

EL HUMOR EN *QUEDARSE SOLO* DE JOAQUÍN RUBIO TOVAR

MANUEL MARTÍ SÁNCHEZ y ANA MARÍA RUIZ MARTÍNEZ

Universidad de Alcalá

manuel.marti@uah.es

ana.ruiz@uah.es

Una de las mayores satisfacciones de la vida universitaria es la posibilidad de la amistad con alguno de esos “pocos sabios que en el mundo han sido”, entre los que se encuentra, sin duda alguna, Joaquín. Como homenaje y testimonio de afecto, vayan estas páginas dedicadas a su humor, que, como corresponde a una persona de su inteligencia, es también sentido del humor. Lo examinaremos en una colección suya de cuentos de 2015 y a la que da título el primero de ellos, “Quedarse solo”<sup>1</sup>.

Para alcanzar esta meta, necesitaremos una base teórica cuya ejemplificación se hará con muestras extraídas de los cuentos de *Quedarse solo*. De este modo, lo abstracto y lo concreto se entreveran en gran parte del artículo. La parte final se reservará a la ubicación del humor en las grandes líneas que hemos observado en la obra de Joaquín Rubio.

## 1. ESTILO, OBRA Y AUTOR

El propósito de estudiar el humor en (y de) *Quedarse solo* nos pone antes delante del estilo de Rubio Tovar, porque el humor no es un fenómeno aislado, sino que se proyecta sobre el fondo de la oposición violencia / ternura, que hemos denominado así de acuerdo con el título de un gran libro de Rof Carballo (1967). Para poder entender este planteamiento, que pone el foco en el humor, se nos antojan oportunas unas reflexiones iniciales sobre el concepto de estilo.

---

<sup>1</sup> Joaquín Rubio Tovar, *Quedarse solo*, Granada, El genio maligno (series minor n.º 4), 2015.

El *estilo* (de un autor) es la ‘manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador’, según reza la tercera acepción del *DLE*. El estilo, del que viene hablándose desde hace siglos, fue objeto de mucha atención en la primera mitad del siglo XX por parte de la escuela idealista (Croce, Vossler, Spitzer, Dámaso y Amado Alonso...) y por parte del ilustre discípulo de Saussure, Bally, que propuso una estilística de la lengua centrada en los aspectos afectivos de esta. A los idealistas, movidos por la filosofía de Humboldt, les interesaba el estilo individual (aunque en el caso de Vossler, más el estilo de la nación). Era así puesto que, en el estilo, reflejo del conocimiento intuitivo, es decir, individual (Portolés Lázaro, 1991), se situaba el origen de la creatividad lingüística.

Tras la 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial, cayeron en un profundo y definitivo declive las visiones idealista y ginebrina del estilo, lo que arrastró al propio estudio de este y convirtió la palabra en incómoda dentro de la terminología lingüística. Sin embargo, vivir es ver renacer aquello que parecía muerto y el estudio del estilo ha experimentado una revitalización en nuestros tiempos de mano de la Sociolingüística, sobre todo. En esta se ha destacado, vinculada a la variación diafásica, la indiciencia o indexicalidad del estilo, así como el modo en que este se acomoda a la audiencia a la que se dirige el mensaje (Bell, 1984). No muy lejos, la Pragmática cognitiva ha señalado que “el estilo es el reflejo de la idea del emisor sobre las posibilidades inferenciales del destinatario” (Escandell Vidal, 1994: 56). Su razonamiento es el siguiente: dada la relación “entre el emisor y su intención comunicativa, de un lado, y el destinatario y sus capacidades interpretativas, del otro; la forma lingüística es el medio que objetiva esa relación” (Escandell, Vidal 1994: 56).

En síntesis, puede verse el estilo como una serie de preferencias que caracterizan la manera de escribir (o de hablar) de una obra individual, de la obra completa de un autor o, incluso, de las tradiciones discursivas de una comunidad. Tales preferencias se manifiestan en las elecciones que en cada momento se actualizan al escribir, sobre el “marco de opciones interconectadas: ‘si esto, o eso, o aquello’, si más como el uno o más como aquello, y así sucesivamente”, porque una lengua es un conjunto de paradigmas constituidos por opciones (Halliday, 1994 [1985]: XIV).

Además, naturalmente, de las posibilidades del sistema lingüístico, en tales elecciones influyen tres grandes variables: las intenciones (visibles y ocultas) del autor; el entorno (situación, región, contexto y universo de discurso) (Coseriu, 1955-56) y el destinatario, cuyos estados mentales infiere el emisor gracias a la teoría de la mente que posee todo humano, y con el que se negocia siguiendo “principios y estrategias altamente flexibles” (Verschuere, 2002 [1999]: 116).

Dado el carácter adaptativo de la mente humana, el estilo es, en gran medida, una solución que los individuos dentro de una comunidad alcanzan en forma de rutinas. Hablamos de *solución* puesto que a ese estilo más o menos consolidado recurre el autor para responder a la tensión generada por las tres variables mencionadas (intenciones, entorno y destinatario) y las posibilidades del sistema lingüístico. Con el siguiente esquema representamos los factores de los que depende el estilo:



FIGURA 1. Factores vinculados con el estilo.

Lengua, intenciones, entorno y destinatario explican los estilos. La estilística idealista concedió una especial importancia a las intenciones del autor y, dentro del entorno, al contexto cultural. Justificar determinadas propiedades de un estilo por las intenciones del autor obligaba al estudioso a “doblar en psicólogo” (Alonso, 1950: 180), buscando una relación entre estilo, intenciones y biografía. Si queremos, entre estilo literario y estilo de vida. El psiquiatra vienes A. Adler, con quien más se asocia el concepto de *estilo de vida*, ya sostuvo “la unicidad del individuo, la unidad de su personalidad, su forma característica de comportamiento, la intencionalidad de sus esfuerzos y su lucha creativa por superar las inferioridades personales y los impedimentos del ambiente” (Nawas, 1971: 93)<sup>2</sup>.

Los riesgos de tales asociaciones establecidas por investigadores que carecen de una formación sólida en Psicología y Psiquiatría<sup>3</sup> y que, a veces, tampoco poseen un gran conocimiento de la biografía de los autores, llevaron al *New criticism* a clamar

<sup>2</sup> En este punto querríamos destacar las páginas de un libro extraordinario que le dedicó Rubio Tovar (2004: 125-132) a la presencia de Freud en el análisis de la obra literaria.

<sup>3</sup> Entre las excepciones está el caso del ya citado de Rof Carballo (1952), quien relacionó la poesía de Rosalía de Castro con el complejo de Polícrates sufrido por aquellos que son incapaces de disfrutar de las ocasiones de felicidad que se les presentan, como si esta les causara miedo.



bastante justificadamente contra las *falacias biográfica e intencional* de tales interpretaciones (Pozuelo Yvancos, 1994). Detrás de esta postura hay que ver la defensa del formalismo en el análisis del estilo.

En nuestro estudio del humor como rasgo del estilo de la colección de cuentos de Joaquín Rubio, vamos a evitar semejantes explicaciones biográficas, por respeto al amigo, desde luego; pero también, por respeto a la ciencia. Esta lógica reserva no será óbice para que aventuremos alguna explicación psicológica obligados por la observación de algunos aspectos del estilo del autor apelando genéricamente a intenciones, genéricamente porque sobre su consciencia no nos pronunciaremos.

## 2. LA COMPLEJIDAD DEL HUMOR

### 2.1. Un poco de historia

Como sucede con los términos de las ciencias del hombre, más cuando se toman del lenguaje ordinario, *humor* es un concepto preteórico de difícil definición. Su misma historia lo explica. El sustantivo *humor* viene del latín *humor, -ōris* ‘líquido’, empleado en la medicina hipocrática para referirse a alguno de los cuatro fluidos fundamentales del cuerpo humano (bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre), de cuya presencia variable dependían la salud y el temperamento humanos. Este es el sentido originario de humor, que explica que pueda hablarse de buen y mal humor, y del humor en general como un estado emocional determinado por la biología humana.

Con el tiempo, por un fenómeno metonímico semejante al sucedido con *talante, voluntad, actitud* o la fórmula *¿te parece?...*, en los que la interpretación por defecto es la positiva, humor ha pasado a entenderse generalmente como *buen humor*. Así sucede cuando hablamos de una *persona con mucho humor* o de una *película de humor*. Tal metonimia (el todo ha pasado a nombrar solo una parte) se ha producido por la reducción del humor a uno de estos humores, la sangre. La sangre es el humor dominante en los sanguíneos, temperamento asociado a la jovialidad y a lo que la produce, la agudeza. Esa reducción habitual del humor al buen humor y al temperamento sanguíneo no debe ocultar que algo persiste del humor en su sentido lato original y que el buen humor se manifiesta también en los otros temperamentos (flemático, melancólico y colérico), si bien de modo distinto que en los sanguíneos, prototipos de la persona de buen humor. Nos interesa esta observación, pues el buen humor de *Quedarse solo* no es sanguíneo, sino más bien melancólico, al menos, está repartido en la escala constituida por cuatro estilos de humor: humor afiliativo, humor para el mejoramiento personal, humor agresivo y humor de autodescalificación, establecidos por Martin (Martin y Kuiper, 2016).

## 2.2. Aclaraciones terminológicas, causas y efectos

Así entendido como buen humor, el humor es una propiedad de determinadas personas y un estado emocional, caracterizados ambos por la sensibilidad hacia todo aquello que puede ser motivo espontáneo de risa, sonrisa, carcajada... o de cualquier otra emoción relacionada (regocijo, alegría...) de naturaleza básicamente placentera. Martin distingue cuatro componentes en el humor: cognitivo, emocional, social y la risa (Martin y Kuiper, 2016).

El humor se hace visible a través de acciones diversas, fundamentalmente verbales, aunque no solo. La manifestación verbal del humor son los enunciados humorísticos o, si pensamos en sus efectos, los enunciados cómicos o graciosos tales como bromas, chistes o burlas. Tomado humor como buen humor, el sentido del humor designará la capacidad de encontrar (y hacer visible) en las situaciones de la vida lo que hay en ellas de posibilidad de provocar la risa, la carcajada o, al menos, la sonrisa. El sentido del humor exige, pues, una conciencia de él, de sus causas y efectos.

En *Quedarse solo* el sentido del humor es, sobre todo, una cuestión de “Refugiado aéreo”, “Cátedra de presidencia”, especialmente, y “Conoció el infierno”. Sin embargo, el humor está presente en todos los demás cuentos, esporádicamente, como en “El congreso”, donde en el segundo párrafo, informando de la llegada de las jóvenes becarias al congreso, se cuenta el siguiente detalle donde se detecta un fino humor seguramente inapreciado por muchos lectores:

Y no pudieron ni siquiera lavarse las manos (123)

Parece que aquí *lavarse las manos* funciona como un eufemismo sobre la base de la fórmula *¿queréis lavaros las manos?*, que se le pregunta a cualquier invitado por si quiere ir al baño.

Cuando entramos en las causas de la risa, objetivo del humor, lo primero que nos viene a la cabeza como causa eficiente es el ingenio humano, es decir, esa capacidad de provocar la risa mediante una acción de la inteligencia que tiene mucho que ver con el deseo humano de escapar de la realidad (Marina, 1992).

Esta exhibición de inteligencia del ingenio, como se ha señalado muchas veces, hace reír frecuentemente presentando algo absurdo, incongruente y, por eso mismo, sorprendente. En *Quedarse solo* abundan los ejemplos como en “El ombligo en el país de las maravillas”, donde sus protagonistas experimentan en su cuerpo sucesos paranormales:

Rosalinda García de Ohiane, la vecina del primero H de la escalera izquierda, había vomitado el anillo de compromiso de uno de los de zares y en las heces de un catedrático de literatura comparada, a quien el organismo pertinente había reconocido cuatro tramos de investigación, había aparecido polvo de la luna. Una señora de Toulouse que llevaba viviendo años en el séptimo E de la escalera derecha, orinaba esperma de lince... (29).

No es difícil asociar lo absurdo, incongruente y sorprendente con la transgresión, que hunde sus raíces en las prohibiciones de la infancia (Sánchez Álvarez-Insúa, 2007: 104-110), y a la que se refirió Freud como el “placer de disparatar” (Freud, 1905). Algo de ello hay en este ejemplo procedente ahora del cuento “Sor Gusanitos”. La protagonista, que da nombre al cuento, es una monja maravillosa cuyo alimento favorito, cuando ya está recluida en una residencia de mayores, son los gusanitos, esas barras de forma ondulada de color naranja que se toman de aperitivo. Como consecuencia de esa afición gastronómica y de su afición a cierto refresco, empezó a orinar naranja:

Bebía también mucha fanta de naranja, de modo que cuando hacía pis parecía que orinaba un naranjo de Tabernes de Valldigna (60)

Evidentemente, *un naranjo de Tabernes de Valldigna* es, por símil con la religiosa, el sujeto de *orinaba*.

Dadas estas propiedades de las acciones humorísticas, se comprende mejor el carácter normalmente efímero de lo gracioso y la condensación de los chistes (Freud, 1905). Poco dura lo que hace reír y es difícil que un buen chiste sea largo e imposible que se haga largo. Que el humor tenga que ver con lo inesperado y sorprendente encuentra un argumento indirecto en nuestra incapacidad, por ejemplo, de hacernos cosquillas a nosotros mismos, ya que no podemos sorprender a nuestro propio cuerpo.

Como ya vimos en (1), en *Quedarse solo* aparecen ejemplos humorísticos en medio de relatos bien amargos, por ejemplo, ahora, en “Refugiado aéreo”. Al final de la narración, donde se describen los padecimientos del protagonista por el inmoral acoso de la familia, que se resiste a aceptar que el testamento haya favorecido a aquel, encontramos:

El día en que abandonó el hemisferio de su familia lo celebró por todo lo alto. En el viaje a Puerto Rico, en mitad del océano, pidió a las azafatas que sirvieran champán a todo el pasaje. Él se bebió casi media botella y se dejó una nómina en la invitación (70-71).

En lo referente a los efectos, la acción humorística produce en su autor y en su destinatario consecuencias placenteras, que van de la descarga emocional a la complicidad entre sus partícipes. De todos es sabido lo que une reír o reírse juntos, de modo semejante, por razones no muy lejanas, a lo que une cantar juntos<sup>4</sup>. Claro, otra cosa son los efectos en la persona objeto de la acción humorística que difícilmente experimenta placer. Esto es lo que explica el peligro del malentendido que acecha

---

<sup>4</sup> En su conocido ensayo sobre el chiste, Freud (1905: 92-94) se ocupó de los chistes sexuales o en los centrados en lo excrementicio. A ambos los llamaba *pullas* (*indecentes*) (en alemán, *Zote*) y en ambos encontraba una equívoca motivación sexual.



siempre a los enunciados humorísticos, a no ser que el conocimiento absoluto (hasta donde es posible) de los dos interlocutores haga imposible que la broma se tome como un ataque al otro, si esa no es la intención.

### 2.3. Los fines del enunciado humorístico

Hacer reír puede ser involuntario, nos lo demuestran a diario los niños, graciosos por naturaleza, y los adultos cuando se convierten en motivo de irrisión a su pesar, con sus torpezas, imprudencias, candidez... Pero también se hace reír voluntariamente (o, al menos, se busca) por medio de los enunciados humorísticos, voluntarios por definición –igual que los irónicos–. Recordemos la figura del humorista, el profesional que suscita este estado anímico normalmente placentero que asociamos al humor.

Como corresponde a cualquier acción humana voluntaria, diversas pueden ser las intenciones que concurren en los actos humorísticos. Desde luego, una de ellas es provocar la risa, con la recompensa que ello supone de elevación de la autoestima y de descarga emocional; otra, atacar algo o a alguien convirtiéndolo en ridículo. Esta última intención suele ser una motivación fundamental del humor acerca de la que reflexionó Bergson (1924 [1900]) en un ensayo fundamental. En él se refirió Bergson (1924 [1900]: 10) a “la insensibilidad que acompaña de ordinario al reír”, cuyo medio natural es la indiferencia y la relación con esa distancia que se toma ante el otro y lo convierte en cosa.

Algo de esto sentimos en “El oro del abuelo” cuando describe a uno de los herederos (del que se descubrirá al final que asesinó al abuelo) de esta forma:

Hombre talludo, vestido con un loden verde y que lucía guedejas que empezaban a platear (47)

No es difícil imaginarse que el pariente se sitúa en ese tipo humano cuyo comportamiento y atuendo es más propio de gente con veinte años menos.

Freud (1905: 85) distinguió entre el chiste *inocente*, en el que la risa es un fin en sí mismo, y el *tendencioso*, al servicio de algún propósito y que “corre el peligro de tropezar con personas que no quieran escucharlo”, si bien más adelante sostendrá que es dudoso que haya algo “que no lleve un propósito” (Freud, 1905: 90). A su vez, en el chiste tendencioso, distingue entre el “chiste hostil (que sirve a la agresión, la sátira, la defensa) u obsceno (que sirve al desnudamiento)” (Freud, 1905: 91). En *Quedarse solo* son numerosos los ejemplos del primero, del chiste hostil. En “El congreso”, que es una historia muy triste de una becaria, se ponen en boca del investigador principal, *Joshemi*, palabras que lo retratan en este sentido. Al enterarse que de que su becaria Aroa ha fallecido, el tal Joshemi dice:

¿Aroa muerta? O sea, no me lo puedo creer, pero que no me lo puedo creer (126)

El reformulador *o sea* es una marca caracterizadora del habla de cierto segmento de la población que en el argot madrileño se conoce despectivamente como *pijos*. Luego se le sigue retratando en este párrafo en el que se mezclan varios procedimientos de cita y algunos recursos como *o sea*, otra vez, y el imperfecto citativo:

Luego pidió detalles, pero “cómo ha sido, o sea, lo siento muchísimo. ¿Tienes el móvil de su familia?”. Dijo que pensaba llamar, pero que, lamentablemente, no podía acercarse al tanatorio, porque tenía que irse de viaje, su pareja lo estaba esperando y, o sea, tenía que irse, salía esa misma mañana y aún no había terminado de hacer la maleta y tenía un montón de cosas pendientes, pero en cuanto volviese lo primero que haría sería ir a ver a la familia. Y le mandó un beso muy fuerte (126).

## 2.4. La ironía

### 2.4.1. Ironía y humor

La indagación que estamos llevando a cabo acerca del humor en la colección de cuentos de Joaquín Rubio obliga a decir algo de la ironía. Esta tiene un lugar especial en los enunciados humorísticos por sus fines y por el papel que ocupa en ella el distanciamiento que toma el emisor. En la ironía está presente la burla, mientras que en el enunciado humorístico no necesariamente.

Echando mano de la pareja *reír* y *reírse*, diríamos que en el enunciado humorístico puede bastar con el primero –reír–; en cambio, en la ironía es imprescindible reírse de algo o/ y de alguien. El *DLE* señala que la ironía es “una burla fina y disimulada”. El calificativo de *disimulada* apunta a que en la ironía se “da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice” (*DLE*). Resumiendo, “la *ironía* es un uso del lenguaje que consiste en emitir un enunciado falso, ridículo o, en general, abiertamente inadecuado a la situación con el fin de comunicar un significado implícito, que el oyente debe inferir” (Reyes, 2018: 216).

Efectivamente, en la ironía, el hablante hace visible el desajuste entre lo que él piensa y lo que dice literalmente el enunciado. Con ello espera producir unos efectos humorístico-críticos en su destinatario. Añadamos, finalmente, que la comunicación irónica tiene éxito cuando el destinatario reconoce esa intención, por tanto, coopera a que se produzcan en él los efectos buscados por el emisor. A veces, el acto irónico contempla la existencia de un oyente cuya perplejidad ante el mensaje irónico es parte de lo buscado en este.

La ironía está muy presente en *Quedarse solo*. “El ahuehuate” narra un episodio de especulación urbanística que tiene como símbolo un árbol y su historia. El instigador de su corta es un industrial, de sospechoso apellido (*Abeillé*), indignado por los *tremendos* daños que le estaban produciendo las raíces del árbol tropical: unas



“humedades en el trastero de un sótano, un pequeño chiscón que estaba al final de un pasillo” (20), causante de “una mancha que había estropeado unas cajas vacías de cartón” (20).

#### 2.4.2. *Eco y desautomatización*

Una manera de lograr la ironía es a través del *eco* de las palabras de algunos personajes con una intención claramente crítica del autor. A ejemplos anteriores puede añadirse este nuevo de “El ahuehuate” que corresponde a unas palabras del alcalde justificando el derribo del árbol:

En Madrid, en el siglo XXI, no me puedo presentar (...) diciendo que el arbolito ese de los cojones no se puede transplantar, porque permite no sé qué microclima, y hace que vengan no sé qué pajaritos y que si el viento por aquí y el viento por allá, y que lo que está en juego es no sé qué huella de la llegada de un árbol de las colonias. Aquí lo que está en juego es una operación que va a suponer la recuperación del parque, va a proporcionar servicios y a descongestionar otros aparcamientos del centro (23).

No hay duda de que el narrador se halla distanciado críticamente de este discurso.

La distancia se logra mediante la desautomatización de usos cotidianos, cuyo valor mostrenco revela la inautenticidad de quienes los profieren. Es el caso de una de las becarias compañeras de Aroa en “El congreso”, que está relatando a las otras su triunfo en este:

La verdad es que mi comunicación gustó mucho. La gente me la ha pedido, que quieren el texto, que quieren el texto, que se lo mande antes de las actas, o sea que nada, me pondré esta semana y lo acabaré, y luego, no sabéis qué cantidad de gente he conocido, o sea, hemos hecho contactos a mogollón. Nos han dado no sé cuántos correos y he tenido que agregar a un montón de gente al Facebook, de modo que superbién, lo que pasa es que bueno, cansadas sí que hemos venido. Y Aroa ha estado mala, entre los nervios y algo que debió de sentarle mal (125).

Algunos títulos responden claramente a desautomatizaciones de construcciones y unidades fraseológicas: “El ombligo en el país de las maravillas” (por Alicia en el país de las maravillas), “El tonto del adjetivo” (por el tonto del pueblo, y quizá por “El tonto de Rafael”, poema de Rafael Alberti), “El oro del abuelo” (por el oro de Moscú) o “El cuerpo del pasado” (por de cuerpo presente).

Estos ejemplos nos ponen delante de ciertas unidades fraseológicas, que el narrador utiliza para presentar crítica y burlescamente el comportamiento de ciertos personajes. Estas unidades fraseológicas tienen la peculiaridad de que el significado literal de sus constituyentes evoca determinadas imágenes mentales en la conciencia

de los hablantes nativos que dañan la imagen de los personajes, al quedar vinculados con los sucesos designados literalmente por ellas<sup>5</sup>. Si nos fijamos en estos dos ejemplos, tomados del cuento “El ombligo en el país de las maravillas”:

Las indemnizaciones fueron millonarias y taparon la boca a ecologistas y unos arqueólogos que habían descubierto restos cartagineses en el subsuelo (28)

La mujer de Froilán lo acusó de calzonazos [...] y le dejó plantado para irse con el ideólogo socialdemócrata (30)

Las locuciones: “tapar la boca” y “dejar plantado”, al ser interpretadas literalmente, proporcionan imágenes de sucesos reales que tienen en común desmejorar o ridiculizar la imagen de los ecologistas y arqueólogos *que se han tapado su boca* con indemnizaciones, y de la esposa que *deja a su marido plantado* en la tierra de un jardín o en una maceta. El carácter absurdo de la imagen asociado a los significados rectos de los componentes de estas locuciones acrecienta el tono crítico, de hilaridad y de burla del narrador.

### 3. VIOLENCIA/ TERNURA EN *QUEDARSE SOLO*

Aun en los cuentos más humorísticos (“Refugiado aéreo”, “Cátedra de presidencia y “Conoció el infierno”), el fondo de toda la colección es más bien triste. Hay en toda ella una agresividad hacia los personajes que representan la injusticia y el poder, junto a una ternura hacia los pequeños, hacia –citando a Dostoievski– los *humillados y ofendidos* por los primeros.

En casi cada cuento hay un ejemplo de unos y otros: las fuerzas vivas del pueblo y del Ministerio *vs.* el viejo de “Quedarse solo”; el industrial y el ayuntamiento *vs.* el árbol, los vecinos y el inmigrante anónimos de “El ahuehuete”; las autoridades médicas y otras *vs.* Froilán y sus vecinos en “En el ombligo en el país de las maravillas”; las autoridades revolucionarias *vs.* el abuelo y su nieta de “El tonto del adjetivo”; familia y médicos *vs.* el pobre hombre obsesionado por el mar en “Agua de sueños”; la familia *vs.* el joven bibliotecario en “El oro del abuelo”; las superiores *vs.* sor Pilar y sus pobres en “Sor gusanitos”; el sistema universitario *vs.* el fracasado investigador en “Cátedra de presidencia”...

Unos y otros son objeto del humor de Joaquín Rubio. Tomemos “Cátedra de presidencia” para ver el humor agresivo dirigido a los primeros personajes, los poderosos. La ridiculización del entramado universitario es absoluta. El pobre investigador, del cuerpo del P.I.S. (Profesores de Investigación y de Servicios) (83), ve fracasado uno y otro intento de promoción profesional hasta que:

---

<sup>5</sup> La idea de que las imágenes que evocan los fraseologismos en la conciencia de los hablantes nativos se gestan en su interpretación literal la hemos tomado de Dobrovol’skij (2007). En el ámbito de la investigación de la fraseología en español, Penadés Martínez (2013) ha analizado la utilización de la imagen subyacente a las locuciones como criterio de marcación diafásica.

La fortuna vino a llamar a su puerta. Le hicieron presidente de la comunidad de vecinos (84)

Tal suceso será la clave para, al fin, lograr ser investigador principal en un proyecto de investigación y triunfar en la universidad. La experiencia de presidente de la comunidad de vecinos y una noche de insomnio le harán alumbrar una idea genial:

[Presentar] un proyecto que proponía la creación de un Grado en formación de presidentes de comunidad. (...) [Unido a] la impartición de un máster profesionalizante (89)

Además,

Si había cátedras de cualquier materia, ¿por qué no podía haber una Cátedra de Administración de Inmuebles y Tratamiento de las Juntas Vecinales (CAITRA-JU)? (89)

Naturalmente, todos estos proyectos triunfaron sin resistencia alguna de nadie.

Sin abandonar el mundo de la Universidad, en “El congreso”, la ternura se vierte hacia Aroa, la pobre becaria cuya muerte solo será sentida y recordada por su amiga Yolanda. La tragedia de su fallecimiento no impide algún rasgo de humor:

...a la mañana siguiente Aroa estaba muerta, en el tanatorio, muy guapa y muy bien preparada en el ataúd (126)

#### 4. CONCLUSIONES

El humor forma parte de *Quedarse solo*. En unos pocos cuentos, de modo declarado, tanto que pueden calificarse tales relatos de humorísticos; en los demás, en forma de chispazos que iluminan relatos, algunos muy sombríos. En todos los casos el humor revela una voluntad de estilo de integrar el humor en la tragedia de la vida. Esta se halla dominada por la oposición violencia/ ternura que se da en la lucha entre los intentos de defensa de un individuo, mayoritariamente, un viejo frente a la comunidad. Las simpatías del autor están, evidentemente, con el primero y las antipatías, con todo lo que representa la comunidad (familiar, política, universitaria, vecinal o religiosa). Esta se manifiesta por diversos medios entre los que destaca la distancia humorística respecto a sus usos lingüísticos.

Este humor es un humor inteligente que provoca, con frecuencia, unos *efectos poéticos* (Reyes, 2018: 105-106) que solo llegan al lector que entra en la historia y se hace cómplice del autor. Esperamos que estas páginas hayan servido para ganar estos lectores a la prosa del gran Joaquín.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Bell, Allan (1984): “Language style as audience design”, *Language in Society*, 13, 145-204.
- Bergson, Henri (1924) [1900]: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Editions Alcan. Colección “Les classiques des sciences sociales” <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/classiques_des_sciences_sociales/index.html)>
- Coseriu, Eugenio (1955-1956): “Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar”, *Romanistisches Jahrbuch*, 7, 29-54.
- Dobrovol'skij, Dmitrij (2007): “Idiom Semantics from a Cognitive Perspective”, en Juan de Dios Luque Durán y Antonio Pamies Bertrán (eds.), *Interculturalidad y lenguaje*, I, *El significado como corolario cultural*, Granada, Granada Lingüística, 37-48.
- Escandell Vidal, Victoria (1994): “La noción de *estilo* en la teoría de la relevancia”, en Elsa Dehennin y Henk Haverkate (eds.), *Lingüística y estilística de textos (Foro Hispánico, 8)*, Amsterdam, Rodopi, 55-64.
- Freud, Sigmund (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Colección *Obras completas*, 8, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood (1994) [1985]: *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold, 2nd. ed.
- Marina, Jose Antonio (1992): *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama.
- Martin, Rod & Kuiper, Nicholas A. (2016): “Three decades investigating humor and laughter: An interview with professor Rod Martin”, *Europe's Journal of Psychology*, 12(3), 498-512. <<https://doi.org/10.5964/ejop.v12i3.1119>>
- Nawas, M. Mike (1971): “El estilo de vida”, *Revista Latinoamericana de Psicología*, 3(1), 91-107.
- Penadés Martínez, Inmaculada (2013): “La imagen subyacente a las locuciones como criterio de marcación diafásica”, en Inés Olza y Elvira Manero Richard (eds.), *Fraseopragmática*, Berlin, Frank & Timme, 23-48.
- Portolés Lázaro, José (1991): “Fernando Lázaro Carreter y el estudio del poema”, en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y David Viñas (eds.), *Pensamiento literario español contemporáneo*, 7, Colección Trópica, Anexos de Tropelías, 18, pp. 129-149.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994): “La teoría literaria en el siglo XX”, en Darío Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, 69-98.
- Reyes, Graciela (2018): *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*, Madrid, Arco/ Libros.
- Rof Carballo, Juan (1952): “Rosalía, ánima galaica”, *Siete ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia, 133-137.
- Rof Carballo, Juan (1967): *Violencia y ternura*, Madrid, Prensa Española.

- Rubio Tovar, Joaquín (2004): *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (2007): “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, *Arbor*, 183 (723), 103-121.
- Verschueren, Jef (2002) [1999]: *Para entender la pragmática*, Madrid, Gredos.