

7-2009

Del humor quevedesco a la ironía cervantina

Alfredo Bryce Echenique

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Bryce Echenique, Alfredo. (2009) "Del humor quevedesco a la ironía cervantina," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 105-118.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ No quiero empezar esta conferencia sin antes lanzar al viento unos cuantos globos de ensayo, de diverso volumen y contenido, con la esperanza, eso sí, de que todo lo que vendrá después irá aclarando la intención y el significado de cada uno de estos lanzamientos. Y ahí va el primero, que me pertenece, pero no porque quiera ser burro por delante, sino por todo lo contrario, ya que en esta conferencia evitaré casi totalmente referirme a los “materiales” de los que está hecho el humor que ha caracterizado mis libros. Allá va, pues, aquel primer globo: “Detesto la carcajada sonora y total: aquella que hace tanto ruido y nos hace abrir tan grande la boca que hasta se nos cierran los ojos, dejándonos ciegos y sordos, incapacitados por lo tanto para la más mínima observación y reflexión”. El segundo globo pertenece a Eduardo Galeano, a su *Memoria del fuego*, y se refiere a Buster Keaton y Chaplin: “Ellos saben que no hay asunto más serio que la risa, arte de mucho pero mucho trabajo, y que dar de reír es lo más hermoso que hacerse pueda mientras siga el mundo girando en el universo”. Tercer globo, de Erica Yong, en *Miedo a volar*: “Cualquier sistema era una camisa de fuerza si insistías en adherirte a él de una manera tan total y carente de humor. Yo no creía en los sistemas. Todo lo humano era imperfecto y absurdo, en última instancia. Entonces, ¿en qué creía? En el humor. En reírme de los sistemas, de la gente, de uno mismo. En reírme aún de mi propia necesidad de reírme constantemente. En ver la vida, multilateral, diversa, divertida, trágica, y con momentos de belleza terrible. En ver la vida como un pastel de frutas, incluyendo ciruelas deliciosas y almendras podridas, pero destinado a que lo comamos todo con hambre porque no se pueden celebrar las ciruelas sin envenenarnos, en ocasiones, con las almendras”. Cuarto globo, del maestro francés Etiemble, en su prólogo a *La traición de los intelectuales* (1927): “*La Ilíada* la patria del enemigo es llamada siempre ‘Santa Ilión’, y el personaje más conmovedor no es un griego sino el troyano Héctor. Aparentemente, los intelectuales de derecha y de izquierda se han olvidado (o no han leído jamás) las páginas de la *Ilíada* que relatan la despedida de Héctor y Andrómaca, ni tampoco aquellas páginas que nos hablan de Príamo ante los pies de Aquiles... Desconfiemos –concluye Etiemble– de esa trampa mortal que es la coherencia”. Quinto globo, del español Max Aub, en su novela *La calle de Valverde* (1970): “Aquí carecemos de humor. A veces me pregunto cómo Cervantes pudo ser español. Tenemos la sangre demasiado gorda. Como el Arcipreste (de Hita). Las bromas, pesadas o no darlas... Aquí lo tomamos todo en serio... Valle Inclán, sí, pero no es humorismo, sino farsa. Nos falta finura. Aquí, el ser bruto no es gran cosa; aquí no tenemos sangre fría: aquí, en seguida, nos echamos pa lante. Por eso carecemos de filósofos y nos sobran pequeños hombres de acción (...); y

nos sentimos heridos “en lo más vivo” y aquí nos reímos “a mandíbula batiente” (...) “Lo mismo nos sucede con la cocina. Aquí todo es gordo, empezando por la sal y las mujeres; y gustan”. Sexto globo, de Julio Cortázar (entrevistas con Omar Prego, 1982-83): “En América latina, el escritor que se define como escritor, que tiene la ambición de ser escritor, es un tipo que automáticamente se pone muy serio. Y aparece una literatura de la seriedad (...) Les reprocho a los latinoamericanos, en general, y a los argentinos, en especial, una considerable falta de humor. ¿Qué nos rescata de la seriedad?, me pregunto, (...) La madurez nacional, supongo, nos llevará a comprender por fin que el humor no tiene por qué seguir siendo un privilegio de los anglosajones y de Borges o Adolfo Bioy Casares. “Por último, dos globitos que lanzo al aire, al mismo tiempo, pues creo que se complementan con perfecto humor, seriedad e importancia: Que el humor no es lo contrario de lo serio sino de lo aburrido, más que un lugar común, creo yo que es una verdad como una catedral. Y el hecho de que, en un concurso de imitadores de Chaplin, el propio Chaplin quedara en tercer lugar, creo que, más que una divertida anécdota, es una feroz acusación contra un jurado que, muy probablemente, se pasó el concurso entero riéndose a carcajadas.

Bien... Retomemos ahora, sólo por un instante y parcialmente, aquellas palabras del globo cortazariano en las que afirma que “el humor es un privilegio de los anglosajones.” Al menos desde un punto de vista geográfico, estas palabras encuentran su eco en el ensayista catalán Luis Racionero, cuando en *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte* (1985), afirma, también: “Entre los países del norte encuentro sólo uno, el inglés, que practica la ironía de modo natural. Por ello son los más civilizados”.

Sin duda alguna, la existencia del humor se pierde en la noche de los tiempos y el humor existe también desde mucho antes de tener un nombre, siquiera. Y lo más probable es que naciera el día en que, por primera vez, Ug logró ponerse en pie en su cueva, pero, mala pata, se dio tal cabezazo que se noqueó a sí mismo, logrando que Og se riera y corriese a contárselo a Ig. Y es que el humor es todo observación. A diferencia del ingenio y la bufonería, el humor es sumamente gratuito e inútil en su intención, ya que no desempeña función alguna que no sea la de su propia existencia.

Ni los dramaturgos griegos ni los patricios poetas romanos lo inventaron, desde luego, ni existe tampoco teoría alguna acerca de lo que hace reír a la gente. Y un humorista que estudie una teoría acerca de la risa, antes de empezar a escribir, resulta tan absurdo como una pareja de recién casados que hojea un texto sobre el amor conyugal, antes de apagar la luz. Pueda ser que recabe alguna información al respecto, pero desde luego no encontrará nada que la estimule siquiera en su urgencia creativa. O sea que la única teoría que me siento autorizado a mencionarles acerca del humor,

es la mía, por más textos y citas en que me apoye. Y esta teoría me permite decirles que todas, absolutamente todas las teorías acerca del humor son correctas, pero que ninguna de ellas es totalmente completa.

Para ser tan sincero como exacto, les diré que Sir William Temple, diplomático, ensayista, e inglés, por supuesto, afirmó ya en 1690 que el humor era un invento inglés, absolutamente inglés, o sea ni siquiera escocés, irlandés o galés. Lo afirmó en un ensayo titulado “Acerca de la poesía, en la segunda parte de su *Miscelánea*, libro publicado en 1690, lo repito. Y lo vuelvo a repetir, sólo para agregar que, hasta el día de hoy, o sea tres largos siglos más tarde, nadie ha puesto en tela de juicio semejante proclamación. Por el contrario, un dramaturgo, ensayista, y narrador tan grande como Pirandello, en su extenso y profundo estudio titulado precisamente *El humorismo* (1908) no deja de darle, al menos parcialmente, razón a sir William Temple.

Su visión del asunto no deja de parecer inefable y hasta increíble, aunque quién sabe, tal vez sea muy sencilla y lógica para cualquier ciudadano inglés. Sir William afirma, nada menos –y uno tendería a tomarlo con benévola y sonriente cortesía– que el humor británico es producto de la riqueza del suelo de Inglaterra, de su pésimo clima, y de su libertad. La libertad, por ejemplo, es fuente de mucho humor, ya que éste resulta de la observación de los muy extraños, diversos e incongruentes comportamientos de la gente, en oposición a lo que sucedía en la mayor parte de Europa, donde el despotismo de los gobiernos daba lugar a una uniformidad en el carácter de la ciudadanía, que tan sólo producía dos modelos de franceses, alemanes, italianos o españoles: el pueblo llano y la nobleza. “El comportamiento humorístico, argüía Sir William, requiere de una sociedad muy libre, para florecer. Y a esto se añade el hecho de que el pésimo clima de Inglaterra hace de sus habitantes unos seres tercamente individualistas, lo cual resulta ser un rasgo más que se presta perfectamente al humorismo”. “Tenemos más humor porque cada inglés sigue sus inclinaciones naturales contra viento y marea, y en ello encuentra placer y hasta orgullo”.

Un punto en el que Sir William no deja de tener razón acerca de la anglicidad del humor es el de la existencia misma de la palabra. No existía en Alemania, por ejemplo, y en Francia se refería a un estado de ánimo o a una disposición del carácter. Pirandello, por su parte, reconoce que la palabra le llegó al italiano del latín y con referencia a la salud psíquica y física, puesto que por humores se entendía los cuatro fluidos cardinales de todo ser humano, o sea la sangre, la flema, la bilis y la melancolía, o bilis negra. El desequilibrio entre cualquiera de estos fluidos producía diversas patologías mentales o corporales, por lo que la palabra *humor* permaneció durante muchísimo tiempo encerrada en el vocabulario médico. Y en castellano, aún hoy la palabra *humor*, tal como la entendió Sir William Temple, aparece en quinto lugar en el diccionario de la Real Academia.

Y ni siquiera como *humor* sino como *humorismo*, y con la siguiente y muy vaga y confusa definición: “Manera graciosa o irónica de enjuiciar las cosas”. Sin éxito alguno he buscado la acepción *sentido del humor*, pero no la he encontrado ni en *sentido* ni en *humor*.

Sin embargo, la tan cacareada británica palabra *humor*, esencialmente indefinible como es, ha encontrado la que sin duda es su más sutil y cabal definición, nada menos que en boca de un muy actual humorista español, de firma Máximo. En fin, ya quisiera Sir Willian Temple o cualquier otro inglés tercamente individualista, en el más frío, lluvioso y neblinoso de sus días, romper con unas cuantas palabras fronteras que se cruzaron hace siglos, en muchísimas direcciones, y adueñarse muy legítimamente de la propia cultura británica, para definir así el *humor*: *To sense or not to sense, that is the humour*. Veamos cómo se viene abajo, por ejemplo, la teoría de que la risa y el humor pertenecen al intelecto y no a las emociones. Pues pertenece esta teoría nada menos que al muy británico escritor George Meredith y ya me dirán ustedes cuánto de intelectual tiene la burbujeante risa de un bebé cuando alguien se inclina sobre su cuna luciendo un sombrero extravagante. *Nonsense*, diría un inglés.

Sin embargo, hay aspectos del humor que sí pueden ser codificados desde una perspectiva británica, aunque en el fondo siempre hay palabras como *comedia*, inventadas por los griegos (486 a. C.) La comedia se inventó como lo opuesto a la tragedia. Ésta ponía en escena a héroes y dioses, el poder, la gloria y la caída, la fatalidad del destino, y un desenlace atroz. La comedia se ocupaba de gente común y corriente y desembocaba siempre en un final feliz, por lo que se la consideró sucia y vulgar hasta que Cicerón la elevó de rango al atribuirle un inmenso poder catárquico y purificador. Esta idea de que la comedia tenía propiedades curativas duró hasta el siglo XVIII, aún cuando no se conociera caso alguno en que ser objeto de la risa de los demás, o simplemente reírse uno mismo, hubiese transformado a un canalla en santo varón, por ejemplo.

El mundo griego conoció también la sátira, tal como la concebimos hoy, o sea con toda su fuerza, su intención, su violencia y hasta su crueldad; y conoció también la bufonería, que, por su carácter popular y descaradamente cómico, resulta ser todo lo contrario del ingenio imprescindible para que se dé el sentido de humor británico, una manera de reír que, recordémoslo ahora, dejó de ser estrictamente teatral y poética desde que se inventó la imprenta y encontró lugar en cualquier tipo de escritura literaria cuya finalidad fuera la de divertir. Por lo demás, Frank Muir, encargado de la selección de textos y de su comentario en *The Oxford Book of Humorous Prose* (Nueva York, 1990), intenta una serie de definiciones de las variantes del humor, aunque yo me voy a limitar tan sólo a una de ellas, el ingenio (*wit*, en inglés), por ser la que más puramente británica y elevada se considera. Lo haré con el único fin de probar hasta qué punto

hace mucho tiempo que, al menos en la literatura, el ingenio o *Wit* dejó de ser exclusividad inglesa.

El dichoso wit vendría a ser el aspecto aristocrático del humor, y muy de acuerdo a los enunciados de Thackeray, en su *Libro de los snobs*, no tiene en absoluto como finalidad hacer reír. El *wit*, de la misma manera en que el cricket o el hockey pueden ser tomados como manifestaciones de la conducta sexual de los británicos, era una suerte de torneo de salón entre caballeros que se arrojaban frases e ideas como dardos. No tenía por finalidad la diversión, sino la admiración, y la verdad es que, al menos en la literatura, hace mucho tiempo que este tipo de *performance* dejó de ser exclusivamente británica. Creo que dos ejemplos bastarán para abreviar esta fase de lo que, a su vez, los franceses llamaron *esprit*, y que tuvo su apogeo en cortesanos salones en los que era pésimamente mal visto que un gentleman o un *monsieur* se rieran, aunque horas más tarde se les pudiera ver gimiendo, llorando, escupiendo o meando en plena calle. El primer ejemplo es de Borges, cuando afirma: “Mencionar el nombre de Wilde es mencionar a un *dandy* que fuera también un poeta, es evocar la imagen de un pobre caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y metáforas”. El segundo ejemplo, de Ramón Gómez de la Serna, ese mago del lenguaje visual, es, sin quererlo, ni saberlo, ni mucho menos importarle, tan “británico” (y creo que ya podemos empezar a entrecomillar esta palabra cuando del humor se trata), como la frase que definió el campo como “aquel horroroso lugar en que los pollos se pasean crudos”. En una de sus *Greguerías gastronómicas*, don Ramón nos deleita intelectual, emocional, visualmente y, creo yo también que totalmente, cuando escribe que “Las gallinas ya están hartas de denunciar en la comisaría que la gente les roba sus huevos”.

El humor está ya en todas partes y en sus más variadas y diversas formas. Y, como reconoce el ya citado Pirandello, aunque la palabra no exista en Italia la cosa que ella nombra sí existe. Lo importante, en todo caso, es descubrir su mecanismo y cómo éste puede llevarnos al terreno de lo sarcástico y lo cruel, como en Quevedo, y de lo sonriente, tierno e irónico, como en Cervantes, sobre todo en *El Quijote*, que, retomando y sobrepasando los elementos humorísticos de la picaresca, se convierte en suma y cima de dos siglos de escritura, y en monumento inaugural e incomparable de lo que será la novela moderna y abierta, libre y reflexiva, o sea la mayor aportación de la cultura occidental a la humanidad entera.

Por ello es que, en *Los testamentos traicionados* (1993), Milan Kundera recuerda estas palabras de Octavio Paz: “Ni Homero ni Virgilio conocieron el humor; Ariosto parece sentirlo, pero el humor no toma forma hasta Cervantes (...) El humor es la gran invención del espíritu moderno”. Y agrega el propio Kundera: “Idea

fundamental: el humor no es una práctica inmemorial del hombre; es una invención unida al nacimiento de la novela, a Cervantes y a Rabelais. El humor, pues, no es la risa, la burla, la sátira, sino un aspecto de lo cómico, del que dice Paz (y esta es la clave para comprender el humor) que convierte en ambiguo todo lo que toca. El humor –concluye Kundera– el rayo divino que descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás; el humor: la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas, el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza. Sin darse cuenta, creo yo, tanto Paz como Kundera han reemplazado la palabra *ironía* por la palabra *humor*. A mí, en todo caso, no me cabe la menor duda de que, en realidad, ambos están definiendo a la perfección la esencia misma de la ironía.

Sin embargo, la ironía, con ser reveladora y sutil, puede llegar al realismo extremo, y hasta ser tan fina como demoledora, en uno de sus más grandes representantes contemporáneos. Leamos, por ejemplo, sólo dos extractos de esa cumbre actual del humorismo irónico hispanoamericano que es el guatemalteco Augusto Monterroso. Pertenecen a su libro de fábulas *La oveja negra*. Primera cita: “En un lejano país existió hace muchos años una oveja negra... Fue fusilada... Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua que quedó muy bien en el parque... Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse en la escultura” (ON, 19). Segunda cita: “Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y sumamente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas... Dice la leyenda que en cada ocasión Ulises con su astucia observaba que ella se disponía una vez más a iniciar uno de esos interminables tejidos, se la podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo... De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que como se sabe, a veces se dormía en sus laureles, según Horacio –agregado mío– y no se daba cuenta de nada” (ON, 21).

Todas las ficciones del espíritu, todas las creaciones del sentimiento pueden ser materia de humorismo y la más mínima reflexión de un humorista se convierte en un diablillo que desmonta el mecanismo de cualquier personaje, de cualquier fantasma urdido por el sentimiento, que lo desarma para ver cómo está hecho, para disparar su resorte, y, en fin, para que ese mecanismo rechine convulsivamente. Todo sentimiento,

todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista se desdobra en su contrario. Acaso el humorista puede a veces fingir que sólo se inclina hacia un lado, pero entretanto en su interior está hablando el otro sentimiento, como si de pronto no tuviera el valor de manifestarse; le habla y comienza por avanzar, a veces una tímida excusa, otras un atenuante, pero entre ambas van apagando el calor del primer sentimiento, y surge de golpe una aguda reflexión que desquicia toda la seriedad e induce a reír. Así ocurre que debiendo tener a Don Quijote por el ser más ridículo y a menudo loco de atar, admiramos en cambio con infinita ternura sus ridiculeces, siempre ennoblecidas por un ideal tan alto y tan puro.

Son propios del humorista la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia, el no saber ya de qué lado inclinarse, el verdadero empacho de asombro que produce la ironía, aquella gravedad sin peso de la que tan pertinentemente nos habla Italo Calvino en sus *6 propuestas para el próximo milenio* (1989), obra publicada póstumamente, y en la que el autor italiano se refiere a Cervantes, lo asocia con la palabra *ironía*, y afirma que ésta “es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea (esa dimensión de la carnalidad humana que, sin embargo, constituye la grandeza de Bocaccio y Rabelais) y pone en duda el yo y toda la red de relaciones que lo constituyen”.

En este punto se encuentra Cervantes, en el lugar exacto en que Salvador Pániker, en su libro *La dificultad de ser español* (1979), se refiere a la ironía como “comunicación de una discrepancia, como fenómeno que relativiza el dramatismo de la finitud humana y la trasciende por la vía de la paradoja. Y es que la ironía –concluye Pániker– permite un encuentro más allá de los envaramientos (cuando no del fanatismo) de los juicios apodícticos”. Dentro de este contexto, tanto la ironía como el hombre de humor que la produce son elementales para el diálogo, para el pluralismo, para la tolerancia y para la democracia.

En *El Mediterráneo y los bárbaros del norte*, afirma Luis Racionero que: “La ironía es al trato humano lo que la reducción al absurdo es a las matemáticas; la ironía es la demostración a contrario, es llevar una cosa a su extremo opuesto para que se convierta en su contrario y de esa súbita fusión de opuestos obtener una distanciación nos hace sabios”. El hombre realmente civilizado sabe que las cosas nacen con sus contrarios, que nada es absolutamente cierto ni claro, que la noche empieza a mediodía y que la verdad no necesita mártires, porque todas las cosas se pueden argumentar en torno a una mesa y una copa de vino, en vista de que, en el fondo, la razón la tenemos finalmente entre todos. La interrogación fingida de Sócrates es la ironía aplicada a la educación, el método más eficaz de ayudar al contertulio a descubrir por sí mismo el problema que lleva adentro.

La ironía –añade Racionero– requiere de una especial disposición de ánimo en que

se unen la tolerancia, el desengaño, el humor, la paciencia y la malicia. Es propia de las civilizaciones antiguas que han visto pasar muchas cosas, que han visto caer imperios, hundirse tiranos, aclamar impostores, y a las que todo ello les ha dejado un pozo de escepticismo, de mordaz anticipación sobre el advenedizo. Cuando Alejandro Magno visita a Diógenes, por ejemplo, y le pregunta qué puede hacer por él, éste le contesta: “Apártate para que me toque el sol, que me lo estás tapando, eso es lo único que tú puedes hacer por mí”. Y eso no es cinismo sino ironía, por la misma noción medida que tiene. Y el mismo talante que propicia la ironía engendra el pacto y la solución de conflictos por la mediación de los argumentos y negociaciones... Perdónenme, pero el ejemplo de Diógenes ante Alejandro Magno, mencionado por Racionero en el libro que antes cité, acaba de traerme a la memoria una anécdota de aquel editor norteamericano que vino a ofrecerle una verdadera fortuna en dólares –no sé si por uno o por todos sus libros– al intelectual catalán Josep Pla. El modestísimo rechazo de Pla al editor fue sólo un tímido y sonriente agradecimiento, seguido por una matizada negativa y esta muy matizada explicación: “Perdone, señor pero una suma tan inmensa me desajustaría el presupuesto”.

En fin, que todo esto es lo que distingue netamente al humorista irónico del autor cómico y del satírico. En estos dos no se origina el sentimiento de lo contrario. Si se originara, se volvería amarga la risa provocada en el primero al advertir cualquier anormalidad; y la contradicción que en el segundo es únicamente verbal se volvería efectiva, sustancial, y por tanto dejaría de ser irónica; y desaparecería la indignación, o cuando menos la aversión que está en toda la sátira. Y Quevedo aquí no es excepción ninguna, por más alto que sea aquel colosal ingenio que es lo único que le da la unidad a la inmensa diversidad de su obra que puede ser tan santa y pura como soez y grotesca y cruel. La sátira de Quevedo es arte con tesis, seguro de su propia verdad, y que ridiculiza ferozmente lo que decide combatir. Cabe aquí citar a Wolfgang Kayser, cuando en su libro sobre *Lo grotesco* (1964), establece una diferencia entre el humor cómico e irónico que “anula de un modo inocuo la grandeza y la dignidad, colocándolos sobre el terreno de la realidad. Lo grotesco, en cambio, destruye por principio los órdenes existentes, haciéndonos perder pie”.

Quevedo caricaturiza con crueldad al cojo, al tuerto, al calvo, al manco o al jorobado, y la parte satírica de su obra, por más ingeniosa que sea, se convierte en un verdadero catálogo de las posibilidades de burla y escarnio, que puede llegar incluso a la más canalla delación, cuando de Góngora se trata:

Yo te untaré mis obras con tocino,
porque no me las muerdas, Gongorilla

perro de los ingenios de Castilla,
docto en pulla, cual mozo de camino.

Como verán Quevedo acusa a Gongora de judaizante, además de plagiarlo.

De sus novelas *El buscón* o *Los sueños*, escribe Angel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*: [Quevedo] “ha trazado con extraordinario ingenio, amenidad y amargos escorzos una muñequería entre grotesca y trágica, en caricatura, de deformado realismo. Puede servir de tipo a la exageración, a base de chiste, retruécanos y hondura dolorosa en algún momento, el episodio de dómine Cabra. El clérigo miserable, levemente desrealizado por el autor del *Lazarillo de Tormes* –mediante la ironía y el comentario a los detalles sobre una figura de plena base humana- se convierte en Quevedo en un monigote genial, de gracia, de escorzo caricaturizado, de líneas y ademanes cómicamente descomunales; largo, de cabeza chica, “los ojos avicinados en el cogote, que parece que miraba por cuévanos...; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenaza comérselas; los dientes le faltaban no sé cuantos y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado ...” Quevedo –concluye Valbuena Prat-, pasa por todo lo cínico, amargo o macabro, con la máxima frialdad de un jugador de ingenio, sin el más mínimo asomo de compasión (...) *El buscón* es uno de los libros más inhumanos que cabe imaginar; pasma la frialdad de espíritu del autor al jugar con el dolor y la muerte, junto con sus extraordinarias dotes literarias. Ahí, y en diversos lugares de toda su obra satírica, Quevedo se recrea en lo sucio, lo bajo, y aun lo trágico, mediante deformaciones caricaturales que actúan sobre fondos de realidad pintoresca”.

Éste es el humor de sal gorda, de chiste y grosero retruécano, el humor sin finura, sin compasión, sin empatía alguna del que se queja, en 1970, Max Aub, en las palabras de su novela *La calle de Valverde* que lancé al viento entre otros globos de ensayo y ejemplo de lo que hoy deseaba comentar. La queja de Aub, que lo lleva al extremo de preguntarse incluso “cómo Cervantes pudo ser español”, ratifica el triunfo de la línea del humor quevedesco sobre la ironía cervantina en la literatura española de los siglos siguientes, y así habremos de encontrar sus huellas aun en las más formidables páginas de un escritor tan notable como Camilo José Cela.

Las palabras irónicas –a diferencia de las del humor quevedesco- se lanzan más como plumillas de bádminton que como saetas o dardos envenenados, y luego penetran en el corazón de los hombres pero sin inferirles un daño muy profundo. Suelen suscitar leves sonrisas porque son burlonas y no sólo afectan a quien van dirigidas, afectan también a quien las profiere. La ironía, esta burla fina y disimulada, puede elevarse a consideraciones negativas sobre el mundo en general y sobre la sociedad en

particular, porque es la secreta armadura del yo. A la vez, la ironía es un juego alegre, un placer refinado de la inteligencia, pues negar la moralidad convencional y burlarse de ella proporciona mayor intensidad a la fruición estética.

La ironía nace de humores variables, arbitrarios, volátiles de la consciencia íntima, y se expresa en conceptos delimitados, precisos, disolventes. Compárese *Viaje sentimental*, de Sterne, donde brilla el humor cambiante, tornadizo, fantástico, con su obra posterior *Tristram Shandy*, cuya ironía es crítica, racional, destructora del mundo y de sí mismo. La ironía es sentimental y, a la vez, intelectual, cuando la agudeza de la mente se asocia a la intensidad emotiva del sentir.

El irónico, a través de sus burlas y chanzas, expresa insatisfacción, un melancólico descontento desde la hondura de una seguridad satisfecha en la que reposa. “Es el absoluto comienzo de la vida personal”, afirma Kierkegaard, en su *Disertación sobre la ironía*, o sea rizando el rizo, la subjetividad de la propia subjetividad. Sin embargo, paralelamente la ironía revela una dialéctica ambigua: ironizamos porque nos sentimos inquietos, y, al mismo tiempo, seguros poseedores de una verdad interior que no es otra que el propio yo en que nos afirmamos.

¿Cómo resolver esta contradicción patética? Por la ironía sutil, intelectual, volteriana, o la burla tierna, compasiva, cervantina. Es decir, analizar los seres y las situaciones *pero desde una crítica implacable de sus virtudes*, o por la piedad sonriente de los errores, deformaciones y soñadoras torpezas inverosímiles. La primera es conceptual, lógica y llega a formular grandes construcciones filosóficas, como la duda sistemática en Descartes o la náusea en Sartre; la segunda se esfuerza en comprender a los hombres a través de lo que llaman los psicólogos *co-vivencia*. Ojo: no he dicho convivencia sino covivencia o sea reciprocidad de sentir.

Claramente se desprende pues que el humor quevedesco está en las antípodas de la ironía cervantina. Por esencia es mucho más feroz y dramático y aísla e incomunica al individuo. Las palabras del humorista mordaz y cruel son el fruto del verdadero dolor y hasta el odio que crea la soledad desesperada. El humorista quevedesco se instala con su dolor-odio en lo más alto del centro del mundo para pulverizarlo mejor con palabras mordaces, crueles, realmente arrancadas de sus entrañas. Todo lo contrario, pues, del incisivo humor cervantino que nos permite descubrir una comunidad de los hombres en el dolor, esperanza liberadora y, a la vez, suprema alegría de vivir.

Y sin embargo cae en el olvido —o, cuando menos, queda latente— la ironía del Cervantes que ve, retrasa y describe personajes y ambientes literarios, en el polo opuesto de un Mateo Alemán que, en su *Guzmán de Alfarache*, censura, insistiendo en los colores negros, en las fallas y tachas, y literalmente en las antípodas de aquel Quevedo que deshumaniza mediante caprichosas y retorcidas caricaturas. La ironía de Cervantes,

según el ya citado Valbuena Prat, “es algo de la carne y la sangre de don Quijote, lo herido, lo vertido, lo golpeado”. Lo dice el propio Cervantes, cuando afirma: “Para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para el uno y el otro”.

Curiosamente, es en Inglaterra, en el país que se sintió dueño del invento, donde el humor irónico del Cervantes de *Don Quijote* se instalará en pleno auge de la novela sentimental y paródica. El peso de su magisterio, en todo lo referente al desarrollo de la acción, los incidentes, los personajes, la composición, el estilo y la ironía, dejarán huellas profundas en el Samuel Richardson de *Pamela*, en el Henry Fielding de *Tom Jones*, y sobre todo al Laurence Sterne del *Viaje sentimental a Francia e Italia* y *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*; en fin, en toda esa literatura que, lejos de ocuparse de los grandes temas colectivos y heroicos, buscará capturar la individualidad del personaje, sus ridículas grandezas y sus sublimes miserias cotidianas, recurriendo para ello al más deshilvanado de los estilos, desde las páginas jaspeadas o en blanco o en negro, de Sterne, para señalar dudas, para dejar que el lector participe con sus opiniones, o para señalar el duelo, hasta las digresiones y anacolutos con los que se pierde el hilo de la acción o se inicia una frase sin haber terminado la anterior, en un desesperado afán de capturar la totalidad de un sentimiento o de señalar la desesperación real del autor a no lograr transmitirle al lector la profunda totalidad de una emoción y del sentimiento contrapuesto que ella puede evocar paralelamente.

Maupassant decía que el pensamiento del hombre “revolotea con la velocidad de una mosca en una botella”. Y, para Pirandello: “Todos los fenómenos, o son ilusorios, o de ellos se nos escapan las causas, siempre inexplicables. A nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos le falta en absoluto ese valor objetivo que comúnmente creemos poderle atribuir: Ese conocimiento es una continua construcción ilusoria. Y la escritura irónica es resultado de esa lucha entre la ilusión –que también se filtra por todas partes y se estructura a su modo– y la reflexión humorística que descompone una a una tales estructuras”.

Ésta es, creo yo, la actitud predominantemente irónica que caracteriza el escepticismo de la literatura latinoamericana posterior al *boom*, una literatura que, ya desprovista de su aspecto lagrimoso, resulta muy fácil emparentar con la mejor literatura sentimental inglesa y francesa de siglo XVIII, desde el *Cándido*, de Voltaire, hasta el *Tristram Shandy*, de Sterne. Tras las grandes construcciones novelescas de los maestros del *boom*, a menudo carentes de ese humor por el que clamaba Cortázar, y que, ocupadas como estaban en darnos grandes frescos históricos de nuestra América, en lo que el crítico peruano Julio Ortega calificara de “metafora totalizante de nuestra realidad”, dejaron de lado casi siempre el mundo de lo más individual e

íntimo, el mundo de nuestros sentimientos, ese mundo que, desde las primeras ficciones sentimentales de Manuel Puig pasó a ocuparse o mejor dicho, a instalarse plenamente en el territorio de nuestra llamada subcultura, sea musical, mediática, cinematográfica o simple y llanamente mítica y onírica. Me refiero con esto a los sueños con que nuestras masas se evaden de una chata, aburrida, o violenta realidad, mediante procedimientos a menudo ligados a lo estrictamente afectivo y mediante distanciamientos que son resultado de una serie de mecanismos estilísticos, que segregan todos ellos humor e ironía y que nos presentan a personajes que ven la vida como una realidad ambigua en la que ningún valor es absoluto.

Así, nada tan lejano del héroe tradicional, según la profesora Wanda E. Lauterbaun, en su libro *Algunos aspectos del humor en La vida exagerada de Martín Romaña*, nada tan lejano del héroe lleno de certidumbres y tareas, como el personaje de Martín Romaña y, antes y después de éste, muchos personajes más de mis novelas y cuentos. Según la profesora Lauterbaun, “Martín, al igual que otros creadores de humor, se sabe un ser especial, aparte y marginal, en el que cierta vulnerabilidad, intuición e inocencia hacen que la gente lo acuse de inmadurez o a veces locura. En realidad Martín se siente y es un poco profeta, tal vez con los atributos del sacerdote o del visionario. En todo caso, la realidad ficticia confirma casi fatalmente, para bien o para mal, sus intuiciones y premoniciones. Y su especial sensibilidad e intuición, que se traducen en humor, lo capacitan para captar ciertos aspectos o matices de la vida que están vedados para otros”.

Por ejemplo, Martín Romaña se hace pequeño a fin de obtener poder. Poder sobre Inés, sobre el lector, sobre los demás. Mediante la pequeñez, quiere ganar el amor, el soporte emocional y la estima de los demás. Pero a su vez el pretender la pequeñez es una forma de ofrecer solidaridad, comprensión, generosidad y compañía. También es, por supuesto, un medio de crear contradicciones e incongruencias, aspecto fundamental de la creación de un humor en el que el escritor Julio Ramón Ribeyro ya había señalado la presencia de elementos típicos de la novela picaresca, como la falsa autobiografía, y del humor británico, mientras que otros escritores y críticos se han referido a ese aspecto tan importante del humor judío –del neoyorquino, en especial- que consiste en reírse antes que nada de uno mismo.

Wanda E. Lauterbaun habla también de un humor lingüístico y cita el ejemplo de aquellas instancias de *La vida exagerada de Martín Romaña* en que el lenguaje es escatológico y se refiere a las funciones humanas naturales y los orificios del cuerpo, sin caer nunca en lo grosero, lo grueso o lo burlesco. “Estamos –afirma- más bien frente a un humor de lenguaje, en el que no es tan importante lo que pasa sino cómo se dice lo que pasa”. En este humor lingüístico, el efecto cómico se logra “a través de la

yuxtaposición de vocabularios pertenecientes a diferentes campos léxicos, a la pérdida de distancia, a la simultaneidad de distintos tonos de la narración, al interjuego verbal, a la creación léxica, a la repetición y a la incorporación de elementos de la cultura de masas”.

“Nada impide, sin embargo –afirma la profesora Lauterbaun– que, a lo largo de toda la novela, haya un fondo de escepticismo, una oculta sospecha de que nada es definitivo de una manera absoluta y también una certeza de la desaparición o destrucción de lo existente (...) Claro que Martín se recupera y vuelve a amar. Por eso Martín se ríe de todo, de todos y sobre todo de sí mismo”.

“Sin saberlo siquiera, por supuesto –nos señala Pirandello–, uno de los más grandes humoristas fue Copérnico, quien desmontó, si no precisamente la máquina del universo, por lo menos sí la imagen llena de soberbia que de ella nos habíamos forjado. Luego el golpe de gracia nos lo dio el telescopio, otra maquineta infernal que puede ponerse a la par de la que nos regaló la naturaleza. Pero el telescopio lo hemos inventado nosotros para no ser menos. Mientras el ojo mira desde abajo por el lente menor y ve grande aquello que la naturaleza providencialmente había querido hacernos ver pequeño, ¿qué hace nuestra alma? Pues se empeña en mirar desde arriba, por el lente mayor, y el telescopio se convierte entonces en un instrumento terrible que abisma a la tierra y al hombre y todas nuestras glorias y grandezas”.

“Por suerte, es propio de la reflexión humorística provocar el sentimiento de lo contrario, el cual dice en este caso: –Pero en verdad, ¿es tan pequeño el hombre como el telescopio invertido nos lo muestra? Si el hombre puede entender y concebir su infinita pequeñez, quiere decir que entiende y concibe la infinita grandeza del universo. ¿Cómo al hombre, entonces, puede considerársele tan pequeño?”

“Pero también es verdad que si el hombre llega a sentirse grande y un humorista lo advierte, puede al hombre ocurrirle lo que a Gulliver: ser gigante en Lilliput y juguete entre las manos de los gigantes de Brobdingnag”.

Resumiendo: el humorismo, y sobre todo la ironía, consiste en el sentimiento de lo contrario, suscitado por la especial actividad de la reflexión oculta, que no se convierte –según lo que a menudo ocurre en el arte– en una forma el sentimiento, sino en su opuesto, aun siguiendo paso a paso a ese sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El artista común sólo presta atención al cuerpo; el artista irónico se ocupa a la vez del cuerpo y de la sombra, y en ocasiones más de la sombra que del cuerpo. Como lo hiciera por primera vez el gran Cervantes, diseña todos los caprichosos movimientos de esa sombra y muestra cómo se alarga o cómo se encoge, tratando de reproducir cada regate de un cuerpo que, según Pirandello, ni calcula esa sombra ni la tiene en cuenta.

Y no quiero concluir sin citar al propio Kafka, que solía reírse mucho con la idea de que un personaje suyo, llamado Gregorio Samsa, amaneciera un día convertido en insecto. Y que afirmaba, tal como lo cito entre los epígrafes de mi última novela, *La amigdalitis de Tarzán*, que “Los recuerdos bonitos mezclados con un poco de tristeza saben mucho mejor”, añadiendo en seguida: “Así que en realidad no estoy triste sino que soy un sibarita”. También Kafka, en sus extraordinarias conversaciones con su joven e incondicional admirador Gustav Janouch, afirma sobre aquel genio del humorismo que fue Chesterton: “Chesterton es tan gracioso que casi se podría pensar que ha encontrado a Dios” – “¿Así que para usted la risa es una señal de religiosidad?” –le pregunta, sorprendido Janouch. – “No siempre –le responde Kafka– añadiendo de inmediato: Pero en estos tiempos tan privados de religiosidad es preciso ser gracioso. Es un deber. La orquesta del barco siguió tocando en el Titánic hasta el final. De este modo se le arranca a la desesperación el suelo que está pisando”.

Y ni que decir de aquel extraordinario poeta, recitador, sablista, y borracho, que fue el galés Dylan Thomas, autor de esa maravilla de obra titulada *Bajo el bosque lácteo*. Sabido es que Dylan Thomas se arreaba los whiskies en unos vasotes casi tan grandes como él. Y archiconocido también es el hecho de que murió ahogado al caerse dentro de su propio vaso, quitándose de esta forma toda su dignidad a la muerte. Muchas gracias.