



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: La perspectiva humorística en la literatura gallega como expresión del Volksgeist gallego sobre el ejemplo de la narrativa de Manuel Rivas

Author: Marta Kobiela-Kwaśniewska

Citation style: Kobiela-Kwaśniewska Marta. (2014). La perspectiva humorística en la literatura gallega como expresión del Volksgeist gallego sobre el ejemplo de la narrativa de Manuel Rivas W: J. Wilk-Racięska, A. Nowakowska-Głuszak, C. Tatoj (red.), “Encuentros entre lenguas, literaturas y culturas de los territorios luso-hispanos : Perspectivas diferentes” (s. 64-94). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Universidad de Silesia

La perspectiva humorística en la literatura gallega como expresión del *Volksgeist* gallego sobre el ejemplo de la narrativa de Manuel Rivas

Abstract

The aim of the paper is to present a different kinds of humour in Galician literature which is considered one of distinctive and fundamental characteristics of Galician spirituality, also called a *Volksgeist* if we quote Alfonso Castelao's dichotomy between a Spanish and Galician *Volksgeist*. According to him a humorous attitude towards life and its adversity that have Galician is due to a misery that they suffered from during four centuries and they treat it as a powerful tool to conjure a fact of life. The analysis is provided both with theory dedicated to a typology of humour and with some examples of humorous perspective found in the novels and short story books of Manuel Rivas, one of the contemporary and the best-known Galician writer who makes use of irony, parody, sarcastic, situational or retranca's humour.

Keywords

Humorous perspective, irony, Galician literature and *Volksgeist*, Manuel Rivas

Introducción

El objetivo principal del presente análisis es dar a conocer una de las características definitorias de la literatura gallega, es decir, el humorismo surgido como una relación específica entre la espiritualidad

gallega y la constelación de unas experiencias históricas desfavorables¹ vividas por el pueblo gallego, que originaron su postura humorística frente a la realidad mundana tanto en las situaciones cotidianas como en la creación literaria. Como es bien sabido, la literatura gallega pertenece a las literaturas periféricas del polisistema literario español, rasgo que le otorga una categoría inferior al sistema dominante. Sin embargo, la condición periférica de la lengua y del pueblo gallegos contribuyó a la constitución de unos rasgos intrínsecos de la literatura gallega: homogéneos con el alma de sus creadores pero muy distintos de la de sus vecinos españoles.

De este modo, estamos ante dos sistemas, países y literaturas diferentes que, aunque coincidieron en un momento histórico, se desarrollaban de modo divergente, lo que influyó en la constitución de la propia alma, o, en palabras de Alfonso Castelao (H. Monteagudo, 2000: 116), del *Volksgeist* de cada nación. El *Volksgeist* gallego se contrapone al castellano en los siguientes aspectos:

<i>Volksgeist</i> gallego	<i>Volksgeist</i> castellano
Carácter ancestral	Carencia de tradición
Homoxeneidade da súa alma	Hibridismo
Autoctonía dos seus módulos	Cosmopolitismo
Ruralismo	Urbanidade
Carácter democrático	Autoritarismo
Lirismo	Épica
Saudosismo	Misticismo
Humorismo	Ton declamatorio

¹ La herencia histórica debida a la política centralista de los Reyes Católicos en el siglo XV y, posteriormente, al régimen franquista, condenó a los gallegos a un silencio multisecular que resultó en un paulatino proceso de desterritorialización y en la castración de la lengua del país, su historia e identidad nacional. Con la imposición del sistema lingüístico español surgió una situación de diglosia, es decir, un conflicto lingüístico entre el gallego y el español puesto que ambas lenguas tienen un rango de uso distinto dentro de Galicia, donde a la primera, legítima y autóctona, se le otorga un estatus inferior a la lengua impuesta, es decir, el castellano. Con la política de los Reyes Católicos se inició un proceso de depreciación de la lengua del país, y con los hechos históricos posteriores se la redujo a la categoría del dialecto rural, condición que no se podía reivindicar y normalizar hasta la muerte del dictador Franco.

En general, en la literatura gallega de diferentes épocas, los mencionados elementos aparecen intercalados en el tejido textual como marcas distintivas y propias del discurso literario gallego. A propósito del presente análisis estudiaremos, de modo diacrónico y sincrónico a la vez, el fenómeno del humorismo contrastando en primer lugar el humor gallego con el español, aludiendo también a los principales humoristas gallegos, para después profundizar en el concepto de ironía y otras categorías del humor y terminar con un estudio sincrónico del humor y su tipología en la obra narrativa de Manuel Rivas, que es uno de los escritores gallegos contemporáneos más conocidos y traducidos fuera de Galicia.

1. El humor como un elemento trascendental en la literatura gallega

1.1. El humor y su naturaleza ambigua

Con el fin de presentar el humor desde la perspectiva gallega podríamos recurrir con previo derecho a las definiciones de este recogidas por varios autores, pero siempre nuestro afán investigador nos llevaría a una conclusión inequívoca de que “el humor es indefinible”, tal como nos asegura Bernardo M. Vázquez Gil (2001: 329). El humor, sea como sea, es un hecho social: no es un recurso exclusivo del que se apropia el discurso literario, sino que es también frecuente en la vida cotidiana y en la lengua a través de la cual expresamos sentimientos íntimos y toda la realidad exterior; por este motivo, el humor, exceptuando su enfoque literario, también se estudia como un fenómeno lingüístico.

El concepto moderno de humor entendido como una categoría o modalidad de expresión estética y literaria, sigue vinculado primordialmente al término *humorismo*, que en el *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (1999: 1133) es definido como:

Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón, y aunque sea en apariencia, ligero.

Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas, y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión.

En la definición citada arriba se sugiere la diferencia entre humor y otras formas afines, como comicidad, ironía, etc. De hecho, en los escritos sobre este fenómeno encontramos frecuentemente la ambigüedad de conceptos, que en ocasiones aplican, de modo indistinto, los términos *humor* y *comicidad* a diversas formas de expresión: festiva, graciosa, aguda, irónica, mordaz, satírica, sarcástica, grotesca, etc.

1.2. El humor gallego versus el español

Desde la perspectiva gallega, y también la española, quien más ha profundizado en el tema del humor, es Celestino Fernández de la Vega. “Él personalmente no admite la comicidad, ni la risa, ni la ironía absoluta, ni la tragicomedia y el humor lo define como un esfuerzo para comprender, por responder con sentido a situaciones conflictivas que tienen por límites externos la comicidad y la tragedia, la risa y el llanto” (B.M. Vázquez Gil, 2001: 329–330), dando a entender que la sonrisa es un elemento clave del humor, lo que encierra el humorismo gallego. Este siempre ha tenido un afán reformador, mostrando la actitud crítica de los que lo usaban a la hora de describir la realidad. El humor gallego suele ser a veces dolorido porque el pueblo gallego en su historia necesitaba de ayudas y justicias, abandonado por los propios gallegos que al haber llegado a la clase de poder se olvidaban de sus raíces, mostrando la honradez y lealtad al poder central español, de tal manera que ayudaron poquísimos a su tierra y a sus paisanos.

Según Ramón Piñeiro, un gran pensador y galleguista del siglo XX, el humorismo “es otra de las cualidades distintivas del espíritu gallego” (en C. Fernández de la Vega, 1995: 41) y el humorismo gallego mantiene una profunda relación con el lirismo. Como explica este autor:

Nace, lo mismo que éste, de una experiencia radical del hombre: el sentir los límites de lo individual. Cuando el sentimiento de esa limitación lo experimentamos frente a la naturaleza, surge la soledad

y, de ella, el lirismo; cuando el sentimiento de nuestra limitación individual lo experimentamos frente a los demás hombres, surge la conciencia de nuestra debilidad y, para encubrirla, nace el humorismo. Vencemos la soledad cantándola y vencemos la debilidad individual burlándonos de ella. Ante la naturaleza somos líricos; ante los demás hombres, humoristas [...]. El humorismo, a su vez, al burlarse de la propia debilidad o de la fortaleza de lo ajeno, lo que hace es destruirlas, disolverlas en sonrisa (en C. Fernández de la Vega, 1995: 41–42).

Si queremos comparar el humor gallego con el español, es útil recurrir a la reflexión de dos pensadores: Bernardo M. Vázquez Gil y Fernández Flórez. Según Bernardo M. Vázquez Gil (2001: 330), “en el centro de España hacer humor es fustigar”, y según Fernández Flórez, que sostiene la idea de Vázquez Gil, “aquí, [en España – M.K.-K.] cuando se usa de la risa en la literatura, se esgrime como un látigo” (en B.M. Vázquez Gil, 2001: 330). Con este fin usaron la risa los escritores de la picaresca, Quevedo o Larra. La risa ha sido siempre vengativa y escarnejadora porque en España no saben reírse de sí mismos, sino que se ríen de otro, de sus debilidades. La risa típica española viene de un defecto nacional: la envidia. En cambio, el humor gallego no es así, es ternura y compresión, y en cada gallego, en general, predomina un sutil sentido del humor, que comienza con no tomarse muy en serio a sí mismo y termina con atenuar la tensión en las situaciones límites. El humor en Galicia parece ser un conflicto entre inteligencia y sensibilidad.

1.3. Los principales humoristas gallegos

Muchas veces se asigna a Galicia ser la patria de los principales humoristas peninsulares, obviamente, sin querer olvidarse del gran humorista castellano que ha sido Miguel de Cervantes. Así testimonia Julio Casares sobre el humorismo gallego frente a otras características peninsulares:

Al colorismo que acostumbramos asociar con las provincias levantinas, a la pintoresca tipología andaluza, a la sentenciosa gravedad castellana, podemos oponer la socarronería gallega, que estilizada

a través de temperamentos selectos, florece en el humorismo todavía inseguro de Luis Taboada, en el despreocupado de Julio Camba, en el intencionado y trascendente de Fernández Flórez [...] (en M. Rosales, 1997: 139-140).

A lo largo del tiempo, las manifestaciones humorísticas gallegas han variado, de ahí que los creadores de la época del *Rexurdimento*, o del renacer literario gallego, no hayan sido muy generosos en la actividad humorística, preocupándose principalmente por plasmar su sentido de galleguidad. En el siglo XX, la situación cambia radicalmente y los humoristas gallegos de este momento muestran un sentido del perfeccionismo social, como dice Bernardo M. Vázquez Gil, y actúan de apóstoles reformistas “quienes desde su visión personal, deformando el hecho social que no les gusta, intentan cambiarlo. Y los gallegos más” (B.M. Vázquez Gil, 2001: 333).

Uno de estos reformistas es Alfonso Castelao (1886-1950), considerado el padre del *galleguismo* y el creador de la *retranca*, o del humor *retranqueiro*, es decir, aquel con doble intención y sentido, comparable a la ironía. La *retranca* también es tratada como una característica definitoria del ser gallego y, como dice Burghard Baltrusch (1999: 1038-1039), tiene que ver con “*unha tendencia a disolve-los opostos nunha dimensión correlativa inherente ó razoamento galego e o que estaría baseada nunha realidade empírica que os galegos vivimos ó longo da historia e que nos ensina a fuxir das verdades absolutas*”. En el humor de Alfonso Castelao habita un gran dolor, lo que coincide con las palabras de Mark Twain elegidas por Alfonso Castelao para ser el lema de su libro *Un ollo de vidro* (1922): “*debaixo do humorismo hai sempre unha grande door; por iso no ceo non hai humoristas*” (en M. Rosales, 1997: 141). Cabe subrayar que en el libro mencionado, los personajes son siempre amargos, tristes y su humor se nutre con mucha frecuencia de elementos tétricos y escatológicos. La obra de Alfonso Castelao muestra una visión humorística de la condición humana, visión que, gracias al humor, le permitió al escritor ahondar críticamente en la sociedad gallega del momento. Él mismo no pretendía divertir a nadie con su humorismo, más bien defender a los pobres diciendo la verdad, y denunciar una gran injusticia social que afectaba al pueblo gallego. En una

de sus conferencias afirmaba: “*O meu humorismo, que vén dos labregos e dos mariñeiros [...] tiña que falar en galego, pol-a Verdade e pol-o Arte*” (A. Castelao, 1920: 22).

En Galicia hay un tipo de humor popular que es un reflejo peculiar y generalizado de la conducta de su pueblo, conocido con el nombre de *retranca* (que no tiene su equivalente castellano). La *retranca* es propia del temperamento rural y encierra una actitud o filosofía, o, mejor dicho, una perspectiva de ver e interpretar la realidad mundana repleta de dudas, experiencia y desconfianza, percibida como una respuesta peculiar a las situaciones conflictivas cotidianas. Según Alfonso Castelao (1920: 17), en la cultura y tradición gallegas conviene diferenciar entre humor popular *retranqueiro* y otro, culto, es decir, humorismo: “*Un galego é sempre socarrón ou humorista e a socarronería é o humorismo dos incultos así coma o humorismo é a socarronería dos cultos*”.

Para dar una visión completa, aunque reducida a algunas frases, hay que poner de relieve que el humor de Alfonso Castelao no es un humor intelectual: es un recurso para resolver un conflicto social. Castelao se identifica plenamente con el pueblo gallego, convirtiéndose en humorista gallego con una estética de compromiso: ideológica, interpretativa y denunciadora. Es una actitud marcada por los tiempos y por el contexto socio-histórico que no se diferencian tanto de la contemporaneidad con su problema reiterativo de la emigración y otros males de la modernidad amenazadora, de los que hablan con ironía y sarcasmo los escritores gallegos contemporáneos, entre ellos, Manuel Rivas, otro digno representante de la literatura gallega de los últimos años.

Volviendo a la figura de Alfonso Castelao, hay que recordar que frente a la realidad adopta una postura burlesca y crítica, pero su crítica nace de un estado temperamental de ternura. Su finalidad es reaccionar ante el dolor con sonrisa, y esta sonrisa es triste porque refleja la tristeza de la gente gallega, encubre las verdades profundas, melancólicas y conmovedoras de la Galicia rural de aquel entonces. En este humor triste un lugar destacado lo ocupan el humorismo macabro y el humor negro, como dos elementos clave del humor gallego junto con la sátira dirigida hacia dos lugares comunes, es decir, hacia el poder del dinero y de las profesiones ejecutadas, así como hacia la burocracia provincial, mejor ejemplificada en la novela *Os dous de sempre* (1934). Lo

macabro se evidencia en *Un ollo de vidro* (1922), donde la dinámica humorística surge del propio contraste entre lo que hace reír y lo que horroriza, dando la palabra a los muertos que actúan como si estuvieran vivos adoptando la actitud irónica o satírica a la hora de comentar cosas de la vida, que se ven mucho mejor desde la ultratumba que desde el mundo de los vivos. Gracias al humor macabro y una amplia gama de personajes, Castelao podía enmascarar bajo un tratamiento humorístico sus verdaderos objetivos y preocupaciones: el *sentimento da terra*, la condición del idioma gallego o la actual situación política y social del país, fenómenos que se habían convertido en prioridades y principales metas de toda la actividad comprometida de este gran autor. Como dice Celestino Fernández de la Vega (1995: 165) sobre Alfonso Castelao: “*Na literatura peninsular do século XX non hai humorista tan intenso, fondo e típico como Castelao*”.

Impresionados por este hombre polifacético, sus seguidores –hasta la generación más reciente cuyo representante es, entre otras personas, Manuel Rivas– comparten con el gran maestro el común objetivo de enriquecer y dinamizar la conciencia gallega respecto a las realidades y necesidades culturales y sociales del país, luchando por la pervivencia de la identidad nacional. En este afán, el humor se ve como su aliado, aunque no con igual dinamismo reformista y reivindicador.

Rosalía de Castro (1837–1885), una gran poetisa del *Rexurdimento*, por muchos críticos considerada como una mujer triste, melancólica y angustiada, en realidad no lo fue, mostrando tímidamente la cara de una buena humorista, por ejemplo, en *Cadiceño* (1866), una pequeña obra en la que se nota un humor simpático, irónico y crítico hacia el comportamiento de los tipos que vuelven de la emigración con el complejo de superioridad y desprecio a lo suyo, renegando de la lengua y de la tierra.

El caso de Curros Enríquez (1851–1908) también es significativo ya que el humor fue la causa del proceso que siguió al haber publicado, en 1880, *Aires da miña terra*, una obra censurada por los teólogos que encontraron en ella unas proposiciones heréticas y blasfemias; éstas, sin embargo, no eran intencionadas sino que se debían a la mala interpretación del humor por parte de la crítica literaria. Este autor sí que fue anticlerical, pero no irreligioso.

Dando un breve repertorio de humoristas gallegos no podemos hacer caso omiso a Wenceslao Fernández Flórez (1885–1964), colaborador de varios periódicos madrileños y famoso por su humor literario, con la intencionalidad irónica o satírica en la que se plasman sus acotaciones de la vida española. Su novela humorística más famosa es *Las siete columnas* (1926), traducida incluso al japonés. Los críticos dicen que su humor está lleno de ternura y de lirismo, trascendental y filosófico, resultado de una visión profunda, personal, pero también amarga, de la vida y de la realidad gallega.

Tampoco se puede omitir a la persona de Ramón del Valle-Inclán (1866–1936), cuyo humor y actitud hacia la vida eran críticos, de grandísima calidad aunque a veces parezcan feroces.

Álvaro Cunqueiro (1911–1981) destaca entre los grandes humoristas por el humor, la ternura, el lirismo y la imaginación. En el fondo él mismo intuye que la vida está llena de miseria y penas, y esa triste realidad hay que olvidarla o compensarla con la alegría y con una jovialidad inventada. Por este motivo, su literatura parece ser anti-realista, pero no ignora la realidad sino que la niega irónicamente o humorísticamente. Una de sus obras más conocidas es *As crónicas de Sochantre* (1956), un ejemplo de la novela fantástica, en la que se teje una historia de almas en pena, enclavada en un entorno rural y una época histórica alejados (se trata de la Bretaña de los tiempos de la Revolución Francesa). Las almas emplean el humor en la lengua gallega con rasgos coloquiales y cotidianos, y que contrasta con el lenguaje lírico de la obra en general. Como indica Cristina Larkin Galiñanes (2001: 327), estos dos procedimientos también tenían su finalidad bien determinada: “Para acercarlos al lector, y también, por supuesto, para elevar un idioma despreciado al nivel de expresión literaria”.

Celso Emilio Ferreiro (1912–1979), el gran poeta de *Longa noite de Pedra* (1962), fue un tremendo humorista, con humor acre y satírico en el que palpitaban los gérmenes luchadores, acusadores e inconformes. Y también Camilo José Cela (1916–2002), galardonado con el Premio Nobel de Literatura, ha revelado el humorismo en su obra a pesar de que los críticos y lectores ven en ella el pesimismo y desencanto, pero estos se deben a una actitud radicalmente humorística: para él, el hu-

morismo es la ironía, un medio de escape, un arma de venganza ante la irrealidad cotidiana.

Se podría seguir con la lista de los humoristas gallegos pero nos limitamos a los nombres ya indicados porque, como nos sugiere Bernardo M. Vázquez Gil (2001: 340), “[l]os literatos gallegos nacen signados con la cruz del humor” y la narrativa de Manuel Rivas también destaca por un tierno humor aunque con distintas facetas y cargas.

Volviendo a la cuestión del origen del humor gallego, los estudiosos no responden unánimamente basando sus explicaciones en condiciones étnicas, históricas, sociológicas, psicológicas o filosóficas, lo que no lleva a una respuesta agitada y homogénea; según Celestino Fernández de la Vega (1995: 167-168), prevalecen las siguientes opiniones de su origen: “*Da raíz celta, da contradición histórica do destino do pobo galego, da actitude crítica e escéptica do pensamento galego*”.

También Manuel Rivas nota esa continuidad del humorismo en la literatura gallega, que, como hemos indicado, nace de una situación conflictiva y dolorosa que se atenúa y que se combate con el humor:

En nuestra tradición cultural hay una cadena de humoristas. Si lees a Cunqueiro, a Dieste, las cantigas de escarnio –no aparece en otras literaturas coetáneas ese sarcasmo– ves que existe esa tradición, y que nuestro mundo, con su dureza, su tragedia y su despropósito despide humor como para conjurar todo eso [...]. Entiendo por humor el dolor que no se compadece de sí mismo (M. Rivas, 2001: 273).

2. El concepto de ironía literaria y su taxonomía

El humor gallego está marcado por la omnipresencia de la ironía en el discurso de gallego hablantes; por este motivo presentaremos más adelante unas observaciones sobre la naturaleza de dicho fenómeno desde la perspectiva literaria.

Si recurrimos a la definición de la ironía desde la perspectiva literaria, se entiende por ella:

Un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos. La ironía es un recurso fundamental en la literatura humorística. Está en relación con la sátira y el sarcasmo. De hecho, el sarcasmo no es más que una ironía llevada a un grado de dureza, crueldad o cinismo amargos. En general, la expresión irónica va acompañada de una determinada entonación para que sea percibida como tal. En la lengua escrita, el lector debe descubrirla a través del contexto (D. Estébanez Calderón, 1996: 574).

Al recapitular lo dicho anteriormente, la ironía es una figura retórica que consiste en indicar una idea mediante la expresión de la contraria y normalmente aparece cuando un contexto sugiere significados distintos, generalmente de una idea burlesca. Si nos referimos al plano de la forma, la afirmación es verdadera, pero en el fondo se entiende como falsa. Lo más importante en la ironía es el hecho de que una realidad, generalmente negativa, aparece desenmascarada. La fuerza de la ironía “reside en el fingimiento o simulación y es prueba de inteligencia, y único modo de atacar y defenderse sin riesgos inútiles” (R. del Moral, 1995: 135).

Según Michał Głowiński (2002: 6–8), la ironía es ante todo un acto comunicativo que se puede notar tanto en la lengua cotidiana como en la enunciación retórica y, por supuesto, en la obra literaria. Tiene distintas formas, pero las fundamentales son la ironía socrática, la retórica y la romántica. Los escritos de Głowiński permiten diferenciar entre estas formas, entendiendo por la primera un procedimiento discursivo o polémico que no es nada más que una práctica cognitiva que sirve para averiguar la verdad. La ironía retórica, en cambio, la más estudiada en los tratados antiguos, sirve para impactar al público conforme a la actitud adoptada por el orador con el fin de ejercer la influencia sobre la vida pública. Por último, la ironía romántica es propia de la literatura, aunque no monopoliza este campo completamente dejando sitio para las otras dos formas. Este tipo de ironía dio origen al poema digresivo, pero lo que se denomina con el nombre de ironía literaria se distingue por su heterogeneidad.

La ironía funciona como un fenómeno comunicativo y para que sea entendida se necesita su identificación por parte del destinatario. En

el caso contrario, el sentido literal de la ironía llega a su fin, surgen diversas equivocaciones y todo el proceso comunicativo es erróneo. Recurriendo a este recurso literario o tropo, arriesgamos que nuestra intención no sea bien interpretada, salvo los casos en los que su empleo sea justificado por medio de los usos evidentes, condicionados por el contexto situacional, nuestros conocimientos enciclopédicos y el entorno socio-cultural en el que se admite un tipo de expresión irónica y que esta sea reconocida por los hablantes.

En la literatura, la ironía muestra toda clase de facetas, empezando por la ironía retórica o moldeando textos de una manera muy refinada y sutil.

Beda Alleman (2002: 22-24) afirma que en el tratamiento que recibe la ironía se halla el factor reflexivo, y que la ironía es la oposición transparente entre lo que se dice literalmente y lo que se transmite verdaderamente, recurriendo a las segundas intenciones. En otras palabras, la diferencia entre lo dicho y lo sugerido, o enmascarado, adquiere la forma del contraste, porque decimos algo contrario a lo que pensamos o queremos decir verdaderamente.

Estudiando algunos trabajos críticos dedicados al análisis de la ironía, podemos encontrar muchas aproximaciones taxonómicas que intentan clasificar dicho concepto. Así que tenemos en el mundo anglosajón dos tipos de ironía, es decir, la verbal y la situacional. La primera exige que la persona sea irónica, en otras palabras, que emplee esa técnica conscientemente, mientras que la segunda se realiza a través de situaciones o sucesos que tiran a lo irónico. Stephen Muecke (2002: 47) resume esta dicotomía así: "Tratando de la ironía verbal, hablamos de las técnicas y maniobras adoptadas por el ironista. Tratando de la ironía situacional, resaltamos los tipos de situaciones que percibimos como irónicas, pero también notamos el sentido de ironía del observador, su actitud y sus reacciones"².

Stephen Muecke (2002: 43-74) también propone tres grados de ironía: patente, oculta y privada, al mismo tiempo destacando sus cuatro clases: impersonal, autoironía, ironía ingenua y dramatizada. La ironía patente no se disfraza, todo lo contrario, salta tanto a los ojos que su

² La traducción es nuestra.

destinatario o lector sabe inmediatamente lo que quiere realmente decir el autor. Se emplea en comentarios marginales y en textos cortos, ya que pierde su fuerza a medida que se repite con más frecuencia en textos más largos. La ironía oculta no es aquella que solamente se nota, sino que también hay que detectarla, y recurrimos a ella cuando intentamos otorgar un carácter irónico a un texto más amplio. A excepción de estos dos grados, la ironía privada es algo reservado a un círculo de gente muy reducido, imperceptible tanto por el receptor como por cualquier otra persona. En cuanto a esas cuatro clases de ironía que hemos mencionado anteriormente, podemos decir que la ironía impersonal carece de rasgos emotivos y que en este tipo de ironía no es tan importante la persona misma del ironista, sino lo que dice; él mismo puede enmascararse. La autoironía tiene que ver con la actitud que manifiesta un ironista que lanza su persona como alguien ineducado, crédulo, sincero y, de este modo, infravalora sus cualidades. En la ironía ingenua, el ironista ya no participa en el discurso, ni da a conocer sus opiniones, sino que recurre a la persona de un tosco, que en su nombre interpreta el mundo desde su perspectiva limitada. En el caso de la ironía dramatizada, el ironista retrocede: ni habla de él mismo, ni se oculta por medio de una persona ingenua, tampoco hay algún tosco que actúe de su portavoz; simplemente se presenta una situación o un suceso irónico. Frecuentemente, esta última clase de ironía se emplea en obras dramáticas y novelas.

3. La tipología del humor en la obra narrativa de Manuel Rivas

Manuel Rivas (nacido en 1957, A Coruña) es un escritor que muestra de un modo evidente su gusto por el humor heterogéneo que con sus diferentes facetas permite establecer unas subcategorías que forman parte de este recurso literario de valor estético. En primer lugar tenemos que mencionar los rasgos irónicos, macabros, paródicos, paradójicos y *retranquieiros*³ (en gallego), es decir, aquellos que revelan la idea de

³ Veamos varias definiciones: “*Retranca es xeito de dici-las cousas con dobre intención ou sentido, e sobre todo con gracia intencionada, sinónimo de ironía*” (Diccionario

doble sentido y segundas intenciones, que en total crean un conjunto de lo humorístico en la obra narrativa de Manuel Rivas.

La memoria del humor que vive en el pueblo gallego hace muy próximos a los autores de distintas épocas, por eso las semejanzas entre el humor del padre de la galleguidad, Alfonso Castelao, y los escritores contemporáneos, como es el caso de Manuel Rivas, parecen ser muy evidentes a la hora de comparar los recursos empleados, que son: la *retranca*, la ironía verbal y situacional, la sátira o el humor macabro. Sin duda, el humorismo de Castelao o el de Rivas tienen que ver con su condición de ser gallegos que a la vez marca la perspectiva humorística que adoptan en sus obras.

3.1. El humor de Manuel Rivas con sus rasgos irónicos, macabros, paródicos, paradójicos, sarcásticos, *retranqueiros*, situacionales o de contraste

La presencia del humor macabro en la narrativa de Manuel Rivas tiene que ver con la tradición gallega de hablar del mundo de más allá, es decir, de la ultratumba, sin ningunos prejuicios, ni tabúes. El tema referente a la muerte se inscribe en la tradición oral gallega y la creencia popular, dando sus muestras más evidentes en la lengua, donde abundan los refranes que evocan la figura de la muerte. En la literatura, y especialmente en la que crea Manuel Rivas, también se vuelve a la tradición fantástica que aprovecha la materia de la ultratumba evocando a los muertos en las situaciones humorísticas. Los muertos de la aldea de Arán, convertidos en animales penitentes, son la fuente del humor macabro, irónico o paródico, que sobresale en la novela *En salvaje com-*

da lingua galega, 2000: 756). “*Retranqueiro-que ten retranca*” (*Diccionario da lingua galega*, 2000: 756). “*Retranca* también significa: maña, habilidad, delicadeza, tacto, manera de decir lo que uno quiere sin que parezca mal o ironía, segunda intención, expresión con segundas intenciones o gracia intencionada en el decir” (*Diccionario Cumio avanzado español-galego/galego-español*, 2001: 953). “*Retranqueiro* es irónico, (dícese de) quien suele hablar con segundas intenciones o astuto, sagaz, (dícese de) quien se burla con disimulo y astucia o irónico, que tiene un doble sentido” (*Diccionario Cumio avanzado español-galego/galego-español*, 2001: 953).

pañía (1994). Y para ilustrar el humor macabro situacional nos sirven los protagonistas de esta novela, los muertos reencarnados en animales, como el arnal, “una acreditada autoridad en el mundo de los sucesos y en el arte del criminal entretenimiento” (M. Rivas, 1998b: 90), el murciélago Gaspar, que ha sido embrollado en un lío amoroso con una turca, cuando estaba en Alemania, y asesinado por ella misma junto con el otro pretendiente, y el ratón Don Xil (el cura) que recuerda esa historia a la parroquia, resaltando así lo humorístico:

Ahí estuvo el follón, explicó Don Xil al arnal, confundieron los cadáveres. A Arán enviaron el del otro. Venía en una caja de cinc selada a conciencia. Los alemanes son muy profesionales. Pero la gente quería verle el rostro a Gaspar y hacerle el velatorio como es debido. Así que abrimos el ataúd con unas tijeras de herrero. Apareció el otro. ¿Y qué hicieron?, preguntó el arnal impresionado. ¿Qué íbamos a hacer? Lo enviamos de vuelta. Ellos, lo mismo. Eso que Gaspar tenía sólo una cuchillada (M. Rivas, 1998b: 92).

En la narrativa de Manuel Rivas no faltan los ejemplos del humor macabro, las historias que hacen reír protagonizadas por los difuntos, o las escenas ambientadas en el mundo de más allá. En la novela *Los comedores de patatas* (1992) encontramos lo gracioso en las reflexiones de Sam sobre la muerte en la aldea de Aita y el lugar muy cercano y familiar destinado al reposo de restos mortales contrastado con la condición anónima y lejana de los muertos depositados en las necrópolis urbanas. Así lo comenta:

No, no se va muy lejos cuando se muere en Aita [...]. Cuando se cierran los ojos, lo sacan a uno de la cama y lo dejan para siempre a unos metros de la puerta. Te asomas a la ventana y puedes dar los buenos días a los parientes difuntos [...]. Bien mirado, tienen suerte los muertos de Aita. Papá está en Feans, en el municipal, en un quinto piso por lo menos (M. Rivas, 1999a: 203).

En esta novela, también los muertos de Aita hablan, acertando sus comentarios y reaccionando al comportamiento de los vivos. Así, el abuelo difunto del niño Sam comenta sus diabluras a las que da explicación previa el protagonista Sam en sus recuerdos de infancia:

Jugábamos a las canicas sobre la losa de los abuelos. La bola va rodando sobre las fechas y los nombres, y a veces se queda parada en el puntito de la i, Samuel Castro Ti(nes). Lo estoy oyendo, abajo: A ver si te estás quieto de una vez. ¿Es que no vas a parar, demonio?

–Es un niño, Samuel, ¿no ves que es un niño?– dice la abuela Herminia.

–¡Pues que lo aguanten sus padres! ¿Has visto lo que hizo con los cangrejos? Cualquier día nos prende fuego al almiar (M. Rivas, 1999a: 203).

En la novela *Los comedores de patatas* (1992) también se ironiza sobre los trámites que acompañan al difunto en su última despedida y sobre toda la parafernalia fúnebre, resaltando que la muerte para unos es una tragedia personal y para otros, un buen negocio que hay que hacer sin ningún escrúpulo. Así, la elección de la caja, es decir, el ataúd, puede convertirse en el acto humorístico según las partes que intervengan. De esta manera actúan los empleados de pompas fúnebres haciendo publicidad de sus productos; véase la ironía encerrada en la última frase del siguiente diálogo:

Ésta es una señora caja, elegancia en el último viaje, con crucifijo de metal y bordes labrados.

–Sí, pero son treinta mil de diferencia.

–Le ponemos una corona. Una corona de claveles, con cinta violeta y letras doradas [...].

–Una bonita caja, sí señor. Conste que no me gusta predicar en estas situaciones, pero la verdad es que sólo se muere una vez (M. Rivas, 1999a: 172).

Otro ejemplo del humor relacionado con el mundo de ultratumba con patentes rasgos irónicos se presenta en una escena en la que Don Xil, transformado en ratón, pregunta a su compañero si las guardias civiles también se reencarnan en animales como los maquis, haciendo con lo consiguiente la alusión a los tiempos de la Guerra Civil y a la situación del verdugo y de su víctima incluso en la vida de más allá. A continuación viene este humor situacional:

¡Corra, señor cura, cago en el demonio, ese tigre es del maquis!
¿Cuál de ellos?, preguntó Don Xil a la carrera y casi sin aliento.
¡Arturo de Lousame, aquel bravo! (M. Rivas, 1998b: 41)

Este hombre convertido en tigre fue un gaitero con fama de anarquista, que una vez, en la misa de fiesta celebrada por Don Xil, no ocultaba su poca simpatía hacia los curas, cantando el siguiente Himno de Riego: “Si los curas y monjas supieran, la de hostias que van a llevar [...]” (M. Rivas, 1998b: 42). Estos versos evocados después de unos años recobraron su fuerza al meter miedo a aquellos que se sentían culpables por daños ocasionados a la gente de otro bando, como ha sido el cura Don Xil. Este también se inquieta por otro hombre, el guardia civil:

¿Y no anda por aquí la Benemérita?, preguntó Don Xil en un respiro.
Andar, anda, pero el brigadilla Maneiro es otro soprano, un miserable como nosotros.
¡Válgame Dios! ¡Este mundo es una selva! (M. Rivas, 1998b: 42)

Los gallegos tratan a sus difuntos parientes con mucho humor y se permiten algunas bromas acerca de sus hábitos, como en el siguiente fragmento de *Los comedores de patatas*: “Siempre se dijo en broma que los difuntos subían cada uno a su casa en los días de tempestad, cuando el agua inundaba los sepulcros” (M. Rivas, 1999a: 221).

El humor que emplea Manuel Rivas no solamente sirve para divertir a los lectores, sino que en muchos casos tiene como objetivo hacer pensar en lo que concierne a la calidad de nuestro divertimento, marcando algunas actitudes sociales que deben ser revisadas ya que encierran la amenaza y el peligro para los valores cristianos. El caso se refiere al tratamiento de la vida y el valor que le otorgan los medios de comunicación divulgando algunos espectáculos en los que los concursantes se juegan la vida de la más brutal e inhumana manera. Con su mirada perspicaz y el humor que emplea, Manuel Rivas se ve obligado a ridiculizar y a criticar lo que observa en la sociedad, haciendo reflexionar a sus lectores. En la novela *En salvaje compañía* (1994) se expone ese problema a través de la figura del arnal, productor de crímenes, que recuerda su trabajo sobre suicidios para la televisión y, en particular, una serie que encerraba en su título, *Adiós mundo cruel*, la expresión irónica, tratando

de dar una nueva cara a la más rebuscada brutalidad en multiplicar las ingeniosas maneras de quitarse la vida ante los ojos de los televidentes. Esa mención con un tono de humor crítico, cruel y paródico, no parece ser otra cosa que una voz acusadora contra la tendencia a divulgar la cinematografía de así llamados “fiambres”, muy practicada en el mundo actual. Esa telebasura, que –según Don Xil– va contra la ley de Dios, resucitaba los más incivilizados e inhumanos instintos siendo al mismo tiempo una lucha fiera por la audiencia. Así lo recuerda su autor en la condición de arnal:

¡Más allá, más allá!, nos espoleaban los directivos. Ya no servían de nada los métodos clásicos. Nada de ahorcarse en un alboy, nada de gas, nada de tirarse al mar. Con permiso de los presentes, eso eran mariconadas. ¡Había que impactar a la gente! Tuvo mucho éxito un episodio en el que el protagonista, por despecho de un amor que le había dejado, decidió secuestrar a esa que fue su novia. La ató a una silla y, delante de ella, preparó el suicidio. Se colocó sobre un gran bloque de hielo, puso luego una estufa al lado, apretó fuertemente el lazo corredizo en el cuello [...]. La agonía duró lo que la piedra en deshacerse (M. Rivas, 1998bc: 81).

No se duda del carácter paródico de este fragmento, orientado hacia los inventos televisivos, o más bien hacia los *reality shows*, o los espectáculos en vivo, que en cierta época protagonizaban todas las cadenas televisivas, que difundían programas para las masas que comían todo lo que se les presentaba, sin ningún juicio de valores previo.

Lo humorístico también podemos encontrarlo en los comentarios subversivos de los protagonistas muertos que en cierta medida cambian la lógica de la historia. Es el caso de Don Xil, convertido en ratón, que en la bodega encontró unas hojas del periódico *El Ideal Gallego* y comió papel amarillo en el que destacaban algunas noticias de aquel entonces: “Franco, una docena de truchas en el río Eo, un urogallo en los Ancares, muchos hoyos en el Club de Golf, cinco penas de muerte en el pazo de Meirás” (M. Rivas, 1998b: 76). Al haber terminado este banquete, Don Xil pronunció una frase en la que se nota el humor sarcástico, más prominente gracias a la explicación dada por el narrador; aquí la tenemos: “Esto es lo que se llama mantenerse de nostal-

gia, dijo con sarcasmo el cura, saboreando los titulares” (M. Rivas, 1998b: 76).

Como hemos visto, lo humorístico también puede referirse a los hechos históricos señalados indirectamente a través del comentario irónico cuyo objetivo no es solamente hacer reír sino reanudar el tema de la verdad histórica, recurriendo al humor en el proceso de reivindicación de la misma.

Otro ejemplo, que vamos a comentar, más bien ironiza y parodia las columnas de anuncios breves de tipo social, tan característicos para nuestros tiempos, en los que los protagonistas muertos, con su mirada inocente, perciben una revolución de costumbres y de tecnología. En el fragmento de abajo se parodian e ironizan a la vez los servicios sexuales y su evolución a lo largo del tiempo, marcando el humor verbal en la conversación que llevan los protagonistas de la ultratumba:

Ama jovencísima, castigo, humillación total, bellísima, sensual. Pechos abundantísimos, pies perfectos. Llámame, serás mi esclavo automáticamente. Vídeo. Hotel. Domicilio. Visa... Alto Nivel. Superdotada. Bellísima. 30.000 pesetas. También Visa.

¿Y esto de Visa, señor cura, qué carajo es esto de Visa?

¡Déjalo ya, Matacáns, calla la boca!

¡Treinta mil pesetas por un polvo!, continuó el furtivo. ¡Cómo está la vida! Y marchó ligero escaleras abajo, murmurando precios de otro tiempo en la calle del Papagayo de La Coruña, en la casa de la Bellateta (M. Rivas, 1998b: 96–97).

Hablando sobre el humor, también hay que mencionar una vez más que en la tradición gallega, tanto en la lengua oral como en la literaturra, resulta muy emblemático el fenómeno llamado en gallego *retranca*, explicado en los capítulos anteriores del presente artículo, que quizás se asemeje a la ironía en lo significativo y sugestivo, dando a conocer que se habla de las segundas intenciones de las respuestas dadas. Para explicarlas nos sirven los siguientes ejemplos clasificados como *retranqueiros* por Daniel Asorey Vidal (2000: 415–416):

Y usted, dijo de repente Don Xil dirigiéndose a Mohamed, ¿usted cree en Dios?

Tranquilamente, dijo Mohamed (M. Rivas, 1998b: 98).

–¿Cómo van los bichos, patrón? –le dije, para demostrar que también yo estaba en forma.

–Buena gente, los animales. Nunca engañan a uno (M. Rivas, 1999a:154).

Sam, el protagonista de *Los comedores de patatas*, hace un comentario *retranqueiro* al ver las pruebas que le hacen los médicos a su compañero de hospital diciendo: “A mí no me gustaría que me miraran tanto un ojo por culpa de una pierna” (M. Rivas, 1999a: 154).

En el marco de lo humorístico también se estructura la narración de un minicapítulo titulado “La abuela”, de la novela *Los comedores de patatas*, en el que el narrador-protagonista crea una situación burlesca respondiendo a las sugerencias de su abuela de tal manera como si se tratara de un monólogo interior, sólo escuchado por él y los lectores, exagerando, ridiculizando y contradiciendo todo lo que dice su interlocutora, además reforzado por el uso de imperativos, interjecciones o interrogaciones retóricas. A continuación presentamos este humor verbal marcado gráficamente por el paréntesis:

!Cuidado! Hay barro. (¡No me digas, abuelita!)
No pequeño, no, no pises ahí. (¡Coño! ¡Tiene razón!)
Por ahí sí, por donde está la pila. (¿Cómo verá?) No, Nicolás, por ahí no. A la derecha. Detrás de tu hermano. Así. (¡Claro, estúpido!) ¿Qué horas son éstas de venir? (¡Si te contara!) ¡No parará! (¡Qué va a parar!) Ayer no llovió, bueno llovió menos. (El cuento de siempre.) Pasad, pasad... ¿Tenéis hambre? (No.) Seguro que tenéis hambre. (No.) Algo comeréis. (Nada.) Ya veréis qué bien os sienta. (Fatal.) Sólo un platito. (O dos.) O dos. (De entrada) [...] (M. Rivas, 1999a: 200).

Manuel Rivas también incorpora el humor paradójico al tejido de sus textos, con el fin de dar a conocer mejor la compleja personalidad del protagonista de la novela *Los comedores de patatas*, Sam, quien personifica el problema de la identificación con el lugar y la tradición de sus antepasados, así como el de la drogadicción de sus coetáneos. Esta paradoja se muestra en la actitud que adopta Sam frente a su tragedia personal. Le hace mucha gracia el hecho de que se quede con una pierna más corta que la otra después de salir con vida de un accidente de tráfico. Así lo expresa:

–Me va a quedar una pierna más corta que la otra– le digo con voz feliz.

–¡Qué simpático, Sam!

–¡Me van a llamar Sam el cojo! Ja, ja– me río, y todos se ríen (M. Rivas, 1999a: 166).

Lo humorístico puede surgir de una situación en la que se hallan los protagonistas sin poder cambiarla. Este es el caso de Sam que se recupera en el hospital y tiene que aguantar con calma todo lo que le rodea, incluso la más repugnante presencia de los bichos raros; pero como no puede moverse, muestra su insatisfacción por medio de un humor sarcástico, como en el siguiente diálogo:

–Una cucaracha. Va y viene. Pobre animal.

El viejo lo decía así, pobre animal, como si cada bicho asqueroso metomentodo fuese un alma inocente y desvalida en territorio enemigo. ¡Se supone que esto es un hospital, y no un centro de protección de cucarachas! Eso es lo que le voy a decir a la señorita Vacaburra cuando llegue por la mañana embutida en su bata blanca y se ponga a olfatear tabaco como si inspeccionara la celda de unos criminales o una cuadra. ¡Preocúpese menos del olor y llévese de aquí ese maldito zoo! Eso es lo que voy a decirle (M. Rivas, 1999a: 146).

Manuel Rivas puede introducir la ironía en cualquier tipo de situaciones: las solemnes, como estas que hemos visto, y las cotidianas, que aunque tienen otro peso y carácter sirven como un instrumento de crítica contra lo que irrita, asombra y, en fin, divierte, si se lo toma con mucho humor y distancia. A veces se ríe de lo políticamente correcto, como, por ejemplo, la situación en la que los padres con fuerte moral pretenden a toda costa proteger a sus hijos del mundo hostil comprándoles solo juguetes inocentes, mientras que sus hijos los convierten en armas de juguete. Este es el caso del padre del cuento titulado “Que no quede nada”, de un libro de cuentos *Un millón de vacas* (1990), que compró a su hijo un paraguaitas con dibujos de Snoopy intentando evitar de este modo los regalos de imitación de armas de fuego, y de su hijo, que convirtió este paraguaitas en la mejor arma de fuego apuntando

a su papá y diciéndole: “-¡Pum! Estás muerto” (M. Rivas, 1999b: 27), así teniendo por fracasados los métodos educativos.

También encontramos el humor verbal situacional en el relato “Un millón de vacas”, del libro de relatos homónimo, donde se rompen algunos estereotipos sociales relacionados con la edad, según los cuales las personas mayores no pueden ser joviales ni ir en secreto a una cita amorosa muy entusiasmadas. Una protagonista mayor, muy elegante, viaja a dedo con un chico joven y le miente intencionalmente que tiene una visita al médico, ya que, como dice ella: “A esta edad, no tenemos más que achaques, hijo, ser viejo es una desgracia” (M. Rivas, 1999b: 75). No obstante, este no es obviamente su caso ya que ella viaja por otro motivo, que no quiere descubrir ante el joven interlocutor por las especiales connotaciones que tiene su lugar de destino. A continuación presentamos el humorístico desenlace de esta conversación:

¿Sabes dónde está Nova Olimpia? Quedé sorprendido, pero le dije que sí. Pues déjame allí. Hoy hay baile de la tercera edad. ¿Sabes? Cuando volví de Madrid me eché novio.

¿No será médico?

¡No, qué va!, dijo ella llorando de risa (M. Rivas, 1999b: 77).

También resulta graciosa la situación descrita en el cuento “El molino”, de *Un millón de vacas*, en la que el guardián del profesor de filosofía, que ha sido víctima de una delincuente inmobiliaria, le aconseja a este que se tome con filosofía la pérdida de sus doscientas mil pesetas (M. Rivas, 1999b: 101).

La lengua de los jóvenes protagonistas del relato “El domingo”, de *Un millón de vacas*, además de destacar por su carácter vulgar e incoherente, donde se marca la falta de comunicación entre los dialogantes, también abunda en expresiones irónicas, al estilo provocador y cachondo, si nos permitimos la jerga juvenil. A continuación presentamos un diálogo en el que se nota la evidente ironía en lo que se refiere al físico del chaval burlado:

-Coño, Quique, cada día más flaco -dijo Mini, hincando los dedos en la voluminosa barriga del recién llegado.

–Anda y que te den por culo –dijo Quique, apartándolo de una palmada–. Ya sabéis que va a librar en la mili. Lo que no se sabe es si es por enano o por maricón (M. Rivas, 1999b: 121).

En la obra de Manuel Rivas, el tono humorístico es muy oscilante, moviéndose de un extremo marcado por lo macabro del mundo de ultratumba, o lo dramático y trágico del humor negro, pasando por los comentarios irónicos y sarcásticos, también de peso fuerte, hasta perder su fuerza en las situaciones cómicas y grotescas que simplemente hacen reír a los lectores.

Lo sarcástico lo podemos encontrar en las historias de los emigrantes gallegos que viven en Londres, del relato *La mano del emigrante* (2000), en las que con una dosis de humor se describe su condición humilde, la de la gente de una categoría inferior a la raza inglesa, marcando así las huellas del humor negro y sarcástico, que, como antecedente, empleaba Alfonso Castelao con el fin de denunciar la situación del pueblo gallego, humillado y oprimido por la gente de poder.

En *La mano del emigrante* predomina este humor sarcástico en los comentarios de los protagonistas gallegos a los que, con su estatus de emigrante y fuera de su país, se les aclaran mejor las cosas de la política gallega, que se considera culpable por la mala situación económica de la gente y por su destierro. El protagonista Castro defiende el país de acogida, es decir, Inglaterra, en una disputa informal en la que truenan las voces en contra y a favor de los suyos, en la que conocemos mejor la situación de Galicia y de su pueblo emigrante. El punto de vista de Castro y también su actitud sarcástica provocan la risa del lector:

Métete con el gobierno, como todo cristo, pero no maldigas al país que te abrió la puerta. ¿O es que tengo que explicarte por qué llegamos con una maleta de cartón? Embarcamos en un tren como ganado. No había ni retretes. Tenías que sacar el culo al aire para hacer tus business. En la frontera de Irún, un tipo nos arengó hablando de la gloriosa historia de España. ¡Españoles! ¡Siempre con la cabeza alta! ¡Qué cabrón, un discurso! Mejor sería que nos hubieran dado una copa de Felipe II. ¡Qué bien nos vendría un trago de coñac para la posteridad! (M. Rivas, 2002: 21–22)

El humor negro también lo podemos encontrar en *La mano del emigrante* donde las situaciones trágicas sirven de tejido para hacer el comentario humorístico de lo políticamente y socialmente incorrecto, ya que no es algo corriente reírse de las circunstancias en las que se entierra a algún mortal, como ha sido el caso del marinero Benito, cuyo cuerpo tardó muchos días en aparecer y los familiares ya se habían marchado a sus domicilios, dejando en el entierro la comitiva muy menguada que seguramente pasó por alto lo caro que fue el ataúd. Un detalle que resume en un tono sarcástico el empleo de pompas fúnebres: “¡Lástima de una caja tan cara para tan poca gente!” (M. Rivas, 2002: 143).

Otro ejemplo que citaremos también incluye la evidente ironía en lo que atañe a los temas de la vida y de la muerte, temas tabú en otras sociedades, pero no en Galicia. Nos referimos al caso de Eliseo Mato, un naufrago que volvió a la vida devuelto por el mar contra un acantilado mientras sus familiares le estaban preparando el velatorio, y por el camino a casa un vecino viendo a un fantasma que retorna del mar le hizo una graciosa pregunta: “Pero, Eliseo, ¿no te habías ahogado?” (M. Rivas, 2002: 147).

También tenemos una muestra del humor sarcástico mezclado con una superstición, la que se relaciona con la gente jorobada, en el cuento “La novia de Liberto”, del libro de cuentos titulado *Ella, maldita alma* (1999). Según esta superstición, si se pasa la mano por la espalda de un jorobado, eso da buena suerte. A un protagonista de este relato, el tío Rubí, jorobadito, la gente le pasaba la mano, atraída por la superstición, lo que cabreaba mucho a Liberto, su muñeco de ventrílocuo, que decía, muy sarcástico, a la gente: “¿Por qué no os la metéis en el culo?” (M. Rivas, 2000a: 32), dando a entender lo absurdo que hay en esta actitud fetichista.

Lo irónico se halla en la confesión hecha por el tío Jaime, del relato “Ella, maldita alma”, a su sobrino cura Fermín, en la que revela sus pecados, diciendo: “Yo hice algo bueno, ¿sabes? Maté a cinco tipos” (M. Rivas, 2000a: 50). A esta cifra se podían añadir unos tantos matados del otro bando durante la guerra, pero estos cinco habían sido de su bando, eliminados por su oficial porque siempre se ofrecían voluntarios para fusilar a los prisioneros.

Más adelante, en el mismo cuento, se hace un comentario sarcástico al vicio del señor cura que tuvo amores con una de sus feligresas, Ana, lo que se denunció al señor obispo contrapesando lo bueno y lo malo del carácter de Fermín: “Tenemos un buen cura, señor obispo. Lástima que no esté capado como los bueyes” (M. Rivas, 2000a: 54).

El pueblo de O’Cebreiro, donde hay una iglesia austera con un cáliz, del que la leyenda local dice que es el santo Grial, y pallozas, casas campesinas de la antigua Europa prerromana, lo visita mucha gente en su peregrinación a Santiago de Compostela, lo que confirma una campesina local de una manera irónica y ambigua, respondiendo a la pregunta de Mireia, una fotógrafa, que es la protagonista del cuento “La rosa de piedra”, de *Ella, maldita alma*: “¿Y por aquí pasan muchos peregrinos extranjeros? Pasan, pasan, dice la mujer. ¡Incluso vienen de Madrid!” (M. Rivas, 2000a: 80). Esa actitud que mantiene la gente gallega hacia los madrileños como gente extranjera, reafirma muy fuertemente que se trata de una división muy profundamente marcada entre centro y periferia del país.

En el mismo cuento también tenemos el humor verbal en la conversación entre Bastián y la farmacéutica. La charla está enfocada en la incurable enfermedad que guardan en su corazón todos los gallegos, la llamada *saudade*⁴, es decir, la soledad ontológica, considerada otro

⁴ Según la definición enciclopédica gallega, *saudade* es una “sensación de pena mesturada con melancolía por alguén ou algo que xa non existe ou non está conosco” (*Diccionario da lingua galega*, 2000: 782). Ramón Piñeiro (1951: sin página), el gran filósofo y pensador gallego del siglo XX, nos ofrece la siguiente definición: “Es la sensación de una soledad ontológica de hombre, de una soledad metafísica que se experimenta en relación con su existencia” (trad. por M. Kobiela-Kwaśniewska); Piñeiro afirma también que: “A *saudade*, nota distintiva da espiritualidade galaico-portuguesa non é un simple estado psicológico, como sería por exemplo o da morriña, senón unha vivencia orixinal, de plena significación ontolóxica” (en L. Stegagno Picchio, 1995: 179). Aquí cabe mencionar también *morriña*, otra categoría de soledad, que en polaco equivale a *samotność*, y que en gallego se diferencia perfectamente del concepto de *saudade*. Así pues, según Xesús Alonso Montero (1972: 65–67), *morriña*, que viene del verbo *morror*, significa la muerte pero la que tiene una dimensión menor, una muerte pequeña, experimentada por un individuo, y que desencadena en *saudade*, que en polaco equivale a *straszliwa tęsknota*, como lo ha traducido del gallego Maria Filipowicz-Rudek (2003: 40).

rasgo definitorio del *Volksgeist* gallego. A continuación citaremos este diálogo:

He oído decir que hay unas aspirinas contra la saudade, le dice Bastián a la farmacéutica. La mujer de la farmacia lo mira con asombro.

¿Contra la saudade?

Sí, lo he oído en la radio. Todo natural. Y llevan bicarbonato para los pedos saudosos.

La farmacéutica le sigue la broma: Tenemos unas cápsulas muy buenas para el estrés, la ansiedad, el vértigo y el insomnio. Pero para eso que usted dice...

¿Eso? ¿Le llama eso a la saudade? ¿No hay nada para la saudade?

¡No hay nada para el mal más antiguo del ser humano! Bueno, pues entonces déme unos caramelos de miel para la garganta (M. Rivas, 2000a: 82–83).

También una desgracia puede convertirse en algo humorístico con un ligero tono irónico, como es el ejemplo del accidente de tráfico en el que el ciego Bastián ha sido atropellado por Mireia. La víctima interpreta este incidente en términos muy positivos, dándole un matiz un poco grotesco, lo que se confirma en el siguiente fragmento: “Y vengo a pedirle perdón. ¿Perdón? Pero si estoy muy contento. ¡Es la primera vez que me atropella una chica! Fíjese que la última vez fue un cura. ¡Qué desastre!, pero ahora, ¡una mujer! ¡Una chica guapa!” (M. Rivas, 2000a: 88).

Bastián trata con mucha distancia y humor su condición de hombre minusválido, parece ser un tipo optimista; por lo menos sabe aprovechar la ironía como un arma de defensa contra su debilidad física e imperfección. La actitud irónica hacia sí mismo se desprende de su conversación con Mireia:

Ciego y cojo, dice. ¡Milagros del apóstol! ¿No me negaréis que parezco un tipo interesante? ¡Lástima que ya no beba! ¡Ciego, cojo y borracho!

¿Bebías mucho?

¡Así me hice catedrático! (M. Rivas, 2000a: 91).

Este protagonista ciego, un guía que descubre los grandes misterios del famoso Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela

y se los confía a la fotógrafa Mireia, actúa como un gran sabio, pero también encuentra lo humorístico en las cosas piadosas y se lo transmite a la gente de confianza. Así revela el gran enigma de la sonrisa pícaro del profeta Daniel, la única estatua del románico que sonrío a una hermosa mujer, Salomé, que está enfrente de él. La mujer provoca la sonrisa y atención que se le presta al ver los pechos generosos que, como indica Bastián, “aún lo serían más, de no haberlos rebajado a cincel la censura. ¡Y ése es el gran enigma!” (M. Rivas, 2000a: 93).

Toda la narrativa de Manuel Rivas se ve contaminada por el sentido del humor que destaca en diversas circunstancias y que a veces es inofensivo, aplicado sin ninguna malicia, con el evidente fin de divertir. Este se presiente en la sugerencia hecha por el narrador-protagonista del relato “Un saxo en la niebla”, del libro de cuentos *¿Qué me quieres, amor?* (1996), que se refería a las pocas habilidades y talentos de sus compañeros de la Orquesta Azul, cuando actuaban ante el público. Su opinión no era nada crítica, tampoco tenía nada de burla o de fuerte ironía; solo reforzaba lo cómico de la situación en la que un joven músico que infravaloraba sus habilidades y sufría de complejo de inferioridad al compararse con la maestría y profesionalidad bien fingidas por sus compañeros, llegó a una conclusión humorística que en fin le dio más ánimo y desenvoltura. A continuación presentamos este fragmento: “¡Qué tipos los de la Orquesta Azul! Tenía la íntima sospecha de que nos llevarían piedras en el primer palco al que había subido con ellos. ¡Eran tan generosos en sus defectos!” (M. Rivas, 2000b: 55).

Al proporcionar otro ejemplo del humor sarcástico-irónico en la obra de Manuel Rivas, recurriremos al contraste, considerado por Henri Bergson como uno de los procedimientos productores de comicidad. Así lo presenta Ana María Zubieta (1995: 18):

entre los procedimientos productores de comicidad podemos nombrar, en primer lugar, los contrastes. Aparece un contraste intelectual que despierta un conflicto, se da un contraste de valores, se produce la conexión inesperada de esferas representativas que chocan, etc. Cuanto más disparatado parezca un acercamiento de representaciones, cuanto más contraste haya entre ellas, más eficaz será la comicidad resultante.

Manuel Rivas también emplea este procedimiento y crea contextos en los que se agudiza un contraste de opiniones, como es el caso de los padres de Miro, un protagonista joven del cuento “Solo por ahí”, del libro de cuentos *¿Qué me quieres, amor?*, que se distancian uno del otro en el tratamiento educativo que dan a su hijo. En este caso, el padre es el sujeto que ironiza y ataca con matiz sarcástico la actitud indulgente de su mujer, que se convierte en el portavoz de su hijo. La siguiente conversación que llevan los padres refleja este humor sarcástico-irónico, evidenciado por el uso de interjecciones e interrogaciones:

–De esto te quería hablar, Pa. Creo ... creo que deberíamos procurar que estuviese más a gusto en casa.

–¿A gusto? ¿A qué te refieres? ¡Si tiene toda la casa para él! El otro día llegué y había aquí, aquí mismo, en la sala, cuatro mocosos comiendo pizza y viendo un vídeo de tipos y tipas que se cortaban piernas y brazos con una sierra eléctrica. ¡Manda carajo! ¿Por qué no ven pelis porno? ¡Me llevaría una alegría [...]

–Son así. Hay que entenderlos.

–¿Entenderlos? [...]

–¿Y qué quieres que haga? ¿A ver? ¡Unas hostias! Eso es lo que yo tenía que hacer. Darle unas buenas hostias.

–¡Por favor, Pa!

–A mí me las dio mi padre un día que le dije mierda. ¡Vete a la mierda! [...] Y me metió una bofetada que casi me tumba. Le estaré agradecido toda la vida. Me aclaró las ideas.

–Él nunca te mandó a la mierda.

–No. Eso es cierto. Me dijo “¡Muérete!”. Pero nunca me mandó a la mierda [...] (M. Rivas, 2000b: 73–74).

En la novela *El lápiz del carpintero* (1998) también encontramos ejemplos del humor intelectual sarcástico. A continuación presentaremos algunas observaciones humorísticas sobre el humano, según el doctor Da Barca:

El mutante del que procedemos tuvo que ponerse en pie por algún problema patológico. Se encontraba en clara inferioridad frente a sus predecesores cuadrúpedos. No hablemos ya de la pérdida del rabo y del pelo. Desde el punto de vista biológico, era una calamidad.

Yo creo que la risa la inventó el chimpancé la primera vez que se encontró en aquel escenario con el Homo erectus. Imaginaos. Un tipo erguido, sin rabo y medio pelado. Patético. Para morir de risa (M. Rivas, 1998a: 29–30).

O del humor situacional del manicomio en el que el pintor, de la novela *El lápiz del carpintero*, retrataba a los enfermos mentales y donde le hizo una broma el doctor Da Barca creando intencionadamente una situación paradójica en la que le tomaba al pintor por loco, dando así el comienzo de una gran amistad entre ellos:

Y entonces llegó un hombre sonriente, joven pero trajeado, que le preguntó qué le pasaba. Y el pintor le dijo que era pintor, que había ido allí con permiso para retratar a los enfermos y que se había despistado con la hora.

Y aquel joven trajeado le dijo muy serio: Eso mismo me ha pasado a mí.

Añadió:

Y llevo aquí encerrado dos años.

El pintor pudo ver sus propios ojos. Un blanco de nieve con un lobo solitario en el horizonte.

¡Pero yo no estoy loco!

Eso mismo fue lo que yo dije.

Y como lo vio al borde del pánico, sonrió y se delató: Es una broma. Soy médico (M. Rivas, 1998a: 44–45).

Conclusiones

Recapitulando, podemos constatar que Manuel Rivas ha depositado en su creación literaria el legado heredado de sus grandes predecesores de esa corriente humorística que le hace cómplice de los que se ríen de lo humano, aunque fuertemente marcado por el carácter y el contexto gallegos en los que se recurre al humor para conjurar todo el mal del pueblo oprimido y marginado, destinado en la época de Franco a la emigración política y sometido al proceso de aniquilación de la lengua

y cultura gallegas y, en la actualidad, obligado a la emigración económica. Esta gran injusticia y desesperación del pueblo gallego sólo se pueden combatir con el humor que también en los tiempos modernos sirve de arma en la lucha contra los nuevos fenómenos y comportamientos sociales (la violencia, los mundos mediáticos) que, por su índole nefasta, deben ser ridiculizados y presentados con una dosis de humor, para incitar así las revisiones de estos comportamientos y actitudes y suscitar profundos cambios en la conciencia social. Sin embargo, el humor de Rivas no solo se caracteriza por un afán reformista, sino que también se lo emplea el novelista en el marco de un recurso literario y estético, tal como lo hicieron otros grandes escritores gallegos de generaciones anteriores.

Bibliografía

- Allemann B., 2002: "O ironii jako kategorii literackiej". En: Głowiński M., ed.: *Ironia*. Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 17–41.
- Alonso Montero X., 1972: *Rosalía de Castro*. Madrid, Jucar.
- Asorey Vidal D., 2000: "A literatura galega en tempos da postmodernidade: aproximación á obra narrativa para adultos de Manuel Rivas". En: Kremer D., ed.: *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos, Un século de estudos galegos Galicia fóra de Galicia*, t. I: *Lingua. Literatura. Traducción*. Trier, Edicións do Castro/Publicacións do Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 397–426.
- Baltrusch B., 1999: "Filosofía e estética da retransa a súa intencionalidade e reflexividade en Suso de Toro e Antón Reixa". En: Kremer D., ed.: *Actas V Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Trier, Edicións do Castro/Publicacións do Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 1038–1048.
- Castelao A., 1920: "Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura". En: *La Voz de Galicia* (A Coruña), 14 de marzo, 17–31.
- Del Moral R., 1995: *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. Madrid, Verbum.
- Estébanez Calderón D., 1996: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza.
- Fernández de la Vega C., 1995: *O segredo do humor*. Vigo, Galaxia.
- Filipowicz-Rudek M., 2003: "Literatura stara czy nowa?". En: Álvarez Lugrís A., Eminowicz-Jaśkowska T., Filipowicz-Rudek M., eds.: *Studia iberystyczne nr 2, Almanach galicyjski nr 1*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 31–55.

- Głowiński M., 2002: "Ironia jako akt komunikacyjny". En: Głowiński M., ed.: *Ironia*. Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 5–16.
- Larkin Galiñanes C., 2001: "Dickens y Cunqueiro: Aproximaciones en el humor". En: Figueroa Dorrego J. et al., eds.: *Estudios sobre humor literario*. Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 321–328.
- Monteagudo H., 2000: *Castelao defensa e ilustración do idioma galego*. Vigo, Galaxia.
- Muecke D.S., 2002: "Ironia podstawowe klasyfikacje". En: Głowiński M., ed.: *Ironia*. Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, 43–74.
- Piñeiro R., 1951: "Siñificado metafísico da saudade". En: *Grial*, 1, 421–441.
- Rivas M., 1998a: *El lápiz del carpintero*. Madrid, Santillana.
- Rivas M., 1998b: *En salvaje compañía*. Madrid, Santillana.
- Rivas M., 1999a: *Los comedores de patatas*. En: Rivas M.: *El Secreto de la tierra*. Madrid, Santillana.
- Rivas M., 1999b: *Un millón de vacas*. En: Rivas M.: *El Secreto de la tierra*. Madrid, Santillana.
- Rivas M., 2000a: *Ella, maldita alma*. Madrid, Suma de letras.
- Rivas M., 2000b: *¿Qué me quieres, amor?*. Madrid, Suma de letras.
- Rivas M., 2001: "Ésta es una gran verdad". En: Baamonde A., ed.: *La reinención de España. Una radiografía de la España de hoy*. Barcelona, Ronsel, 261–280.
- Rivas M., 2002: *La mano del emigrante*. Madrid, Suma de letras.
- Rosales M., 1997: *A narrativa de Castelao*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións.
- Stegagno Picchio L., 1995: "A filosofía da saudade: saudades de Ramón Piñeiro". En: *Grial*, 126, 173–180.
- Vázquez Gil B.M., 2001: "El humor literario gallego". En: Figueroa Dorrego J. et al., eds.: *Estudios sobre humor literario*. Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 329–340.
- Zubieta A.M., 1995: *Humor, nación y diferencias*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Diccionarios

Diccionario Salamanca de la lengua española. 1996, Madrid, Santillana.

Diccionario da lingua galega. 2000, Vigo, Obradoiro Santillana.

Diccionario Cumio avanzado español-galego/galego-español. 2001, Vigo, Edicións do Cumio.

Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. 1999, Madrid, Espasa.