



LOS LÍMITES DE LA TEORÍA DE LA INCONGRUENCIA EN EL ANÁLISIS DE UN TEXTO HUMORÍSTICO DE 1880¹

Francisco Ocampo*
University of Minnesota
focampo@umn.edu

RESUMEN: Este trabajo investiga los factores lingüísticos e históricos asociados al humor en la composición rimada ¡Oh! Qué buen país! de Vital Aza. Se puede observar fácilmente que el humor se produce por un constante cambio de códigos entre francés y castellano, reforzado por una rima consonante donde armonizan ambas lenguas, combinadas a lo largo de 16 cuartetas octosílabas. Sin embargo, un análisis más detallado dejará traslucir múltiples fuentes de comicidad, relacionadas no sólo con lo lingüístico sino también con el contexto histórico, cultural e ideológico de la composición. El propósito central del análisis es mostrar que las aproximaciones al humor de tipo formalista y exclusivamente lingüísticas no pueden identificar todos los factores asociados con una interpretación humorística del texto.

PALABRAS CLAVE: bisociación, dialoguismo, proyecto comunicativo, orientación hacia los demás, función lúdica, contexto histórico, afrancesamiento, casticismo, pícaro.

THE LIMITS OF THE INCONGRUENCY THEORY IN THE ANALYSIS OF AN 1880 HUMOROUS TEXT

ABSTRACT: This article searches for the linguistic and historic factors associated with humor in the rimed composition ¡Oh! Qué buen país! by Vital Aza. It is easy to notice that its humor is the product of a constant code switching between French and Spanish, reinforced by a rime where both languages combine along 16 eight-syllable strophes. However, a thorough analysis will show multiple sources of humor related not only to linguistic factors, but also to the historic, cultural and ideological context of the composition. The ultimate purpose of the analysis is to show that formalist and exclusively linguistic approaches to humor are unable to identify all factors associated with a humoristic interpretation of the text.

¹ Una versión preliminar de este trabajo titulada: *Juegos entre lengua y humor como múltiples fuentes de comicidad* fue presentada en el XVIII Congreso de la *Sociedad Internacional de Estudios del Humor Luso-Hispano*, que tuvo lugar en la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, del 24 al 26 de Octubre de 2017. Agradezco los comentarios y sugerencias de los referees para la presente edición. La responsabilidad final es mía.

* Ph. D Hispanic linguistics – University of Southern California. Master of Arts (M.A.), Linguistics – State University of New York at Buffalo. Associate Professor at University of Minnesota.

KEYWORDS: bisociation, dialogism, communicative project, other-orientation, ludic function, historic context, francophilism, purism, scoundrel.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza los recursos asociados al humor en la composición rimada ¡Oh! Qué buen país! de Vital Aza, publicada en Madrid Cómico el 29 de agosto de 1880. El propósito del análisis es mostrar que las aproximaciones al humor exclusivamente lingüísticas, basadas en el paradigma monolinguístico de origen saussureano, no consideran la totalidad de los factores presentes en la interacción comunicativa escritor-lector. Como consecuencia, estos acercamientos fundados en una hipótesis formalista de la comunicación, y centrados exclusivamente en un aspecto de ella: la transmisión de información, solamente pueden identificar algunos de los factores asociados con una interpretación humorística del texto. Para llegar a una comprensión más acabada, será necesario establecer la relación entre el humor y el contexto histórico, social e ideológico en el que se inserta la composición.

El texto a analizar es una carta rimada escrita a un amigo por un ficticio turista español, Santiago, que está pasando sus vacaciones en Biarritz, balneario francés de moda en esa época. Es una composición de su tiempo, que revela la ideología europea de fines del siglo XIX. En la introducción, que sería ideológicamente poco aceptable en nuestros días, Vital Aza advierte al lector acerca de la deficiente capacidad lingüística de Santiago. Este pasaje del autor da el marco necesario para que el lector infiera el humor producido por el narrador, el cual está presente en un juego lingüístico caracterizado por el constante cambio de código entre el castellano y un francés construido artificialmente, que refleja la concepción cultural que el lector español de 1880 tenía del francés. Además, la porción francesa del texto no sigue las convenciones ortográficas, sino que está adaptada a la pronunciación del castellano hablado en Madrid. A continuación se incluye la versión completa de la carta rimada de Vital Aza. Al final del pasaje se presenta una lista de aclaraciones al texto para facilitar su comprensión.

OH! ;QUÉ BUEN PAÍS!
VITAL AZA
(CARTA QUE EN PLENO VERANO

*ESCRIBE UN SIETEMESINO
QUE NO SABE EL CASTELLANO
Y HABLA EL FRANCÉS COMO UN CHINO)*

1 Mon cher ami Nicolás
2 je suis arrivé [a] Biarri
3 y je me divierto isí
4 lo que tu no sabes pas.
5 ¡Oh! ¡La mer! ¡La mer, mon
cher!
6 ¡Haciendo de forse un tur
7 me baño truá fua par jur!
8 ¡Je ne vive sin la mer!
9 Me monte sobre un peñasque:
10 ocún bañero me arréte,
11 y je me tire de tété
12 y doy á la gente un chásque.
13 ¡Set une satisfacion!
14 ¡No tengo temor ocún!
15 ¡Je nade como un atún,
16 set a dir, como un puasón!
17 Aquí se trúve ojurdui
18 tut le mond plus elegant.
19 Es una chosse charmant
20 passer le verano isi.
21 Je me hospéde en un hotel
22 donde hay bocú de confor.
23 ¡Que bien mueblé! ¡Quel
primor!
24 ¡Jamé lo he visto como él!
25 ¡Oh, mon ami! ¡Quel servise!
26 ¡Truá garsons tengo pur muá,
27 y parlen fransé les truá!
28 ¡En fin, set une delise!
29 Rien hay que á manger me
baste.
30 (¡Oh, mon Dié, que sa me
dure!)
31 Voy á paseo en voiture
32 y bebo champan á paste.
33 ¿Será trop caro, dirás?
34 ¡Oui! ¡Trop caro! ¡Lo sé
bien!
35 Me como no tengo rién,
36 no pienso pagarlo pas.

37 No duda de mí personne;
38 tut le mond me considera,
39 y es de un efet de primera
40 le pisto que je me donne.
41 Hier suar dans le Casinó
42 di un cup de sable á un
monsié,
43 le disant que era nevé
44 de Cánovas del Cható.
45 Y un español qui es cesant
46 -constitucional, pe tétre,-
47 me pidió al punto une letre
48 pur mon oncle le Presidant.
49 Par muá se pirren les
belles;
50 hago isi le gran papié,
51 y soy el anfant mimé
52 de tutes les demoiselles.
53 Desde isi, je he confianse
54 de arriver jusque á Paris.
55 ¡Oh la Franse! ¡Gran país!
56 ¡Qué gran país set la
Franse!
57 De dinero je he besuán,
58 pues no tengo ni un
sentime...
59 Veré de donner le time.
60 ¿Quién dijo miedo? ¡An
aván!
61 Je truveré qui me pague.
62 ¡Puatrine al ló!... y viajaré.
63 O revuár y sans adié,
64 tujur ton amí

SANTIAGUE.

Línea 1: Nicolás francés Nicolas el autor adapta este nombre a la ortografía española agregándole tilde.

Línea 2: arrivé [a] el autor suprime la a (à en francés) para mantener la rima octosilábica, ya que el acento cae en la última sílaba; Biarri francés Biarritz.

Línea 3: isí francés ici el autor utiliza la grafía s para mantener la pronunciación ápticoalveolar francesa de la sibilante, ya que la grafía c tiene una pronunciación interdental en la variedad de Madrid.

Línea 6: de forse un tur francés un tour de force ‘un esfuerzo extraordinario’. El autor cambia el orden de las palabras para mantener la rima.

Línea 7: truá fuá par jur francés trois fois par jour ‘tres veces por día’.

Línea 8: je ne vive francés je ne vis pas ‘no vivo’.

Línea 9: me monte francés je monte ‘me subo’; peñasque francés rocher ‘peñasco’.

Línea 10: ocún francés aucun ‘ningún’; me arrête francés m’arrête ‘me detiene’.

Línea 11: je me tire de tête francés je me jète de tête ‘me tiro de cabeza’.

Línea 12: doy...un chásque francés je joue un tour ‘los engaño’.

Línea 13: set une satisfacion francés c’est une satisfaction.

Línea 14: ocún francés aucun ‘ninguno’.

Línea 15: je nade francés je nage ‘nado’.

Línea 16: set a dir francés c’est à dire ‘es decir’; puasón francés poisson ‘pez’.

Línea 17: se truvé ojurdui francés se trouve aujourd’hui ‘se halla ahora’.

Línea 18: tut le mond plus elegant francés tout le monde plus élégant ‘todo el mundo elegante’.

Línea 19: una chosse charmant francés une chose charmante ‘algo encantador’.

Línea 20: passer francés passer ‘pasar’.

Línea 21: je me hospéde francés je loge ‘me hospedo’.

Línea 22: bocú de confor francés beaucoup de confort ‘muchas comodidades’.

Línea 23: mueblé francés meublé ‘amueblado’.

Línea 24: jamé francés jamais ‘jamás’.

Línea 25: servise francés service ‘servicio’. El autor sustituye la c por la s para mantener la pronunciación ápticoalveolar del francés.

Línea 26: truá garsons francés trois garçons ‘tres sirvientes’; pur muá francés pour moi ‘para mí’.

Línea 27: parlen fransé les truá francés parlent français les trois ‘hablan francés los tres’.

Línea 28: en fin francés enfin, set une delise francés c’est une délice ‘es una delicia’.

Línea 29: rién francés rien ‘nada’, me baste francés me suffit ‘me es suficiente’.

Línea 30: Dié francés Dieu ‘Dios’; sa francés ça ‘esto’.

Línea 32: á paste: a pasto ‘hasta saciarme’.

Línea 35: me francés mais ‘pero’.

Línea 38: tut le mond francés tout le monde ‘todo el mundo’.

Línea 39: efet francés effect ‘impresión’.

Línea 40: le pisto que je me donne: darse pisto ‘darse importancia’.

Línea 41: suar francés soir ‘noche’.

Línea 42: un cup de sable francés un coup de sabre ‘dar un sablazo: pedir dinero’. Esta expresión no existe en francés, el autor hace un calco francés con la expresión española. Un monsié francés un monsieur ‘un señor’, el autor trata de preservar la pronunciación francesa adaptándola a la ortografía española.

Línea 43: le disant francés en lui disant ‘diciéndole’; nevé francés neveu ‘sobrino’.

Línea 44: Cható francés Château ‘castillo’; El autor se refiere a Cánovas del Castillo, Primer Ministro español, autor de la Constitución de 1876, adoptada por la monarquía constitucional de Alfonso XII, que reinaba en 1880.

Línea 45: cesant francés cessant ‘sin trabajo’.

Línea 46: constitusional, pe tétre francés constitutionnel peut-être ‘constitucional, quizás’; es decir ‘quizás partidario de la constitución’.

Línea 47: une letre francés une lettre ‘una carta’.

Línea 48: pur francés pour ‘para’, Presidant francés Président. El autor trata de mantener la pronunciación original francesa adaptando la ortografía española.

- Línea 49: par muá se pirren les belles francés de moi se raffollent les belles ‘por mí se apasionan las bellas’; pirrarse por algo o alguien: ‘apasionarse’.
- Línea 50: le gran papié francés le grand papier; esta expresión no existe en francés, el equivalente más cercano sería le grand rôle, es decir ‘soy el centro de atención’.
- Línea 51: anfant mimé francés enfant gâté ‘niño mimado’. En la versión original de 1880 en esta línea hay una errata: donde debe decir hago isi dice hagoisi.
- Línea 52: tutes francés toutes ‘todas’.
- Línea 53: je he confianse francés j’ai confiance ‘tengo confianza’.
- Línea 54: de arriver francés d’arriver ‘de llegar’, jusque á francés jusqu’à ‘hasta’.
- Línea 55: Franse francés France.
- Línea 56: set francés c’est ‘es’.
- Línea 57: je he besuán francés j’ai besoin ‘tengo necesidad’.
- Línea 58: sentime francés centime ‘céntimo’.
- Línea 59: donner le time francés escroquer ‘dar un timo: estafar’.
- Línea 60: ¡an aván! francés ¡en avant! ‘¡adelante!’
- Línea 61: je truveré qui me pague francés je trouverai que me paie ‘encontraré a alguien que me pague’.
- Línea 62: puatrine al ló francés poitrine à l’eau ‘pecho al agua: con arrojo’.
- Línea 63: o revuár y sans adié francés au revoir et sans adieu ‘nos volveremos a ver’ Esta expresión francesa era común en la época que se compuso texto.
- Línea 64: tujur francés toujours ‘siempre’; Santiago este nombre no existe en francés, el equivalente más cercano es Jacques. Santiago proviene de Sancti Yago o sea Saint James; Yago dio Jaime o Jacobo en castellano.

APROXIMACIONES TEÓRICAS

Existe un consenso general en dividir las teorías del humor en tres grupos: (a) teorías de la superioridad/hostilidad, (b) teorías de la descarga y (c) teorías de la incongruencia.²

Las categorías (a) y (b) son orientaciones dirigidas más a la risa que al humor. Las teorías de la superioridad/hostilidad postulan que la risa es el resultado de un sentimiento de superioridad hacia los demás, que se manifiesta cuando nos reímos ante las desventuras de alguien (por ejemplo, si se cae al intentar sentarse).

² ATTARDO, Salvatore. The semantic foundations of cognitive theories of humor. **HUMOR - International Journal of Humor Research**, Mouton de Gruyter, volume 10-4. 1997. TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles. Teorías Lingüísticas del Humor Verbal. **Pragmalingüística**, 5-6. 1997-1998. p. 435-448. KRIKMANN, Arvo. Contemporary Linguistic Theories of Humor. **Folklore**, 33. 2006. <http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>. MULDER, Peter; NIJHOLT, Antinus. Humour Research: State of the Art. **University of Twente, Center of Telematics and Information Technology, Technical Report CTIT-02-34**, September 2002. MILHACEA, Rada. The Multidisciplinary Facets of Research on Humor. In: MASULLI, Francesco; MITRA, Sushmita; PASI, Gabriella. **Applications of Fuzzy Sets Theory, 7th International Workshop on Fuzzy Logic and Applications, WILF. Lecture Notes in Computer Science 4578**, Springer. 2007. p. 412-421.

Aunque estas teorías pueden rastrearse desde Platón y Aristóteles³ el principal representante es Bergson⁴, quien considera al humor como un correctivo social.

Por otra parte, las teorías de la descarga juzgan que el humor, específicamente la risa, se produce como consecuencia de una descarga de la energía física acumulada al suprimir sentimientos en áreas prohibidas por la sociedad, como la muerte o el sexo. El proponente principal de esta orientación es Freud.⁵

Las teorías de la incongruencia son centralmente cognitivas y constituyen la aproximación al humor más importante en el presente. Se atribuye a Kant su primera conceptualización. Aunque hay varias elaboraciones, todas tienen en común la postulación que el humor resulta del descubrimiento de una situación incongruente en relación a lo que se esperaba. En lo que resta del trabajo me referiré exclusivamente a este grupo de teorías.

Uno de los primeros proponentes contemporáneos de este acercamiento al humor es el novelista Arthur Koestler con su tratado *The Act of Creation*, publicado originalmente en 1962.⁶ El postulado central de Koestler es que las actividades creativas; el humor, la ciencia y el arte, tienen un patrón básico en común: el descubrimiento de similitudes ocultas. Su tratado se compone de dos libros, el primero de los cuales contiene tres partes; la primera trata de la creación humorística, la segunda del descubrimiento científico y la tercera de la producción artística.

Según Koestler, el humor se origina cuando la audiencia percibe una situación, una idea, etc., simultáneamente dentro de dos *marcos* habitualmente incompatibles que tienen, sin embargo, elementos en común donde puede darse un punto de unión. Cada uno de estos marcos, también denominados *matrices de pensamiento, contextos asociativos, tipos de lógica*, sigue una estrategia flexible

³ MULDER, Peter; NIJHOLT, Anton. **Humour Research: State of the Art**. University of Twente, Center of Telematics and Information Technology, Technical Report CTIT-02-34, September 2002.

⁴ BERGSON, Henri, **Le rire. Essai sur la signification du comique**. Edición electrónica de Bertrand Gibier del volumen publicado en Paris por Éditions Alcan, 1924, reimpresso en 1959 por Les Presses Universitaires de France, el libro original se publicó en tres números de *Revue de Paris*, 1900, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf

⁵ MULDER, Peter; NIJHOLT, Anton. **Humour Research: State of the Art**. University of Twente, Center of Telematics and Information Technology, Technical Report CTIT-02-34, September 2002. TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles. Teorías Lingüísticas del Humor Verbal. **Pragmalingüística**, 5-6. 1997-1998. p. 435-448.

⁶ KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. London: Hutchinson. 1970 [1962].

regida por un *código* fijo. Koestler ejemplifica esto con una breve narrativa tomada de Freud:

Chamfort narra la historia de un Marqués en la corte de Luis XIV, que al entrar al aposento de su mujer la encuentra en brazos del Obispo. La reacción del Marqués es abrir la ventana y desde allí bendecir a los transeúntes de la calle. La mujer, angustiada, le pregunta qué hace, y el Marqués le responde: “Como Monseñor está cumpliendo mis funciones, yo estoy cumpliendo las suyas”.⁷

Aquí, los dos marcos son las expectativas existentes de las acciones del Marqués y las del Obispo, que están regidos por diferentes códigos y, por lo tanto, son incompatibles entre sí: el cumplimiento de las funciones maritales y el cumplimiento de las funciones religiosas, respectivamente. Como ambos marcos están regidos por códigos diferentes, son incompatibles entre sí. El punto de unión de ambos marcos es la acción del Marqués desempeñando las funciones del Obispo en coincidencia con la transgresión al código producida anteriormente por el religioso. En la terminología de Koestler, esta acción está *bisociada* con dos marcos y en consecuencia provoca humor.

Los trabajos de Victor Raskin y Salvatore Attardo están orientados hacia lo que se categoriza como *chiste*. Éstos intentan explicar el humor presente en este género por medio de un proceso de formalización⁸ que excluye factores externos a la lengua⁹. Raskin, hipotetiza que cada chiste posee determinadas propiedades semánticas que lo vuelven humorístico, las cuales tienen la forma de condiciones necesarias y suficientes. Raskin utiliza la noción de *guion*, que define como un conjunto de estructuras cognitivas almacenadas en la mente que representan nuestro conocimiento de lo que la gente hace en determinadas situaciones, cómo lo hace y en qué orden.¹⁰ Así definida, esta noción resulta similar, aunque no igual, a la noción de

⁷ Ibid.,p. 33. La traducción es mía.

⁸ MILHACEA, Rada. **The Multidisciplinary Facets of Research on Humor**. In: MASULLI, Francesco; MITRA, Sushmita; PASI, Gabriella. Applications of Fuzzy Sets Theory, 7th International Workshop on Fuzzy Logic and Applications, WILF. Lecture Notes in Computer Science 4578, Springer. 2007. p. 412-421.

⁹ MULDER, Peter; NIJHOLT, Anton. **Humour Research: State of the Art**. University of Twente, Center of Telematics and Information Technology, Technical Report CTIT-02-34, September 2002.

¹⁰ RASKIN, Victor. 1979. **Semantic Mechanisms of Humor**. Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society (1979). p.329.

marcos o *matrices* de Koestler. Una diferencia es que Raskin no incluye el concepto de *código*, empleado por Koestler. Según Raskin el humor es el resultado de la superposición parcial de dos (o más) guiones, de alguna manera opuestos entre sí, pero compatibles con la narrativa del chiste. Esta concepción puede ilustrarse con el siguiente relato breve:

Un hombre de aspecto tosco y descuidado llevando un loro en el hombro entra en un bar. El encargado le pregunta:

-¿Habla el *animal*?

El loro responde:

-¿Qué sé yo?

La audiencia obra bajo la presunción de un guion en el cual la palabra *animal* tiene un significado literal y por lo tanto tiene como referente al loro. La parte subrayada hace que los oyentes perciban la presencia de un guion en competencia e infieran que la palabra *animal* adquiere un significado connotativo, remplazando su referente inicial (literal) —el loro— por el individuo de aspecto tosco. En otras palabras, las acciones del loro producen una incongruencia que la audiencia debe resolver.

Esta teoría semántica basada en *guiones* es luego desarrollada por Salvatore Attardo y Victor Raskin¹¹, que incluyen en ella elementos pragmáticos: el contexto, la víctima del chiste y la estrategia narrativa, entre otros.

Es de notar que las aproximaciones de Raskin y Attardo solamente intentan explicar el humor producido en la estructura de los chistes. La teoría basada en guiones no fue concebida para explicar el humor presente en textos como *¡Oh! ¡Qué buen país!*, que se analiza aquí. Una concepción más general, como la de la bisociación de Koestler, puede relacionarse con algunos elementos humorísticos, pero no es posible utilizarla para identificar todos los factores que se correlacionan con el humor de la carta rimada de Aza.

Por otra parte, las causas del humor son muy complejas: el humor es el producto de una colaboración social.¹² Por ello no se lo puede abordar

¹¹ ATTARDO, Salvatore & RASKIN, Victor. Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. **HUMOR - International Journal of Humor Research**, Mouton de Gruyter, volume 4-3/4 1991, p. 293-348

¹² VEALE, Tony. Incongruity in Humor: Root Cause or Epiphenomenon? **HUMOR - International Journal of Humor Research**, volume 17 Issue 4. 2004. p. 419-428.

exclusivamente desde una teoría lingüística que discrimina entre factores lingüísticos y extralingüísticos; el enfoque tiene que ser interdisciplinario. Tanto los estudios de Raskin y Attardo como, en menor medida, los de Koestler están basados en un paradigma¹³ de la comunicación, el pensamiento y el concepto de *significado* iniciado por Saussure y luego reelaborado o asumido implícitamente por las corrientes formalistas de la lingüística vigentes durante el siglo XX. Este paradigma ha sido denominado *monologuismo*¹⁴, que supone que el pensamiento es previo a la comunicación, la cual consiste en la transmisión de información/significado por medio de un código fijo contenido en la lengua. En este modelo, el hablante codifica el significado en la lengua y el oyente lo decodifica.

Un nuevo paradigma es el *dialoguismo*.¹⁵ Éste considera que el pensamiento y la comunicación se dan simultáneamente. Aunque los seres humanos tenemos la capacidad de pensar primero y luego hablar, no es eso lo que sucede en la mayoría de los intercambios comunicativos. El pensamiento y la comunicación son dos aspectos del mismo proceso. Además, el código contenido en la lengua no es fijo: las palabras y las emisiones no tienen significado estable sino que están diseñadas para adaptarse al contexto. Como consecuencia, el significado se crea colaborativamente durante la interacción hablante/audiencia o escritor/lector.

Un segundo aspecto presente en la comunicación es la *doble dialogicalidad*.¹⁶ Los participantes en una interacción (hablante/oyente o escritor/lector) además de tener un intercambio con el interlocutor o el autor del texto, dialogan —metafóricamente— con sus *tradiciones* culturales. Si no fuera por el recurso a las tradiciones, muchos aspectos de la comunicación no podrían ocurrir. Un tercer componente es la *orientación hacia los demás*.¹⁷ El monologuismo supone que los seres humanos son, a efectos de la comunicación, seres autónomos que piensan, hablan y actúan por sí mismos, decodificando mecánicamente el código fijo

¹³ KUHN, Thomas. **The Structure of Scientific Revolutions**. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

¹⁴ LINELL, Per. **Rethinking Language, Mind, and World Dialogically**. Interactional and Contextual Theories of Humans Sense-Making. Charlotte, NC: Information Age Publishing, Inc. 2009.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. En inglés *other-orientation*

contenido en la emisión. El dialoguismo considera que los humanos han desarrollado en su evolución la capacidad de estar orientados hacia el contexto y reaccionar ante él, tratando de conocer las intenciones de sus interlocutores. De esa manera, la comprensión de un mensaje implica mucho más que su recepción pasiva, ya que al comunicarse los hablantes tienen en cuenta lo que ya se ha dicho y la futura reacción del interlocutor ante lo que ellos van a expresar.

Al considerar que el significado se transmite mecánicamente, las investigaciones sobre el humor dentro del paradigma monolinguista tratan de hallar un código del humor interno a la lengua. Como el significado, en este caso el humor, se crea colaborativamente durante la interacción teniendo en cuenta la doble dialogicalidad, la orientación hacia los demás y el contexto, todo intento de hallar la codificación del humor por medio de la postulación de condiciones necesarias y suficientes no logrará adquirir una visión total de la situación.

ANÁLISIS DEL HUMOR LINGÜÍSTICO EN EL TEXTO

A continuación analizaré la carta rimada de Vital Aza para mostrar que, aunque la incongruencia está presente, ésta no es suficiente para explicar todos los elementos humorísticos existentes en ella. Para llegar a una comprensión más amplia hay que tener en cuenta tres factores más que se correlacionan con el humor: el *proyecto comunicativo* del autor¹⁸, la *función poética o lúdica*¹⁹ de la lengua, y el *contexto* amplio. Aquí me referiré a la incongruencia, el proyecto comunicativo y la función lúdica. En una sección aparte presentaré la relación entre el humor y los factores contextuales en los cuales está inmerso el texto.

A) INCONGRUENCIA, PROYECTO COMUNICATIVO Y FUNCIÓN LÚDICA


La incongruencia por la bisociación de matrices incompatibles está presente en esta composición, aunque a un nivel más abstracto, en el intercambio de lenguas español-francés. Las lenguas, además de tener códigos distintos, son constructos

¹⁸ LINELL, Per. **Rethinking Language, Mind, and World Dialogically**. Interactional and Contextual Theories of Humans Sense-Making. Charlotte, NC: Information Age Publishing, Inc. 2009.

¹⁹ JAKOBSON, Roman.. **Ensayos de Lingüística General**. Barcelona: Seix Barral. 1974[1958].

sociales con tradiciones culturales diferentes, que conllevan expectativas disímiles de conducta. Por lo tanto, el español y el francés pueden considerarse cada uno de ellos una matriz. El ficticio autor de la carta, Santiago, escribe los dos primeros versos en francés (líneas 1-2), creando en el lector la expectativa de que va a continuar en esta lengua con todas sus tradiciones culturales correspondientes. Al cambiar al castellano en el tercer verso (línea 3) se genera una incongruencia lingüística y cultural. Nótese que el punto de unión entre ambas matrices es el componente semántico del texto: lo que se expresa en castellano continúa el mensaje que se venía expresando en francés (y viceversa).

Este mecanismo de bisociación, aunque presente aquí, es insuficiente para generar humor por sí mismo. Hay composiciones poéticas que intercambian lenguas y no son humorísticas, como en el siguiente poema de Jaques Prévert que utiliza el francés y el inglés:



Moon lune
Chant song
Rivière river
Garden rêveur
Petite house
Little maison
Chant song

www.revistafenix.pro.br

La explicación del efecto humorístico presente en el intercambio de códigos puede complementarse con la noción de *proyecto comunicativo*.²⁰ El proyecto comunicativo está centrado en la tarea que el hablante (o escritor) quiere ejecutar por medio de la lengua, y que realiza colaborativamente con la audiencia. El oyente (o lector), utilizando la orientación hacia los demás, reconoce la intención comunicativa del hablante, es decir su proyecto comunicativo. Como consecuencia, la poesía o el humor se construyen colaborativamente entre escritor y audiencia, al reconocer ésta las intenciones comunicativas del autor. En el caso de Prévert, su proyecto comunicativo no es producir humor sino poesía. Por otra parte, el proyecto comunicativo de Vital Aza es humorístico. El lector infiere esto por medio de la orientación hacia los demás tomando en cuenta el contexto en el que aparece: la carta

²⁰ LINELL, Per. **Rethinking Language, Mind, and World Dialogically**. Interactional and Contextual Theories of Humans Sense-Making. Charlotte, NC: Information Age Publishing, Inc. 2009.

rimada fue publicada en una revista humorística *Madrid Cómico* y en el prefacio el autor nos da una clave sobre el contenido humorístico de la composición, advirtiendo al lector sobre la deficiente capacidad lingüística de Santiago.

Con respecto a la función poética o lúdica, Jakobson explica las diferentes funciones que puede tener una emisión de acuerdo a seis componentes presentes en la comunicación: *emisor*, *receptor*, *contexto*, *canal*, *código* y *mensaje*. La función *referencial* está orientada al *contexto*; puede ser verdadera o falsa. Por ejemplo, aseveraciones como ‘hoy hace calor’ tienen una función *referencial*. La función *emotiva* está dirigida al *emisor* del *mensaje* y refleja su actitud acerca de lo que está comunicando: ‘¡qué calor horrible!’ La función *conativa*, por ejemplo ‘deberías estudiar más’, está orientada al *receptor* del *mensaje* y comprende mandatos, consejos y preguntas. La función *fática* se centra en el *canal* de comunicación entre *emisor* y *receptor*. Sirve para comenzar, mantener o terminar la comunicación, como los saludos y despedidas. La función *metalingüística* está dirigida al *código*, es decir que la lengua misma es el objeto referido. Un ejemplo sería: ‘en rioplatense el significado de *trucho* es *falso*’. Por último, la función *poética* se centra específicamente en el *mensaje*. Ésta se manifiesta cuando la forma del *mensaje* se percibe como un fin en sí mismo, es decir que es *autotélico*; por lo tanto, el foco está en la expresión y no en la información comunicada. Siendo la característica principal de la función poética el juego lingüístico, se la ha llamado también *lúdica*. Y esta designación es particularmente la apropiada cuando más que un objetivo estético se trata de lograr uno humorístico. Con respecto a esto, Francisco Ocampo y Alicia Ocampo sitúan la actividad poética y la lúdica como extremos de un continuo, con atributos en común. Será el oyente o lector quien deberá decidir en qué lugar de ese continuo se ubica la obra al descubrir cuál es exactamente el proyecto comunicativo del autor.²¹

B) TRES ASPECTOS DE LA FUNCIÓN LÚDICA

²¹ OCAMPO, Francisco & OCAMPO, Alicia. El humor desmesurado en los *Viajes Morrocotudos* de Pérez Zúñiga: un análisis discursivo de la función lúdica de la lengua. In: **De Lisboa para o mundo. Ensaio sobre o Humor Luso-Hispânico**, Tomo II, ed. por Laura Areias y Luis Pinheiro. Ensaio Lusofonias. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Portugal. 2013. p. 340. <http://pt.calameo.com/read/0018279774e8460344095>

En la carta rimada la función lúdica está presente en toda la composición, ya que el autor juega con las formas lingüísticas para provocar un efecto humorístico. Este juego se manifiesta en:

- a) el metro y la rima
- b) adaptación de la ortografía francesa a la pronunciación del castellano madrileño
- c) un francés artificial que constituye una parodia del francés estándar.

En relación al primer aspecto, la composición está formada por estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima consonante del primer verso con el cuarto, y el segundo con el tercero.²² Este mismo esquema es frecuentemente utilizado en composiciones humorísticas, como la siguiente, atribuida por Adolfo Bioy Casares a Jorge Luis Borges:

Lo vi con barba arrastrando
y le dije con dulzor:
observo que usted, señor,
se afeita de cuando en cuando.²³

El humor está dado aquí por el metro y la rima. Esto se demuestra porque al transcribir el contenido en prosa —es decir al eliminar estos dos factores— el humor desaparece: “vi que arrastraba una barba larga y le dije con dulzor que yo deducía que él se afeitaba de cuando en cuando”. En la carta rimada, este juego lingüístico se correlaciona con el humor al conseguir el autor rimar palabras francesas con palabras castellanas y lograr que todo encaje uniformemente en una cuarteta octosílaba.

El segundo integrante del juego lúdico es la adaptación de la ortografía francesa a la pronunciación de la variedad madrileña del español. Por ejemplo, en el tercer verso de la segunda estrofa (línea 7), en vez de la ortografía francesa estándar *trois fois par jour*, aparece *truá fuá par jur*. Para que esta estrategia humorística resulte efectiva, el lector tiene que tener por lo menos alguna noción rudimentaria del francés. Al utilizar la doble dialogicalidad y acceder a sus *tradiciones* —entre las

²² La única excepción es la estrofa de introducción que tiene rima cruzada: el primer verso rima con el tercero y el segundo con el cuarto.

²³ BIOY CASARES, Adolfo. **De jardines ajenos**. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial. 1997. p. 97.

cuales se cuenta el conocimiento de la lengua²⁴— el lector compara el francés estándar con la versión de Santiague y comprueba la deficiencia lingüística del autor de la carta, como se le había advertido en la estrofa de introducción.

En cuanto al tercer aspecto, la variación español-francés aquí no es el intercambio de códigos habitual a las expresiones bilingües. El francés presente en la composición no es la lengua estándar, sino una construida artificialmente que refleja la concepción cultural que el lector español de 1880 tenía sobre el francés. Es decir que la lengua de la carta rimada es una parodia del francés. Esta lengua artificial se logra mediante los siguientes procedimientos:

- 1) Traducciones y adaptaciones de nombres propios del castellano al francés.
- 2) Calco del léxico del castellano al francés.
- 3) Calco de la sintaxis del francés al castellano.
- 4) Calco de la sintaxis del castellano al francés.
- 5) Calco de metáforas del castellano al francés.
- 6) Adaptación de metáforas del francés al castellano.

Con respecto al primer procedimiento, en el cuarto verso de la onceava estrofa (línea 44) aparece el nombre *Cánovas del Cható*. Este término contiene la adaptación ortográfica de la palabra francesa *chateau* ‘castillo’. El nombre propio está planeado para que el lector de 1880 efectúe un proceso de doble dialogicalidad recurriendo a sus tradiciones culturales: Cánovas del Castillo fue un Primer Ministro español, autor de la Constitución de 1876, bajo la cual regía Alfonso XII (1875-1885). Vital Aza seguramente suponía que esta información era de conocimiento común para los españoles ilustrados de 1880. Los apellidos no se traducen, probablemente porque en muchos casos es muy difícil —o imposible— hacerlo.²⁵ Sin embargo, la traducción es posible cuando el apellido menciona entidades concretas, como en el caso del término *castillo*. Vital Aza aprovecha la existencia de un político conocido con ese nombre para involucrarlo en un juego humorístico que resalta la incompetencia de Santiague, quien en su afán de escribir en francés ¡intenta traducir hasta los apellidos!

²⁴ LINELL, Per. **Rethinking Language, Mind, and World Dialogically**. Interactional and Contextual Theories of Humans Sense-Making. Charlotte, NC: Information Age Publishing, Inc. 2009

²⁵ A menos que se tengan conocimientos de lingüística histórica no se pueden traducir apellidos como González o Rodrigo al francés, por ejemplo.

El segundo procedimiento, el calco del léxico del castellano al francés, aparece en el primer verso de la tercera estrofa (línea 9) donde se halla el término *peñasque* (que no existe en francés, siendo *rocher* su equivalente). Vital Aza toma el término castellano *peñasco* y lo adapta a la estructura del léxico francés, cuyas palabras o bien terminan con acento en la última sílaba, o en una vocal media central átona (*schwa*), representada ortográficamente por el signo *e*, como es el caso de *peñasque*.

Con respecto al tercer mecanismo, en el cuarto verso de la novena estrofa (línea 36) aparece un calco de la sintaxis del francés al castellano: *no pienso pagarlo pas*. El francés utiliza dos términos de negación colocados antes y después de la palabra o frase que se niega: *ne X pas*. El primer término proviene del adverbio latino *non*, el segundo proviene del sustantivo *pas* ‘paso’, que originariamente reforzaba la negación y en la actualidad ha asumido la mayoría de las funciones negativas, sobre todo en la lengua oral (cf. *je comprends pas* por *je ne comprends pas* ‘no entiendo’).

En el primer verso de la tercera estrofa (línea 9) hay un ejemplo de calco de la sintaxis del castellano al francés (cuarto recurso): *me monte sobre un peñasque*. En francés estándar esta expresión sería *je monte sur un rocher*. El autor toma la formaseudorrefleja castellana *me subo* y añade el pronombre átono del español *me* al verbo francés *monter*.

En la variedad madrileña de fines del siglo XIX se utilizaba una expresión perteneciente al dominio semántico del combate: *dar un sablazo*, con el significado metafórico de ‘pedir dinero’. Esta metáfora resalta la violencia y el oportunismo presentes en la acción de pedir prestado. En el segundo verso de la estrofa onceava (línea 42) aparece la expresión *di un cup de sable* que constituye un calco de la metáfora castellana. La expresión francesa *donner un coup de sabre* solamente expresa el significado belicoso. Vital Aza presenta un complejo juego, calcando la metáfora y adaptándola al léxico español: *sable* por *sabre*²⁶. Además, la expresión contiene una adaptación ortográfica a la pronunciación castellana: *cup* por la palabra francesa *coup* ‘golpe’.

También se observa en la carta rimada el procedimiento opuesto: la adaptación de metáforas francesas al castellano. En el segundo y tercer verso de la

²⁶ La palabra *sable* en francés significa ‘arena’.

segunda estrofa (líneas 6 y 7) aparece la frase */haciendo de forse un tur/me baño truá fuá par jur*. La expresión francesa que se adapta es *faire un tour de force* ‘hacer un esfuerzo extraordinario’. Aquí Vital Aza toma la metáfora francesa, la adapta ortográficamente a la pronunciación de la variedad madrileña y cambia el orden: *un tour de force ~ de forse un tur* para mantener la rima del segundo verso con el tercero, siguiendo el patrón de la composición.

C) OPOSICIÓN DE *GUIONES O MATRICES*

En la composición de Aza hay un efecto humorístico relacionado con la incongruencia y el significado, que puede asociarse a una oposición de guiones o matrices. En el segundo verso de la séptima estrofa (líneas 26 y 27) el narrador Santiago se maravilla de que los camareros franceses que lo atienden hablen francés. Una matriz presente aquí es la concepción del francés como lengua extranjera, que hay que aprender y cuyo conocimiento denota un alto grado de cultura. Dentro de esta matriz, Santiago se admira de que las gentes de servicio, tradicionalmente considerados por los españoles como de poca educación, conozcan una lengua extranjera. La segunda matriz en oposición es que los camareros son hablantes nativos del francés y como tales no tienen que estudiarlo. La bisociación se da cuando Santiago se sorprende de la capacidad lingüística de sus camareros, resaltando así su propia torpeza.

Es de notar que esta oposición de matrices ya estaba presente, con variaciones, en las tradiciones culturales de ese período. Nicolás Fernández de Moratín (Madrid 1730-1780) la evoca en un epigrama muy difundido en su época:

Saber sin estudiar.

Admiróse un portugués
de ver que en su tierna infancia
todos los niños en Francia
supiesen hablar francés.
«Arte diabólica es»,
dijo, torciendo el mostacho,
«que para hablar en gabacho»²⁷
un fidalgo en Portugal
llega a viejo, y lo habla mal;
y aquí lo parla un muchacho».

²⁷ Francés

CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E IDEOLÓGICO DE LA CARTA RIMADA

Como ya se expresara antes, la teoría de la incongruencia está basada en una concepción formalista de la lengua, la cual es una aplicación de la noción de comunicación de Saussure. Esta teoría se centra en el aspecto lingüístico de los chistes que, como es de observar, tienen siempre un contexto delimitado, con bordes claros. Pueden resultar inapropiados si se cuentan en épocas históricas²⁸ u ocasiones sociales²⁹ determinadas, o incomprensibles si la audiencia no puede acceder a las *tradiciones* culturales necesarias para entenderlos; pero en la mayoría de los casos los receptores entienden que el pasaje en cuestión constituye un chiste y, para interpretarlo, no necesitan recurrir al contexto de la conversación o de la lectura en el cual se inserta. Al centrarse exclusivamente en lo lingüístico y al no considerar otros aspectos, la teoría de la incongruencia no se propone, ni está capacitada, para conectar el humor con el contexto histórico, cultural e ideológico en el cual aparecen creaciones humorísticas como la carta rimada.

Por otra parte, una concepción del humor basada en el dialoguismo posee las herramientas teóricas apropiadas para hacer esta conexión entre los aspectos semióticos y los contextuales, sean estos últimos históricos, ideológicos o culturales. La noción pertinente es la de la doble dialogicalidad, ya mencionada, que constituye una adaptación de la noción de *intertextualidad* de Bajtín a la interacción entre hablante y oyente (o entre autor y lector).³⁰ Por consiguiente, en esta sección se establecerá la manera en la que el texto de la carta rimada *dialoga* con las tradiciones históricas, culturales e ideológicas accesibles a los lectores de 1880.

²⁸ Por ejemplo, chistes que tenían como víctimas a las mujeres, que en épocas pasadas eran considerados graciosos, en la actualidad no causan gracia.

²⁹ Por ejemplo, un chiste con alusiones sexuales explícitas contado en una situación formal.

³⁰ LINELL, Per. **Rethinking Language, Mind, and World Dialogically**. Interactional and Contextual Theories of Humans Sense-Making. Charlotte, NC: Information Age Publishing, Inc. 2009. BAJTÍN, Mijail. **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.

El lector ilustrado y de clase media de 1880, al cual estaba dirigida la revista *Madrid Cómico*³¹, muy probablemente tenía conocimiento de los sucesos acaecidos durante el siglo XIX anteriores a su época, ya que fue un período muy agitado históricamente. El siglo se inicia con la entrada de las tropas napoleónicas a España y el motín de Aranjuez, que provoca la abdicación de Carlos IV en favor de su hijo Fernando, la cual el mismo Carlos IV luego anula, presionado por el general francés Murat. Napoleón convoca a Carlos IV y a Fernando a Bayona, donde Carlos IV abdica en favor de Napoleón, quien traspassa la corona de España a su hermano, José Bonaparte. El 2 de mayo de 1808 estalla un motín popular en Madrid, que inicia la guerra de la independencia contra la ocupación francesa. Durante el conflicto la familia real permanece en Francia bajo la protección de Napoleón. La administración de José I introdujo algunas reformas progresistas, que algunos ilustrados españoles aclamaron. Por otra parte, la población hispánica opuesta a los invasores, estaba apoyada por las facciones tradicionalistas. Esto llevó a que los sectores progresistas fueran vistos como antipatrióticos, partidarios de un poder extranjero y fueran tildados de ‘afrancesados’.

Con la expulsión de los franceses, Fernando VII regresa a España y asume la corona en 1814. Comienza a gobernar de forma absolutista, pero luego, una rebelión de las tropas que esperaban en Andalucía el embarque para las Américas lo hace aceptar la constitución de 1812. Finalmente, la invasión de una unidad militar realista francesa, los Cien Mil Hijos de San Luis, anula la constitución restaurando los derechos de los nobles y los terratenientes. Estos dos sectores no confiaban en el Rey y apoyaban como su sucesor a su hermano, Carlos de Borbón. Pero Fernando VII, antes de morir en 1833, modifica la ley que impedía a las mujeres acceder al trono y proclama a su hija Isabel heredera de la Corona. Esto provoca las guerras carlistas, un conflicto entre el sector tradicionalista, partidario de Carlos de Borbón y el sector que favorece la regencia de María Cristina, la esposa de Fernando IV. Este conflicto hace que la Regente se apoye en los liberales para gobernar. En 1840 el pronunciamiento del General Espartero provoca la renuncia de María Cristina.

³¹ BOTREL, Jean François. **La risa por la risa**. El ejemplo del Madrid Cómico (1883-1897). Revista Científica de Información y Comunicación. 2015, 12. p. 59-78.

Espartero a su vez es derrocado por el pronunciamiento de Torrejón de Ardor en 1843, tras lo cual asume el reinado Isabel II, la hija de Fernando IV. Su gobierno, muy criticado por el carácter inmaduro y frívolo de la soberana, pasa por períodos moderados y progresistas. Es derrocada por el pronunciamiento militar de 1868. Se inicia entonces un período turbulento en el que se alternan: el gobierno de Serrano, la restauración monárquica de Amadeo I de Saboya en 1871 —quien no encuentra apoyo y abdica en 1873—, la proclamación de la República en 1874, que dura un año y que termina con el golpe de estado de Pavía, lo que ocasiona la vuelta de Serrano al gobierno. Finalmente, sectores moderados, encabezados por el político conservador Cánovas del Castillo, promueven la monarquía constitucional borbónica en la persona de Alfonso XII, quien reina de 1875 a 1885, bajo la Constitución de 1876.

Comienza así el período denominado *la Restauración* (1874-1898), que constituye el contexto histórico en el que se sitúa la composición rimada de Vital Aza. Será una época tranquila políticamente, caracterizada por la sucesión programada de gobiernos conservadores y gobiernos liberales, en oposición al agitado período que la precedió, durante el cual se promulgaron cuatro constituciones y un estatuto real.³² Es de notar que en 1880 se viene dando un crecimiento de las ciudades; en particular, entre 1830 y 1880 la población de Madrid se duplica, llegando a cuatrocientos mil habitantes.³³ Esto conlleva el aumento de la clase media, o sea, el público lector de *Madrid Cómico*: “El humorismo jocoso [...] es patrimonio exclusivo de la burguesía”.³⁴

³² LÓPEZ, Ángel Luis. **Historia Contemporánea de España**. SD. https://previa.uclm.es/ab/humanidades/profesores/descarga/manuel_ortiz/angelluis.pdf. PÉREZ REVERTE, Arturo. **Una historia de España**. Patente de Corso. SD. <http://icorso.com/hemeroteca/ARTICULOS/ARTICULOS/UNA%20HISTORIA%20DE%20ESPANA.pdf>. VINCENS Vives, Jaime. **Aproximación a la historia de España**. Barcelona: Editorial Vincens-Vives S.A, 1997. ESLAVA GALÁN, Juan. **Historia de España contada para escépticos**. 2002, <http://files.biblioalhendin.webnode.es/200000673-a652aa74e1/Eslava%20Galan.%20Juan%20-%20Historia%20de%20Espana%20contada%20para%20escepticos.pdf>. MONTORO ALONSO, Pablo. **Historia de la España Contemporánea**. Universidad de Salamanca. Biblioteca Número 6. 2006. <https://www.mecd.gob.es/educacion/mc/redele/biblioteca-virtual/numerosanteriores/2006/memoriamastr/2- semestre/montoro-a.html>.

³³ LÓPEZ, Ángel Luis. **Historia Contemporánea de España**. SD. p. 218 https://previa.uclm.es/ab/humanidades/profesores/descarga/manuel_ortiz/angelluis.pdf

³⁴ GONZÁLEZ FREIRE, José Manuel. El Madrid Cómico: Luis de Miranda Borges, Sinesio Delgado y Rui-Díaz, poetas de tercera fila. **Revista Ciencias de la Documentación**. Vol. 4. Num. 2. Abril – Junio 2018. p.8

La relativa liberalización que se da en la sociedad española a partir de 1880 y el desgaste político luego del agitado período anterior lleva a la clase media española a *vivir para reír*: “vivir para reír parece ser la ambición de toda una parte de la opinión española de los años 1880”.³⁵ Nace así una prensa festiva con menos sátira política y más crítica de costumbres. El *Madrid Cómico* se inserta en esta tendencia, con el objetivo de hacer reír al sector educado de la burguesía: “médicos, farmacéuticos, abogados [...] constituyen principalmente el público de *Madrid Cómico*”.³⁶

Esta revista tiene dos épocas. Comienza a publicarse a principios de enero de 1880, dirigida inicialmente por Álvaro Romea y luego por Miguel Casañ.³⁷ En junio de ese mismo año Casañ anuncia la suspensión temporaria de la publicación hasta el mes de octubre, pero este hiato se extiende hasta el 25 de febrero de 1883 cuando sale el primer número de la segunda época, dirigido esta vez por Isidoro Sinesio Delgado. En la portada aparece una caricatura de Vital Aza, donde se lo representa con una figura de proporciones gigantescas, seguida por una quintilla que hace alusión a su elevada estatura: “En sus obras predomina / la gracia más culta y fina. / Hace unos versos sencillos / ¡Ah! y enciende los pitillos / en el farol de la esquina”.³⁸ La revista se publica sin interrupción hasta 1897.

Vital Aza, el autor de la carta rimada, nace en Pola de Lena (Asturias) el 28 de abril de 1851 y muere en Madrid el 13 de diciembre de 1912.³⁹ Hizo sus estudios primarios en Oviedo y el bachillerato en Gijón. Tuvo una vocación sacerdotal, que luego abandonó. Se trasladó a Madrid donde completó sus estudios de medicina, que nunca ejerció porque se dedicó con mucho éxito al teatro y al periodismo⁴⁰. Aunque sus publicaciones tienen un centro humorístico sin crítica política, es posible

³⁵ BOTREL, Jean François. La risa por la risa. El ejemplo del Madrid Cómico (1883-1897). **Revista Científica de Información y Comunicación**. 2015, 12. p.61

³⁶ Ibid., p. 73

³⁷ GONZÁLEZ FREIRE, José Manuel. El Madrid Cómico: Luis de Miranda Borges, Sinesio Delgado y Rui-Díaz, poetas de tercera fila. **Revista Ciencias de la Documentación**. Vol. 4. Num. 2. Abril – Junio 2018.

³⁸ Madrid Cómico, Segunda época, Número 1, 25 de febrero de 1883, p. 1

³⁹ ALONZO CORTÉS, Narciso. **Vital Aza**. Valladolid: Editorial S. Ever. Cuesta. 1949,

⁴⁰ Ibid. GONZÁLEZ PEÑA, María Luz. Vital Aza Alvarez-Builla en el centenario de su fallecimiento. **Cuadernos de Música Iberoamericana** Vol. 24, julio-diciembre 2012. p. 213-248.

observar en algunas de ellas una postura ideológicamente tradicionalista, común a la época. Por ejemplo, en lo que se refiere al rol social de la mujer, en su composición “A una señorita que es muy erudita” aparecen los siguientes versos:

Señorita, yo no sé
por qué su papá de usted
le ha dado esa educación,[...]
¡pero, hija, con tanta ciencia
está usted inaguantable [...]
Sus estudios tolerara
si usted cosiera y bordara,
comprendiendo sus deberes; [...]
¡Basta, por Dios, de leer!
Deje usted tranquilos ya
a Cicerón y a Volter,
y póngase usted a coser
el pantalón de papá.
¿Piensa usted hallar su destino
en un clásico latino
o en Newton... o en el demonio?
Pues ése no es el camino
que conduce al matrimonio. ⁴¹

Esto permite inferir que Vital Aza fue un hombre de su tiempo, con las preocupaciones ideológicas del período de 1880.

Es de notar que en la España de fines del siglo XIX aparece el *antimodernismo*, que luego tendrá su plena manifestación en las primeras décadas del siglo XX. Este movimiento se origina en las ideas de un grupo de eclesiásticos españoles que resuelve batallar contra *lo nuevo*. Esta característica identificaba al movimiento literario del Modernismo, al “que juzgaban falso e inmoral, degenerado, corruptor del idioma y hasta satánico” ⁴². Los antimodernistas acusaban de frivolidad y afrancesamiento a la literatura modernista. Como consecuencia, surgieron varias publicaciones que listaban los términos y expresiones del francés que se habían infiltrado en el castellano ‘corrompiéndolo’, como la de Ramón Franquelo y Romero: *Barbarismos, solecismos y extranjerismos de uso más frecuente en la prensa y en la conversación* ⁴³, o el *Diccionario de Galicismos*, de Rafael María

⁴¹ AZA, Vital. Ni fu ni fa. Fundación El Libro Total. 1898. p. 4 -7.
<http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1077>

⁴² CONSTÁN VALVERDE, Sergio. A las “Mal Tajadas Plumas”: El antimodernismo de Ramón Franquelo. *Hispanic Review*, Autum 2014. p. 423.

⁴³ FRANQUELO Y ROMERO, Ramón. *Barbarismos, solecismos y extranjerismos de uso más frecuente en la prensa y en la conversación*. Málaga: Tipográfica El Progreso. 1910. p. 260.

Baralt.⁴⁴ Aunque el antimodernismo se acentúa a comienzos del siglo XX, puede rastrearse ya desde el siglo XVIII⁴⁵. A mediados del siglo XIX, por su parte, varios autores reaccionan ante la presencia de galicismos en el castellano, oponiéndole “una obsesión arcaizante por el purismo”.⁴⁶ El antimodernismo, entonces, ante el galicismo invasor opone un casticismo⁴⁷ tenaz.

La carta rimada de Vital Aza aparece en medio de este choque ideológico que se había venido desarrollando a lo largo de todo el siglo XIX. Durante la invasión napoleónica, que introdujo algunas reformas moderadas, los liberales que las apoyaban fueron tildados de afrancesados por los sectores tradicionalistas durante la guerra de la independencia. Se dio entonces un dilema para el liberalismo: el defender los intereses patrióticos de España conllevaba apoyar las estructuras injustas del Viejo Régimen. Durante el siglo XIX muchas de las novedades culturales, científicas y técnicas llegaban a la Península a través de Francia; por ello, el francés se veía como un vehículo de ciencia y cultura. Esto chocaba contra la ideología de los sectores conservadores. Por otra parte, a medida que avanzaba el siglo, con el aumento de la burguesía ilustrada en las ciudades esta situación fue girando hacia una valoración de lo francés, sobre todo cuando la situación política fue calmándose. Sin embargo, conjuntamente, la reacción tradicional, en la forma del antimodernismo, no se hizo esperar.

¡OH! ¡QUÉ BUEN PAÍS!: BURLA DEL AFRANCESAMIENTO Y DEFENSA DEL CASTICISMO

Vital Aza —como se expresó antes— era un hombre de su tiempo y como tal su trabajo refleja estas contradicciones, que acudían a la mente del lector de 1880

⁴⁴ BARALT, Rafael María. **Diccionario de galicismos**. Madrid, 1885. p. 434
<http://biblioteca.org.ar/libros/132480.pdf>

⁴⁵ MONTERO CURIEL, Pilar. El Galicismo en Español (1900-1925). Edición digital a partir de las **Actas del II Congreso Internacional de la Lengua Española**. Tomo I, Madrid, Pabellón de España, 1992. p. 1217-1228.

⁴⁶ MONTERO CURIEL, Pilar. El Galicismo en Español (1900-1925). Edición digital a partir de las **Actas del II Congreso Internacional de la Lengua Española**. Tomo I, Madrid, Pabellón de España, 1992. p. 1218.

⁴⁷ Ideología presente en España desde el siglo XVIII que se opone a la ilustración, a la que acusa de afrancesamiento, y que reivindica el carácter nacional español.

frente a la carta rimada, a causa de la acción de la doble dialogicalidad. Además de la incongruencia provocada por el uso de un francés macarrónico que mezcla los códigos semióticos, y del juego del metro y la rima, el humor debe buscarse también en las tradiciones culturales a las que el lector tenía acceso. Vital Aza, aunque tiene tendencias hacia lo francés —ya que muchas de sus obras teatrales y zarzuelas se inspiran en composiciones francesas—⁴⁸ también favorece el casticismo. La composición *¡Oh! ¡Qué buen país!* constituye una burla hacia los afrancesados y una defensa del casticismo.

A causa de la orientación hacia los demás, Vital Aza, que era sensible a los gustos del público,⁴⁹ seguramente conocería los recursos culturales a los que tenían acceso sus lectores. Ya en la introducción al poema califica de *sietemesino* al autor, con el significado de ‘poco agraciado’. Este término derogatorio debía usarse con cierta frecuencia en la época, ya que también aparece en la página 4 del mismo número del *Madrid Cómico*, en una narración con la firma de Mariano Chaúl. A causa de esta calificación inicial, el lector de inmediato coloca las acciones del narrador en un marco interpretativo definido. La lectura de los versos 1 a 32 hace que el lector califique a Santiago como un afrancesado de pocas luces que se maravilla ante las novedades del otro lado de los Pirineos. Esta impresión negativa se ve acentuada por la lengua macarrónica con la que se expresa: una parodia del francés, lo cual ya se anuncia en la introducción: “no sabe el castellano / y habla el francés como un chino”.

Por otra parte, en los versos 33 a 64 aparece otro elemento adicional, que el público del *Madrid Cómico* (la burguesía ilustrada) no podía dejar de notar: el personaje del *pícaro*. Esto hace que el lector tenga una nueva visión de Santiago. La carta rimada lo muestra adoptando una personalidad y un estatus social que no tiene, recurriendo al engaño para conseguir dinero y evidenciando, hacia el final de la composición, una total falta de escrúpulos al proponerse estafar a la gente sin temor. Al presentar a Santiago con una visión graciosa, a pesar de sus defectos, y enraizado en una tradición secular española, la del *pícaro*, Vital Aza proclama aquí una defensa del casticismo. Su posición ideológica queda establecida por una simbiosis: la

⁴⁸ ALONZO CORTÉS, Narciso. **Vital Aza**. Valladolid: Editorial S. Ever. Cuesta. 1949, p.40

⁴⁹ ALONZO CORTÉS, Narciso. **Vital Aza**. Valladolid: Editorial S. Ever. Cuesta. 1949

abominación y ridículo por lo afrancesado junto a la ponderación de la tradición del pícaro hispano.

RECEBIDO EM: 29/12/2017

PARECER DADO EM: 14/06/2018



www.revistafenix.pro.br