

EL HUMORISMO EN *LA SERAFINA* DE JOSÉ MOR DE FUENTES

Emilietta PANIZZA
Universidad de Padua

BIBLID [0213-2370 (1995) 11: 1; 88-106]

El humorismo de «La Serafina», de José Mor de Fuentes, se manifiesta como autoironía, ironía y sátira, tres instrumentos válidos para estigmatizar los defectos de la sociedad en la que actúa el protagonista de esta novela epistolar. Las tres variantes de ese humorismo se amoldan también a ciertos rasgos románticos de la personalidad del personaje.

The humorous elements of José Mor de Fuentes' novel, «La Serafina», take form of self-irony, irony and satire, three valid means of stigmatizing the defects of the society in which Alfonso, the principal character of this epistolary novel, lives. This triple articulation of the humour in «La Serafina» also fits certain romantic traits of the character's personality.

Las cientocincuenta y dos cartas que Alfonso Torrealegre, protagonista de *La Serafina*¹, dirige desde Zaragoza a su amigo burgalés Eugenio, tienen como objeto describir el nacimiento de su amor por Serafina Peñalva (Panizza, 84-85, n. 4). Alfonso, además de analizar los sentimientos contradictorios que embargan su alma, pone al descubierto la evolución de su relación amorosa que desembocará, a pesar de los altibajos a que se ve sometida, en un matrimonio ejemplar y feliz.

Alfonso aprovecha también la ocasión para presentar la vida zaragozana de finales del XVIII, lo cual da a la obra un extraordi-

¹ Cito por Gil, entre paréntesis, número de carta y páginas.

nario interés documental. Casi se podría decir que el interés literario de *La Serafina* estriba propiamente en el cuadro social que consigue dibujar: tanto es así, que su interés «como pintura de costumbre, como retrato de un sector de la sociedad española» llega a ser «de interés excepcional» (Gil, prólogo, 11).

La Serafina puede considerarse una novela sentimental que forma parte de aquel grupo de novelas, florecidas en las postrimerías del XVIII y principios del XIX, que no dejan de lado los dieciochescos conceptos de deleite y educación. Alfonso es un protagonista movido sobre todo por sus sentimientos amorosos y, a pesar de las dificultades que se le oponen, su amor acabará triunfando. Rasgos románticos claros (Panizza, 83-110) hacen destacar en las cartas su interés por las emociones subjetivas. Desde este punto de vista *La Serafina* entronca con todo un género de novelas de forma epistolar que se inspiraban en la *Clarisa* de Richardson, en *La nouvelle Eloïse* de Rousseau o en el *Werther* de Goethe. Al contrario de lo que sucede a los trágicos héroes del escritor francés y del alemán, en la novela de Mor «no hay ninguna idea suicida... ni los personajes sufren ninguna angustia; sufren, eso sí, porque la problemática novelesca lo pide, pero sufren por una causa que creen justa, humana, también personal» (Ferreras, 61). Mientras los protagonistas de Rousseau y Goethe son de un egocentrismo feroz y acaban víctimas de sus sentimientos y de su sino fatal, Alfonso presenta los aspectos conflictivos y problemáticos de su vida burguesa para demostrar que, al encauzar sus pasiones por el camino de la razón, ello no puede sino redundar en pro «de la utilidad antes que de la destrucción» (Glendinning, 112).

Hay, además, un hecho muy importante que atañe a la novela: Alfonso resulta ser un fiel retrato del autor real de *La Serafina*, y no en cuanto a la peripecia, sino en cuanto al carácter y las circunstancias personales, que añaden amenidad y sabor a la

realidad novelesca de las cartas, redactadas para describir al amigo Eugenio, «el íntimo de mi corazón». El autobiografismo de *La Serafina* adquiere –según creemos– una importancia extraordinaria porque Mor, tildado de «atrabiliario» por Menéndez y Pelayo (189), aparece sorprendentemente como «un varón inquieto, muy de su tierra, de singular desgaire, sentencioso, satírico y aun mordaz» (Del Arco, 398). Juicio este que concuerda con lo que Mor dice en su *Bosquejillo de la vida*. El aire agresivo, a veces agrio, que caracteriza ese texto se transmite al protagonista de *La Serafina*, quien apunta a menudo sus miradas severas contra distintos aspectos de la sociedad, del tiempo y del ambiente donde se desarrollan sus vivencias y los critica unas veces de manera adusta, con tono moralizador y casi dogmático, otras superficialmente, sin intenciones ulteriores o con la sola determinación de provocar la risa. Alfonso, según su propia declaración, está convencido de que «el registro infalible para hacerse lugar entre hombres y mujeres... es el humor bullicioso, y constantemente socorrido de aprensiones agudas y traviesas» (3.25), y se precia de ocupar semejante puesto de honor. Por eso no hay que pasar por alto su aseveración, si se quiere comprender cuánto y cómo el tono irónico es una característica importante en sus cartas: hasta el punto de constituir en ellas una constante bien definida, sin la cual *La Serafina* resultaría, seguramente, monótona y monocorde.

Alfonso, más de una vez, insiste en realzar su capacidad para percibir lo humorístico de una situación, de reírse «a las claras» o «a boca llena» de los demás y hasta de sí mismo. Los fallos de la sociedad son también materia de mofa en sus cartas. Pero su «humorismo» adquiere una significación distinta y particular, según la intencionalidad de su enfoque. Al dirigirlo contra sí mismo, se empapa de una sonrisa revestida de comprensión; diríase casi una manera de tomarse el pelo con ingenuidad, igno-

rando o fingiendo ignorar hasta qué punto puede despertar la hilaridad en quien lo está escuchando. Así, cuando un día Alfonso le cuenta a su amigo Eugenio que, al echar cuentas de sus conquistas amorosas, vio que no pasaban de «cuarenta y dos», admite con amenidad incontestable:

No dejó de darme pesadumbre la cortedad de esta suma que mi abultado amor propio alargaba en globo siquiera hasta unas sesenta. En efecto, es limitadísimo aquel número en razón de la soltura y especie de maestría que, gracias a la experiencia, he llegado a adquirir, manteniéndome siempre entre dos aguas, sacando, como dicen, un clavo con otro, y haciendo que la una me fuese sucesivamente desimpresionando de la otra, para que ningún atractivo llegase a encarnarme entrañablemente.

(3.24)

Lo chistoso de este párrafo puede tener explicación en la constitución «pasajeramente» neurótica (en sentido freudiano) del protagonista que está viviendo los altibajos de una pasión vehementemente que lo trastorna y enajena. Esto no le impide mantener aquel indefinible «sexto sentido» de que nunca carece un humorista legítimo (Vilas, 50). Lo cual le estimula a manifestar en ocasiones esa reflexión autoirónica en la que la burla se matiza y tiende al bálsamo más que a la recriminación de sus defectos. Es lo que le ocurre a nuestro protagonista, por ejemplo, en un momento en que, al exponer unas críticas sobre teatro, intercambia «palabras picantes» con su contrincante:

Por lo que es cuenta —dice entonces Alfonso—, si yo fuese pagano y agorero, desde ahora me pertrechaba, como los antiguos, con mi obolillo para pagar el flete al tacaño y arrugaduelo Caronte, por si me daban un pasaporte ejecutivo para aquellas ahumadas y lóbregas regiones.

(36.67)

Con ese breve comentario Alfonso se condena y se absuelve al mismo tiempo, con una condescendencia que se adelanta a un posible reproche. Al reírse con ironía benévola de sí mismo,

Alfonso llega a admitir, en otra carta, que puede ser pelele de las circunstancias cuando, para no desfigurar con un antagonista en amor, disfraza sus sentimientos frente a su adversario y lo trata siempre «con indecible cortesía»:

Aun yo –dice en este caso Alfonso– que suelo quedarme en seco cuando la conversación se reduce a cumplimientos, procuro ahora sazonar los arranques de mi desabrida naturalidad, y vestirlos de frases palaciegas, de modo que estoy hecho un héroe de estrado, un pisaverde completo. (82.120)

Aquí también, Alfonso despliega una dicción metafórica, para destacar una autoironía que sirve indirectamente de soporte a una crítica con la que se quiere estigmatizar formas de comportamiento que no se comparten en absoluto. Pero Alfonso no insiste demasiado en ese tipo de tono burlón porque su papel es el de «modello esemplare... che dà lezioni di vita a tutti» (Ruggeri, 40), y por consiguiente no puede desprestigiarse demasiado para no menoscabar la consideración en que lo tienen los demás. Antes bien, por el objeto modélico que se propone alcanzar con su conducta, Alfonso no escatima su censura a las faltas y los antojos ajenos para remediarlos y corregirlos. Dado que se considera «un bromista de profesión» (116.155) y posee una «travesura y mordacidad innatas» (104.136), dirige su mirada contra las personas que lo rodean, pone al descubierto algunos de sus rasgos morales para desmoronar, con pequeños golpes de ingenio paradójico, el carisma de un hábito social convencional e institucionalizado. Es «la ironía en tono menor, pero de sutil calidez esencial» (Vilas, 96) la que trasluce en la presentación de las personas de su medio ambiente, que forman parte de la tertulia de su amada. Los ejemplos en este sentido podrían multiplicarse. Es suficiente recordar lo que dice a propósito de la madre de Rosalía, amiga de Serafina:

Su madre, doña Juliana, es una viuda decidora, novelera y en extremo maliciosa. Conoce a todas las muchachas del pueblo, y suele, después de haber elogiado a una cumplidamente, aplicarle un *pero* tan oportuno y terminante que tizna y destruye cuanto acaba de decir a su favor. (27.54)

En estos casos, como se ve, el humorismo no denigra, sino más bien guiña el ojo a quien escucha o lee. Con una ironía bonachona y petulante, Alfonso ataca vicios y flaquezas de la gente que conoce y sus palabras destruyen de modo sutil un mundo de superficiales convencionalismos. Del mismo modo, al percibir otro día lo cómico de dos desalmados que están discutiendo entre ellos, Alfonso pone en conocimiento de su callado interlocutor que los dos se la tomaban tan a pecho porque «ventilaban al parecer, la importantísima cuestión de si la Lógica es cualidad lisa y llana, o de muchos pliegues y dobleces» (101.134).

Es una ironía abierta, lúcida, la de Alfonso. Una ironía que, a veces, invita a compartir la cómplice maliciosidad de un adjetivo insinuante, pero que no sabe sostener su latencia y acaba por brotar efusivamente en una ocurrencia colorida que no puede refrenar un ademán de cólera e inconformidad. El día en que le refiere a Eugenio que un letrado de Barcelona había echado a su zafia y ahumada Maritornes tan pronto como se habían manifestado «las resultas de su intimidad», Alfonso le relata que él se había presentado delante del juez para «abonar judicialmente la conducta de la muchacha». Su descripción resulta de una marcada comicidad al hacer risible un comportamiento humano a través de un juego de contrastes verbales que diseñan un cuadro de costumbres perfectamente entonado:

Fui allá —cuenta Alfonso— y aseguré al Juez que no había visto en ella ni contra ni demasía alguna; añadiendo que nunca me figuré hubiese hombres tan desalmados que soñasen mancillar su tosquísima pureza. El galán, que entendió la ironía, trabajó por sí mismo, como se deja

entender, su defensa, y me puso en ella de oro y azul. Supe esto, por desgracia, cuando ya era tarde, y no estaba en mi mano espolvorear las espaldas al señor Juriconsulto, para enseñarle el decoro que no se aprende en sus farraguistas; pero me dijeron, para mi consuelo y su desesperación, que al fin le habían arrancado su gentil multazo.

(80. 118-119)

Hasta aquí puede decirse que el humorismo de Alfonso admite, aunque críticamente, la humanidad y la comprensión. Pero no siempre es así. Alfonso confiesa en cierta ocasión que, presumiendo «de discernir a la legua las quiebras y partidicas flojas de los individuos», explota su facultad de ser «satírico» para salpimentar sus reparos «con buena dosis de acíbar refinado» (30.57). Lo cual deja claramente entender cómo un rasgo de su espíritu se dirige a fustigar defectos que molestan su sensibilidad de hombre equilibrado, con el objeto de poner en la picota la afectación presuntuosa con que se presentan. El humorismo de Alfonso se vuelve entonces desorbitado, lleno de contrastes, aliteraciones, paradojas hiperbólicas que arropan en sí un desdén que no sobrepasa nunca los umbrales de la dignidad, pero que tampoco admite la risa o la sonrisa. Podemos constatarlo en la carta donde habla de los ricos y poderosos que quieren echar siempre su cuarto a espadas para lucirse. En esos trances «un destemplón furibundo se apodera de mi cerebro, arrebatada y caldeada, más bien mueve y vivifica toda mi máquina» (60.98). La indignación, en esos momentos, expresa la capacidad del protagonista para entender las razones más o menos recónditas que mueven las acciones humanas: no para comprenderlas, sino para agigantarlas a través de una exageración que raya con lo cómico y le sirve para echarlas abajo.

La descripción de ciertos comportamientos consigue deshacer debilidades tan corrientes en su sociedad como en la de todas las épocas. Con el ácido disolvente de unas palabras aparente-

mente pacatas, Alfonso opera sobre las personas aludidas y penetra en su realidad para «disipar la humareda» y volar «los castillos fantásticos del orgullo insensato». Lo hace con la energía insospechada de un léxico cuyo cambiante tornasol semántico se reviste de claros sobrentendidos y propone una averiguación continua por las asociaciones a que recurre y que revelan la peculiar visión del mundo de una persona que quiere reprochar a otra su jactancia, sobre todo «cuando tiene el descoco de presentarse en paños menores» (135.181).

Cuando Alfonso describe a su amigo su propia intervención para salvar a un conocido del juego «sucio» de una madre y de sus hijas coquetas, no le faltan medios para desintegrar verbalmente la apariencia de una realidad en que se siente comprometido, y la connotación peyorativa que adquieren en su carta sustantivos como «señora» y «dama», domina burlonamente la descripción social que está llevando a cabo:

... has de saber –refiere Alfonso a Eugenio– que aquí hay una señora, sin más patrimonio *ni más Flandes*... que el de dos hijas grandes, de las cuales la menor, sobre el atractivo natural de su estampa más que recomendable, atesora en grado supremo el arte del *enganche*, pues sabe ir envolviendo en chanzoneta y hojarasca, o reservar con visos candorosos de distraída indiferencia, sus interesadas y sutiles acechanzas; y como estas damas son visitas de Rosalía, el bisoño Nogales, ufanísimo de verse solo y campante en plaza de donde se habían retirado, con ademán de rendidos, varios competidores, que eran también del conjuro, ha estado a pique de dar de bruces en aquel atolladero. El otro día... no pude menos de ir en busca del paciente a toda carrera para embocarle una toma bien cuantiosa del específico sin par que se llama *desengaños*, el cual... si no llego a desencarnarle de cuajo aquel amorío... no ha de quedar rastro de su pernicioso existencia. (135.181)

Con esa visión desencantada del mundo, estamos ya en el dominio de la sátira. Es una visión que implica «la crítica inflexi-

ble, implacable... didáctica por su interés de reformar, educar o corregir» (Vilas, 96). Pero la sátira de Alfonso evita el tono despiadado y cruel, aunque no escatima feroces apóstrofes a los males de la sociedad: a los médicos incapaces, a las infamantes casas de juego, a los malos poetas y peores autores de comedias. Las invectivas de Alfonso llegan a ser sarcásticas, pero quieren sobre todo lograr un intenso efecto de comicidad para castigar «deleitando». No faltan las expresiones aceradas, y las frases incisivas van enriquecidas en su connotación burlesca por una cantidad considerable de calificativos atributivos o predicativos de contenido semántico fuertemente negativo; al mismo tiempo, la presencia de numerosos diminutivos parece matizar el sarcasmo para quitarle mordacidad, y acaban por comprometer más sentimentalmente al que los forja. Tanto es así que sus expresiones adquieren un vigor conceptual muy preciso y, en lugar de reducir, aumentan el carácter ridículo o repulsivo implícito en ellas. Además, la significación intencionalmente satírica del diminutivo cuando se contrapone a algún adjetivo despectivo —como pasa en muchas cartas de Alfonso—, no puede sino destacar la zumba incontenible de tono subido. Así ocurre cuando el protagonista habla de los médicos y le dice a Eugenio:

... nuestros Galenillos flamantes, empapados todos en agua almizclada del Sena, y chorreando a borbotones párrafos volanderos de cualquier prologuillo, encarnecen de todo corazón la formalidad mohosa de los ramplones, al paso que los *doctorazos* de pelucón rancio, atrincherados con sus tomos de a folio, y disparando aforismos macarrónicos, desprecian altamente a los tales barbilampiños y saltimbanquis; pero lo cierto es que al verles discurrir, a unos y a otros, con tanto despego y maestría, así sobre acendrada política y amena literatura como sobre los asuntos más obvios y trillados de la conversación familiar, infunden terribles esperanzas de lo mucho que han de atinar cuando lleguen a concertarse en su esfera, y dirijan la puntería de su agudísimo inge-

nio a calar de un flechazo los arcanos tan recónditos de su arte verdaderamente inapalable. (40.72)

Pero Alfonso no se contenta con esa recriminación. Para descollar su arraigada antipatía contra una despreciada categoría profesional –recuérdese, a este propósito, la inquina igualmente furibunda de Torres Villaroel (249-70 [Trozo 5])–, refiere una aventura de que había sido víctima y que había empezado a contar antes de la susodicha perorata. De esta manera, al interrumpir su relación para reanudar con ella el final de la carta, Alfonso pasa de una crítica de costumbres generalizada a un episodio satírico muy personal que cobra –en la estructura de la misma carta– un importante valor «ejemplar». La fina malicia que empapa la continuación de su relato destaca más todavía su escasa estima por el médico que lo cuidó y contra el cual arremete con el color llamativo de una hiperbólica adjetivación que resalta el aspecto ridículo de la persona. Al mismo tiempo, numerosas formas adverbiales amenizan el «cuentecillo» y, moderando el ritmo de la narración, contribuyen a hacer más solemnemente cómica la actuación del facultativo:

En Madrid –refiere Alfonso– me visitó un médico que recetaba a tenazón, pues, según vine luego a saber, gastaba tales despachaderas, y sus desatinos eran tan ejecutivos, que de una descarga cerrada despejaba toda una enfermería, enviando a sus favorecidas víctimas (excepto tal cual descarriado, que por yerro de cuenta se le escapaba a la calle) en derechura y sin tropiezo a descansar en la huesa. La primera vez que se me presentó, vino muy engalonado, blandiendo el bastón, como en ademán de hacer conjuros para ahuyentar mi enfermedad, y tomándome el pulso distraídamente, a fuer de hombre embargado en meditaciones sublimes, falló... falló, digo, que la calentura iba en aumento, cuando en realidad estaba declinando. En seguida me favoreció con un rícipe de alcanfor y de otras hediondeces, pero diciéndole ya secamente, que aquella peste estremecía toda mi máquina de una legua, y me era im-

posible aun llegarla al paladar, vinimos a partir la diferencia contentándose con embocarme un vomitivo... (40.73)

En esa crítica hay una incuestionable ligadura emocional de Alfonso con el hecho que relata y semejante ligadura le impide ponerse a una distancia equilibrada que le permita expresar un análisis «prudente» y sonreír serenamente de lo que enjuicia. Es un humor el suyo de «cepas agrias» —como diría Baroja—, que tiende a la agresividad y provoca en el que está leyendo una carcajada maliciosa más que una sonrisa genuina.

Puede afirmarse lo mismo cuando Alfonso pone en la picota el «arte de hacer comedias» o lanza sus saetas a «los malos poetas». En el primer caso, se dirige a Eugenio con un *tú* de indudable fuerza conativa con que subraya no sólo que su amigo le ha facilitado el pretexto para dictaminar sobre el asunto, sino también que este tiene competencia para comprender su desahogo. Alfonso expone sus ideas con una risita maligna y agudiza su acritud manteniéndose en los límites de una ironía orquestada a la letra, dando a entender lo contrario de lo que dice y suscitando en su amigo la capacidad de entender lo ambiguo sustancial de su enunciado. En este caso el atractivo de la ironía alcanza el máximo de sus posibilidades, porque supone una operación comunicativa entre los dos interlocutores que tienen que poseer «competenze complesse e un complesso calcolo inferenziale di queste reciproche competenze» (Mizzau, 9). El destinatario de la carta —y con él el lector implícito— se ve obligado a participar en el juego de sobrentendidos que se crea gracias al especial tipo de ironía entendida como modelo de comunicación indirecta. El largo discurso reprobatorio que Alfonso entreteje fingiendo alabar un método al uso, se sustenta en un hábil juego paródico, que se basa en el escarnio indirecto de las formas teatrales en boga, en tanto que la obsesiva repetición diseminada de algún vocablo (en nuestro caso «otra») refuerza la ironía valorando lo que menos-

precia y sugiriendo la interpretación no literal del texto que se transforma en un antifrástico «hilo conductor como el gozne en torno al cual gira la composición, matizándola totalmente en sentido negativo» (Alarcos, 112). La receta para fabricar a docenas comedias «no perfectas, sino regulares», para Alfonso, es la que sigue:

Te echarás a pecho –dice a Eugenio– sin pararte en bascas ni atragantamientos un sempiterno y delirante novelón de éstos que nos emboacan en jerigonza semicastellana, y de cada aventurilla formarás un lío de comedias de este modo: supongamos que una de las heroínas sea lavandera: con relación del oficio que tiene, y del que ha tenido, y con el encuentro por ahí de cualquier caballero andante, una comedia; si la escena está en Londres, trasladarla a Venecia, y con una plumadita acerca de su carnaval, te sale otra; si hiciste plebeya a la mujer, hazla ahora ilustre, y tienes otra; (ve contándolas) si la pintas virtuosa, otra, si viciosa y luego arrepentida, otra; si la supones andariega, otra; si sedentaria, otra; etc.... (20.46)

Alfonso reincidirá en el tema del teatro, y en otra carta, parafraseando la presentación de una obra teatral, demostrará de qué «sarta de delirios» se trata, burlándose del vocabulario imperfecto de su autor. El hecho de que la obra sea *El mayor monstruo los celos* de Calderón poco le importa a Alfonso, que fustiga la pieza con latigazos de indiscutible efectismo. Para aclarar la significación de los dos versos

Que soy epílogo y cifra
de las desdichas humanas... (36.66)

Alfonso explica:

El epílogo es la parte final donde se sustancia y recapitula lo que se acaba de exponer por extenso en un razonamiento; con que según el poeta, las desdichas vienen a cuajarse en ocasión retórica, y a este cuajarón, o más bien a su nata, se le bautiza con un nombre que deja en ayunas a lo general del auditorio. Me persuado que si el verso dicra de

sí el suficiente ensanche, el señor *Epílogo* llevara por camarada o rodrigón al caballero *Geroglífico*, que es una voz más peregrina y primorosa, que su equivalente cifra. (36.66)

La «humoricidad» estalla, pues, en las palabras de Alfonso; se condensa en un humorismo de tono menor, que «suele interesarse principalmente por los temas más palpitantes y de rabiosa actualidad» (Vilas, 194); una burla que rebosa virtuosismo lingüístico y que, gracias a la palabra, destruye una realidad que puede resultar desagradable iluminándola con destellos que, hoy día, podríamos llamar expresionistas.

La cortante mordacidad de Alfonso arremete también contra los malos poetas a los que transforma en personajes risibles en otra incisiva «alocución». En ella los caricaturiza con una divertida gama de epítetos valorativos que, dispuestos en secuencia trimembre, destacan el juicio subjetivo que formula acerca de ellos. Esta vez en su crítica puede percibirse una escondida amargura no exenta quizá de una pizca de envidia². Esto resulta evidente si se tiene en cuenta que Alfonso vuelca su enojo contra esta «ralea» de gente difamándola y justificando en cierta manera su postura, como si temiera a su vez el juicio ajeno:

El estreno de todo decimista o poetaastro es por lo común la indecencia; y aunque sus versos no lleven asomos de tales, y carezcan totalmente de concepto, con tal que vayan envueltos en cieno, merecerán por seguro la aprobación de los mentecatos.... No quisiera que me tuvieses por demasiado sentencioso, por fallista temerario, pero en mi opinión en exceptuando tal cual ingenio, cuyo nombre vivirá, más o menos esclarecido, por largas edades, todos los restantes son unos meros tiznadores de papel o desjugados o asquerosos, o uno y otro a un

² Mor prefirió siempre considerarse más poeta que novelista, jactándose de su habilidad para crear versos. Pero «su afición a repentizar, de la que alardeó tantas veces, lo llevó a lamentables excesos». De ahí que juzguemos las palabras de su alter-ego no exentas de cierta sutil envidia (Gil, «Mor...», 22-76).

tiempo; de modo que Apolo, si asoman al umbral de su templo les ha de estrellar la frente de un portazo. (13.50-51)

Alfonso no se demuestra muy comprensivo ni siquiera al apuntar su mirada inquisitoria contra algunos vicios de la sociedad en que vive. Después de jactarse, algo pretenciosamente, de que «su sensibilidad... jamás ha tenido que batallar interiormente, como en otros, de poder a poder con los vicios alevés que la empañan casi desde la niñez, la adulteran en la mocedad, luego la estragan y la embotan, y por último la tiranizan y exterminan» (51.85), habla con vehemencia contra el juego y sus adictos, y trae a colación –una vez más a manera de «exemplum»– una experiencia directa para subrayar su poca estima por este género de debilidad.

En el relato –que presenta explícitamente como «cuento» y que expone en tiempo pasado, tal vez para enfocarlo con más ecuanimidad– Alfonso describe con creciente sarcasmo una casa de juego y su universo humano, poniendo de relieve a «martillazos» su disgusto por el lugar y sus habitantes. Con unas pinceladas ambientales muy pertinentes, Alfonso consigue acentuar el cariz poco grato del sitio y hacer patente la desolación del mundo infrahumano con el que entra en contacto a regañadientes, al haber sido convencido «por cierto suizo» para entrar allí. Alfonso califica vivamente aquel universo profundamente despreciable:

Después de mil vueltas y revueltas –refiere en su relato– llegamos al extremo de un callejón sin salida, y empujando una puerta estrecha y desquiciada, se presentó un hombrezuelo andrajoso, contrahecho y derrengado, el cual sirviendo de atalaya contra la sorpresa de la Justicia, y de Caronte o portero de aquel infernal garito, se mostró azorada y ridículamente expresivo con nosotros. Tras una escalera de palomar o de campanario, y un corredor sucio y telarañoso, vinimos a parar en una sala desmantelada, donde había una mesa cubierta de bayeta verde... y

al derredor varios personajes de todo calibre, clavados sobre los naipes que iba volviendo el que llevaba la baraja, o hablando facultativamente, el que tallaba. (51.86)

Lo cierto es que hay una rebuscada complacencia en la descripción de los detalles negativos; cada *lexema*, cada sintagma parece llevar implícito un juicio desestimativo que justifica la presencia en el enunciado de una terminología apta para representar la degradación. Es una sátira pesimista y aniquiladora que no admite ningún tipo de comprensión. Definitoria es en ella la tónica «agresión» contra las personas, cuya presentación refleja una capacidad extraordinaria, por parte de quien las retrata, para capturar sus facetas físicas y morales con trazos rápidos y esenciales, de una ironía mordaz y despiadada. Describir «al que tallaba» como a un individuo «entrado en edad, ojihundido, carilargo, ce-trino y descarnado» (51.86) significa retratarlo a brochazos hiperbólicos con la íntima voluntad de suscitar el desprecio por él. Mientras otras escuetas prosopografías desarrollan una clara función referencial acompañada de una fuerte carga emotiva que cumple con los requisitos de la sátira, cuyo objeto es «ante todo... provocar en el receptor una compleja emoción entre desagradable y cómica» (Highet, 20). En cuanto al retrato de doña Rufina, ayudante y celestina de la casa, se transforma en una alegato contra toda una especie de mujeres que, representadas con un humorismo entre agrio e ingenioso, se fijan como personajes cómicos estereotipados y como ejemplos de la perversa manifestación social que es preciso estigmatizar:

Sus ojos casi invisibles y orlados de un carmesí rabioso, su rostro amarillento, y los trofeos militares de sus antiguos amoríos que le campeaban por todo el ámbito de su larga y extenuada garganta, me tuvieron atónito por un rato; pero estos eran defectillos de poca monta y meros lunares, en parangón de su fatalidad inaudita, pues llegó a espetarme a las primeras de cambio que varias señoras de Valencia, espe-

cificando sus nombres, habían solicitado con empeño su amistad, pero que prefería el vivir sola al tratarse (esta fue su expresión, remilgándose toda), *con gente de poco más o menos.* (51.87)

La consideración final del fragmento suscita una sonrisa más de conmiseración que de comprensión; una sonrisa muy amarga porque se refiere a una situación nada cómica. Antes bien, considerando que la desgraciada de quien se habla, además de llevar grabadas en su persona las señales de «lo que fue un día», sigue sosteniendo el papel de alcahueta, su figura viene a ser una derivación degradada de lo erótico que se contrapone al alto ideal amoroso que une Alfonso a Serafina. Su desdén por mujer tan despreciable justifica la comprensión de Alfonso por la «sobrina» de ella, con la que tiene un breve diálogo en que rezuma su piedad por la pobre infeliz. La reacción final del protagonista al oficio de la proxeneta, y sobre todo contra la intervención del Argos que increpa a la muchacha, es de protesta: Alfonso execra ese inframundo que aborrece con un humorismo revestido de ostentosa retórica que produce, gracias al sabor provocatorio de los adjetivos y el hiperbólico contraste semántico y paronomásico, un efecto de acumulación dirigido a una misma intención peyorativa. La aliteración nasal sonora sugiere, a modo de estructura subliminal, la visión negativa del que profiere el juicio final:

Entonces enarbolé la mano con ánimo de deshacer de un cachete aquel vil satélite de tan infame zahúrda, pero el renacuajo, al ver sobre sí el furibundo amago, se echó al suelo implorando desesperadamente mi clemencia, y yo me arrojé a la calle, sin contar con mi suizo, abominando de quien pudiendo no daba por el pie a todas estas guaridas execrables donde se hermana por constitución el robo mal encubierto con la disolución más desenfadada. (51.88)

La isoglosa humorística queda perfilada en *La Serafina*, aunque no siempre con la misma intensidad. Se manifiesta en la novela como una constante básica, se desarrolla a lo largo de las

cartas en forma de autoironía, de ironía y de sátira, y se adhiere tanto a banalidades chistosas como a temas de más trascendencia que acaban por pertenecer a una actualidad sin tiempo, tal vez porque tratan situaciones arraigadamente tradicionales.

Alfonso usa el humorismo para quitar a sus cartas el aspecto de un frío tratado didáctico. Sin esconder su carácter correctivo, lo mezcla con consideraciones didascálicas para alcanzar un efecto cómico que le permita «aumentare il proprio prestigio... ravnivare l'attenzione... distendere un'atmosfera divenuta opprimente... mascherare taluni aspetti meno piacevoli di una tesi» (Olbrecht-Tyteca, 11). Alfonso quiere enseñar sin revolucionar; por eso cuando se sirve del humorismo, usa un lenguaje que respeta los cánones de una poética ilustrada, y evita —quizá por el equilibrio dado como norma de vida a los personajes novelescos del XVIII— palabras chabacanas o torpes, incompatibles con el buen gusto dieciochesco. Baste pensar en las reglas que Luzán prescribe para el estilo jocoso y que Mor respeta cuidadosamente (Cid, 136-40).

La atmósfera lúdica que crea Alfonso invita a ser maliciosos y prevenidos, seguramente; pero su mordacidad no representan la antesala de un pesimismo definitivo. Precisamente porque su espíritu no se propone jamás como vulgar o soez, cuando flagela las flaquezas humanas se acompaña generalmente de un sentimiento de intensa participación que excluye toda indiferencia y admite de un lado la ironía y la indignación, del otro «la tensione etica che si misura volta a volta con la realtà multiforme presa in esame fino a scontrarsi con essa» (Ratano, 8). Alfonso cautiva la atención de su amigo Eugenio (y la del lector implícito) sin estridencias y consigue mantener despierto el interés de quien lo escucha sin ofender su sensibilidad. Su humorismo representa una válvula de escape a su *self-control* sentimental y permite justificarlo como protagonista al presentarse técnicamente en forma de

autoironía, de ironía y de sátira. Cuando es autoirónico –según la explicación freudiana (128 ss.)–, puede dejar inferir en Alfonso la presencia de una inclinación reprimida de exhibicionismo. Cuando es irónico desarrolla específicamente una función moral e intelectual de aceleración, porque «mimando le false verità le obbliga a svelarsi e ad approfondirsi» (Jankelevitch, 100) y en este sentido, la ironía intenta atenuar la fuerza elocutiva de los actos lingüísticos; cuando es satírico, su humorismo posee un tono declamatorio para llamar la atención sobre ciertas estupideces del mundo circundante.

El *leit-motiv* humorístico, manifestado en esa gradualidad se justifica en *La Serafina* gracias a la sensibilidad casi romántica del protagonista. El joven Alfonso, aun resultando al final un joven aburguesado, satisfecho con su matrimonio y su holgada posición social, tiene un arraigado sentido de superioridad frente a los que le rodean y no puede borrar, en el conjunto pedagógico de sus misivas, una alternante e incontrolable rebeldía, que se amolda perfectamente a su papel de amante infeliz. Cuando, a pesar de ello, su pasión ya no puede manifestarse porque él ha conseguido adueñarse del objeto de ella, resulta lógico que su insu-misión se encauce por márgenes tranquilos que hacen superfluo un ulterior desahogo epistolar. Se apaga en este punto, pues, un humorismo que podría resultar inoportuno en el momento en que Alfonso abandona definitivamente su papel de enamorado para transformarse en un marido y padre satisfecho y ejemplar.

OBRAS CITADAS

- Alarcos Llorach, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966.
- Arco, Ricardo del, «Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes», *Revista de Ideas Estéticas*, 5, 1947, 395-436.

- Cid, I.M. (ed.), Ignacio de Luzán, *La Poética*, Madrid, Cátedra, 1974.
- Ferreras, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987.
- Freud, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, *Opere* (1905-1908), 5, Torino, Boringhieri, 1982.
- Gil, Ildefonso M. (ed.), José Mor de Fuentes, *La Serafina*, Zaragoza, (Cesaraugustana II) 1959.
- , «Mor de Fuentes, poeta», *Universidad* (Zaragoza), 33, 1956, 22-76.
- Glendinning, Nigel, *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, 4, Barcelona, Ariel, 1986.
- Highet, G., *The Anatomy of Satire*, Princeton UP, 1963.
- Jankelevitch, V., *L'ironia* (a cura di F. Canepa), Genova, Il Melangolo, 1987.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 3, Madrid, 1886.
- Mizzau, M., *L'ironia*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Mor de Fuentes, José, *Bosquejillo de la vida y escritos delineado por él mismo*, M. Alvar (ed.), Granada, Universidad, 1952.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Un contributo alla teoria del comico e del discorso*, A. Serra (ed.), Milano, Feltrinelli, 1977.
- Panizza, Emilietta, «Rasgos románticos en *La Serafina* de José Mor de Fuentes», *Rilce*, 6, 1990, 83-110.
- Ratano, F., *La satira italiana del dopoguerra*, Messina, D'Anna, 1976.
- Ruggeri Marchetti, Magda, *Studio su «La Serafina» di José Mor de Fuentes*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Torres Villaroel, Diego de, *Vida*, D. Chicharro (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- Vilas, S., *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968.