. La postguerra introducirá también por primera vez el sexo y la pornografía, prueba de que el día a día se vuelve él mismo irreverente, casi pornográfico. Un movimiento artístico se propuso denunciar la vacuidad, la bestialidad, la hipocresía y la pornografía de un mundo que, al pretenderse lógico, había dado la primera carnicería del siglo XX. Este movimiento es el dadaísmo; nació en Alemania en el año de la revolución rusa; sus armas eran el escarnio, la parodia, la transgresión. *Charlie Hebdo* es el heredero de esta historia. Sus dibujantes, a los que mataron los terroristas en enero de 2015, se reivindicaban como tales, por cierto, no se consideraban como caricaturistas, sino como dibujantes políticos.

Intentaré aquí ilustrar el vínculo entre *Charlie Hebdo* y el dadaísmo. Tomaré como ejemplo una obra emblemática del espíritu transgresivo del dadaísmo, la *Fuente*, de Marcel Duchamp. La obra fue entregada en el año en mil novecientos diecisiete (1917) en el Gran Central Palace, en Lexington Avenue, en Nueva York. Will Gompertz, en su maravilloso libro «¿Qué estás Mirando? Ciento y cincuenta años de arte moderno», explica muy bien la razón por la que «un urinario anodino se ha convertido ahora, por obra y gracia de la acción de Duchamp, en una obra de arte».



Marcel Duchamp, Fuente, 1917



Miremos ahora esta tira publicada en 2015 en la Revista francesa *Beaux Arts*. Podemos ver una utilización en el día de hoy de la *Fuente* de Marcel Duchamp. Visiblemente, el urinario de Duchamp es indestructible...



En el contexto político actual de España, podríamos traducir las viñetas de esta manera:

- «¿Conocéis a mucha gente que se cortaría un dedo por sacar a Mario Conde de la cárcel?»
- «¿...que atraque un banco para robar diez euros?»
- «¿... que se cortaría un dedo para protestar contra el hermanamiento de Lugo con Rennes?»
- «¿... que profanaría el urinario de Duchamp, meando dentro?»
- «¡Le admiro! Le gustaría venir a mear en mi cuarto de estar?»
- «¡Con mucho gusto, Señora!»
- «Yo soy coleccionista»
- «De las Bellas artes de Lugo».

Willem, el dibujador holandés, es miembro del equipo de *Charlie*. Estas viñetas ilustran el enfoque de *Charlie Hebdo*, irónico, transgresivo, a menudo grosero y a veces casi pornográfico, siempre provocador, que considera que lo que es violento y vulgar, no es *Charlie Hebdo*, sino el mundo en el que vivimos.

Charlie Hebdo es también el heredero de una historia laica, anticlerical y antirreligiosa, específicamente francesa. Su humor blasfematorio es emblemático de esta historia. Por cierto, la revista francesa no es la única en Europa que se ríe de la blasfemia de manera provocadora; por ejemplo, tenemos en España la revista *El Jueves*. Además, España tiene también una tradición de humor blasfematorio y popular que se expresa durante el carnaval; por ejemplo, en la ciudad de Cádiz, con las chirigotas, o con los trovadores Mini y Mero, que tuve la oportunidad de escuchar en Lugo el año pasado. Pero el humor blasfematorio de *Charlie Hebdo* tiene una resonancia particular.

En primer lugar tenemos que tomar en consideración que Francia es un país mucho más centralizado que España, un país que tiene mucha menos diversidad que España, especialmente con respecto a la diversidad lingüística y política. Cualquier caricatura de una revista publicada en París puede tener una resonancia inmediatamente nacional. El jacobinismo es una de las raíces del republicanismo y de la laicidad franceses.

En segundo lugar, Francia tiene una historia particular en lo que se refiere a la lucha contra el dogmatismo religioso. La prohibición legal y constitucional de la blasfemia fue el resultado de una lucha de muchos siglos contra el poder de la Iglesia Católica. La guerra civil que resultó de la matanza de la San Bartolomé, en el año 1572, cuando la Iglesia Católica y el rey decidieron a matar a los jefes de la minoría protestante, fue una etapa importante. La relatividad de la supremacía del credo católico estalló cuando en 1589 Francia confió el trono a un hombre de religión protestante que para ser rey tuvo que convertirse al catolicismo; como él mismo dijo para justificar su cambio de fe: «París bien vale una misa». Poco más de un siglo después, Pierre Bayle, un filósofo protestante muerto en el exilio en 1706, detalló por primera vez la esencia de lo que es una blasfemia, que para los creyentes es un acto irrespetuoso contra Dios: «la blasfemia es escandalosa únicamente para el que acepta la realidad de la blasfemia». En 1766, el joven caballero De la Barre fue en Francia la última persona condenada a la muerte por blasfemia; no se había quitado el sombrero al paso de una procesión y había dicho en privado algunas palabras impías; le rompieron los huesos de las piernas como a un parricida o a un envenenador, fue decapitado y después quemado en la hoguera con un ejemplar del *Diccionario filosófico* de Voltaire clavado en el pecho.

La Revolución de 1789 marcó una ruptura radical con este pasado feudal. Desde la Revolución, ningún soberano ha conseguido restablecer una legitimidad duradera con base en una voluntad divina superior, lo que era una evidencia antes de esta fecha, ya que cualquier dinastía en cualquier país del mundo debía, hasta entonces, pretender que la fuente de su supremacía relevase de lo divino o del destino divino de una familia. Los Borbones, como también Bonaparte y su sobrino Napoleón III, lo intentaron, pero sin éxito. Desde la Revolución, la soberanía reside en el pueblo, únicamente y exclusivamente; los franceses plasmaron las consecuencias de esta filosofía política en la Declaración de los Derechos Humanos de 1789.

De entre todas las libertades defendidas por la Declaración, la libertad de conciencia aparece como la más importante; da fundamento a las demás, porque se apoya en la idea de que cada ser humano tiene la capacidad de discernir el sentido de sus actos y de asumir toda la responsabilidad de estos; en otras palabras, el individuo es su propio y único soberano; es

la razón por la que el respeto los derechos individuales es el fundamento de la democracia y de su expresión política, la República. El colofón de esta filosofía es, obviamente, que «los Hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos», lo que excluye cualquier tipo de monarquía. No hay una ley que pueda dictar «desde arriba» la manera con la que un ser humano tenga que comportarse; reconocer la existencia de tal ley constituiría un ataque contra la democracia misma; claramente, entonces, no hay ninguna «ley divina» superior a la ley humana. Los dogmas de cualquier religión, sea la cristiana, la musulmana, la judía, la budista, etc., atañen únicamente a los creyentes de estas confesiones religiosas, no pueden imponerse a la República y a sus ciudadanos, y la justicia republicana no puede juzgar la conformidad de una ley religiosa con la considerada religión. Desde el año 1905, Francia (salvo en algunos distritos adyacentes a Alemania) sigue una política de «separación de la Iglesia y del Estado». La pretensión de los musulmanes radicales de imponer en el país los dogmas coránicos, sean los que sean, no puede ser aceptada; por supuesto, tienen derecho a defender y divulgar sus ideas democráticamente, con el fin de promover cambios en la Constitución francesa, pero tienen que esperar que sus ideas se vuelvan mayoritarias para aplicarlas. En este contexto, el recurso a la violencia constituye un acto criminal, y como todo acto criminal, debe ser juzgado por la justicia y reprimido por la policía.

Los revolucionarios de 1789 fueron muy claros también en lo que se refiere a los aspectos concretos de sus principios. La ley francesa de 1905, que resultó de una lucha intensa entre el Estado y la Iglesia católica, proviene directamente de estos principios. La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano establece en su artículo 10 que la libertad de opinión es total dentro de los límites de la ley: «Nadie debe ser molestado por razón de sus opiniones, ni aun por sus ideas religiosas, siempre que al manifestarlas no se causen trastornos del orden público establecido por la ley». La difusión de las ideas es definida de la misma manera en el artículo 11: «Puesto que la libre comunicación de los pensamientos y opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre, todo ciudadano puede hablar, escribir y publicar libremente, excepto cuando tenga que responder del abuso de esta libertad en los casos determinados por la ley». Anteriormente, el artículo 5 define el campo de acción de la ley en estos términos: «La ley solo puede prohibir las acciones que son perjudiciales a la sociedad. Lo que no está prohibido por la ley no puede ser impedido. Nadie puede verse obligado a aquello que la ley no ordena». De estos artículos, se deduce que nadie puede definir por iniciativa propia los límites de la libertad de opinión y de su divulgación: la ley, esto es, en última instancia el pueblo, es la única fuente de soberanía. Cualquier persona, cualquier dirigente laico o cualquier autoridad religiosa, pueden considerar que los límites de la libertad de opinión son estos o aquellos; cualquier periodista o ensayista puede autocensurarse en tal o tal momento por razones personales; pero nadie en particular ni ningún grupo de personas tiene el derecho de imponer a los demás su propia definición de lo que serían los límites de la libertad de expresión; si esto ocurriera, los ciudadanos se verían arrebatar uno de sus derechos más fundamentales, el derecho de decir lo que cada uno piensa, y el miedo al castigo por expresar sus ideas, en serio o en clave humorística, pondría en jaque mate una libertad fundamental. Es precisamente este miedo el que los periodistas de *Charlie Hebdo* rechazan, aunque conocían la amplitud de la amenaza terrorista contra su revista.

Max-Jean Zins

En el año 2008, el Tribunal de París ya había juzgado que las caricaturas del Profeta Mahoma publicadas por *Charlie Hebdo* en 2006 eran perfectamente legales. Algunas asociaciones musulmanas habían pedido que los dibujos fuesen censurados porque constituían un insulto para los musulmanes. El Tribunal consideró que estos dibujos no iban dirigidos contra la comunidad musulmana en su totalidad, sino contra una fracción de ella; entonces, «no salían de los límites admisibles de la libertad de expresión». Un juicio previo había declarado de la misma manera: «ningún riesgo de confusión ha sido creado entre los musulmanes y los terroristas que se escudan en el Islam para perpetrar sus crímenes».

Una semana después el atentado que mató a siete de sus dibujantes, los supervivientes del equipo de *Charlie Hebdo* publicaron una nueva caricatura del Profeta, que provocó una nueva oleada indignación entre algunos de los líderes religiosos musulmanes. Se desarrollaron manifestaciones en los países musulmanes. Los responsables religiosos de otros cultos protestaron también, diciendo que no se puede insultar a la religión ni la fe y que hay que respetar las convicciones de cualquier comunidad. Algunos periodistas y periódicos en el mundo, incluso en los Estados Unidos, se negaron a publicar la caricatura, afirmando que constituía otra provocación para los musulmanes. La caricatura, con las palabras «Todo está perdonado» escritas en lo alto del dibujo, representa al Profeta diciendo «Soy Charlie» con una lágrima de tristeza: una manera de imaginar su compasión por lo que acaba de ocurrir.

Hay también humores que permiten sobrevivir...

C U R S O S E C O N G R E S O S
N ° 2 4 5