

AVIVA GARRIBBA RESORTES DEL HUMOR EN *ZOOPATÍAS Y ZOOFILIAS* DE JAVIER TOMELO

LUMSA, Roma
avivag@tiscali.it

Resumen

Los resortes del humor que se emplean en *Zoopatías y zoofilias* de Javier Tomeo, una obra que se puede considerar una colección de microrrelatos, le proporcionan una entonación muy característica y se corresponden con las técnicas que los críticos han detectado como típicas del humor propio de este género narrativo.

palabras clave: Javier Tomeo, microrrelato, humor, literatura española contemporánea

Abstract

Mechanisms of humor in Zoopatías y Zoofilias by Javier Tomeo

The mechanisms of humour that are found in Javier Tomeo's Zoopatías y zoofilias, a work that can be considered a flash fiction collection, provide a very typical tone and correspond to the techniques that the critics have pointed out as typical of the humour of this narrative genre.

keywords: Javier Tomeo, flash fiction, humour, Spanish contemporary literature

Zoopatías y zoofilias es una de las obras de Javier Tomeo que se pueden calificar de colección de microrrelatos. En efecto, en el conjunto de la obra de este autor aragonés (Quicena, Huesca, 1932 - Barcelona 2013), destacan, al lado de muchas novelas, varias colecciones de relatos muy breves (es decir, que no pasan de una página y media de extensión) que, desde un punto de vista no demasiado estricto, es posible considerar como microrrelatos, aunque no en su modalidad “hiperbreve” (Lagmanovich 2006: 35)¹. Las primeras de dichas colecciones –*Bestiario* e *Historias mínimas*– se publicaron a finales de los 80, es decir, en una época pionera, pues el género todavía no estaba codificado y justo entonces empezaban a aparecer obras exclusivamente dedicadas al microrrelato. En las dos décadas siguientes, Tomeo siguió publicando más volúmenes de minificciones: *Zoopatías y zoofilias* (1992) –del que me ocupo aquí– y *Nuevo bestiario* (1994), *El alfabeto* (1997), *Patibulo interior* (2000), y también recopilaciones en las cuales los microcuentos se mezclan con relatos más extensos, como *Problemas oculares* (1990), *Cuentos perversos* (2000) y *Los nuevos inquisidores* (2004). En todas estas obras se fue afianzando un rasgo que ya caracterizaba las primeras colecciones, esto es, la marcada tendencia de Tomeo a experimentar una gran variedad de subgéneros, como la microfábula, el microdrama, la microparodia política, la “reflexión gráfica”, llegando a la creación de formas híbridas (Andres-Suárez 2002: 30 y 2010b: 119), en línea, por otra parte, con el carácter “proteico” de este género (Rojo 1997).

En este trabajo me propongo analizar el funcionamiento de los resortes del humor en *Zoopatías y zoofilias*, que me parece que otorgan un tono muy característico a esta obra tan representativa de la poética de Tomeo, impregnada de un humorismo sutil pero constante y persistente, a pesar de tocar temas muy serios e incluso dolorosos. Asimismo, me propongo mostrar cómo dichos resortes se corresponden con los que han sido descritos como propios del género del microrrelato, por lo que contribuyen a confirmar la tesis según la cual Tomeo se puede considerar uno de los padres de este género en la literatura española contemporánea.

Javier Tomeo es un autor para quien los críticos han utilizado adjetivos como *outsider* o inclasificable (Acín 2010: 15-16), debido a la peculiaridad de su escritura y obra, especialmente si considerada en el marco de la literatura española de la segunda mitad del s. XX². Se ha mantenido alejado de las modas literarias y el

1 Sobre la extensión que ha de tener un microrrelato no hay acuerdo entre los críticos, pero muchos sienten la necesidad de distinguir, dentro de este género, las categorías de los “breves” y los “hiperbreves” (cfr. Lagmanovich 2006: 33-39; Andres-Suárez 2010: 49-50).

2 Esta idea, sin embargo, es cuestionada por Ana Casas (2012), la cual coloca a Tomeo en una

conjunto de su obra se caracteriza por una coherencia muy marcada y una notable fidelidad a algunos temas centrales.

La peculiaridad de su escritura se manifiesta asimismo en sus microrrelatos, al compartir estos la mayoría de los temas y estilemas de sus novelas. Y, sobre todo, los microrrelatos surgen y se desarrollan a través de la misma perspectiva onírica y grotesca que ha hecho colocar tantas veces Tomeo “en la órbita del absurdo kafkiano” (Casas 2010: 46; sobre este aspecto cfr. también Calvo Carilla 2010: 108-12). En palabras de Daniel Gascón (2012: 23):

la aceptación de las reglas del azar y el absurdo, la capacidad de sugerencia y la fascinación por lo monstruoso, la animalización de los humanos y la humanización de los vegetales y los animales, la fascinación por los detalles del mundo natural y la desconfianza hacia la tecnología, la fantasía desbocada y la intuición escalofriante.

En su obra, Tomeo se enfrenta a los temas de la soledad, la incomunicación, el desamparo, el aislamiento y el fracaso existencial, y su reflexión sobre ellos se lleva a cabo principalmente a través de la creación de personajes “monstruosos”, entendiéndose por monstruo quien se aleja, en cualquier modo, de la norma o del orden regular de la naturaleza (González García 2014). Por lo tanto, los monstruos de Tomeo –y en cierto modo, todos sus personajes lo son– tienen naturaleza distinta: a menudo están aquejados por una deformidad o discapacidad física (ciegos, sordos, tuertos, enanos, hombres con seis dedos), pero también pueblan sus páginas muchos monstruos metafóricos (como la madre tirana de la novela *Amado monstruo*) o fabulosos (como el animal híbrido llamado *gallitigre* que vuelve en algunas de sus obras). Dicha anormalidad también está representada por otras dos categorías de seres “monstruosos”: una gran variedad de locos, excéntricos y exaltados y una amplia gama de criaturas híbridas, mezclas de personas y animales (como los protagonistas de *Zoopatías y zoofilias*, objeto de estas páginas) o de distintos animales. Y justamente el mundo animal es otra presencia constante, inherente y constitutiva de la narrativa de Tomeo: los animales tienen un papel central tanto en sus novelas como en los microrrelatos, y son los protagonistas absolutos en las dos colecciones de microfábulas tituladas *Bestiario* y *Nuevo Bestiario*, en las que el autor revitaliza esta tradición medieval de una forma muy peculiar, basándose en una gran variedad de fuentes antiguas, pero también en la observación de la realidad. El mundo animal le permite establecer constantes analogías con el mun-

corriente estética minoritaria cultivada por algunos escritores españoles entre las décadas 50-70 (2010: 45), caracterizada por su vinculación con lo fantástico y lo absurdo y la indudable impronta de Kafka.

do humano pero su finalidad no es la de extraer una moraleja, aunque sí le sirve para materializar los problemas actuales de forma lúdica e irónica (Calvo Carilla 2010: 93).

Ahora bien, a pesar de la seriedad de los temas tratados, de lo dramático de su visión y de la crudeza con la que describe la condición humana, caracterizada por la soledad, el sinsentido y las dificultades de comunicación, la narrativa de Tomeo siempre está teñida de un humorismo y una ironía muy característicos, y sus obras buscan constantemente el divertimento y la sonrisa del lector (Acín 2010: 18).

Sus microrrelatos no son excepción tampoco en este aspecto y se insertan, pues, plenamente, en la tradición de este género, cuya marcada tendencia al humor –y en particular a esos tipos de humor que se suelen definir “negro” y “absurdo”– ha sido destacada a menudo por los críticos. De hecho, repetidas veces se ha notado la relación de complementariedad que existe en el microrrelato entre brevedad y humor: de hecho, si por un lado la brevedad intensifica el efecto del humor, por el otro el humor sirve para decir más con menos, convirtiéndose en una herramienta de la brevedad (García Marcos 2012: 4).

A modo de referencia para el análisis de los recursos del humor en *Zoopatías y zoofilias*, será útil traer a colación, aunque someramente, las observaciones que Gema García Marcos (2012) ha dedicado recientemente al tema del humor y la ironía en el microrrelato. En dicho trabajo se destaca, ante todo, la relación del humor con otros rasgos propios de este género, como el efecto de sorpresa, la intertextualidad y la tendencia hacia la desacralización de la tradición. Por otro lado, también subraya que muchas veces en el microrrelato la frontera entre el humor y la seriedad queda desdibujada, de manera que no es del todo fácil establecer una distinción clara entre estas dos facetas. En cuanto a las herramientas con las que se obtiene el efecto humorístico, García Marcos apunta, por lo que se refiere al aspecto temático, a recursos como la parodia de textos famosos, el choque entre lo cotidiano y lo absurdo (o lo real e irreal), y el enfrentamiento de ideas irreconciliables (o paradoja). En cambio, por lo que atañe a los recursos lingüísticos, destaca, entre las herramientas más frecuentes, la interpretación en sentido concreto de expresiones o metáforas cotidianas y el aprovechamiento de los dobles sentidos para expresar dos significados independientes superpuestos que dan lugar a un equívoco.

Además, cabe mencionar también otras observaciones interesantes acerca del humor en el microrrelato que se deben a Dolores Koch (2006) e Irene Andrés-Suárez (2010a: 120-31). La primera considera herramientas del humor típicas del minicuento también el efecto producido por la transgresión de géneros, la

introducción de una lógica inesperada o desviada, el empleo de un modelo textual no literario y las falsas atribuciones o la desacralización de personajes conocidos. La segunda apunta a la degradación paródica de los convencionalismos sociales y la distorsión y deshumanización de la realidad, y vuelve sobre la relación estrecha entre humor y brevedad, subrayando el hecho de que el humorismo del microrrelato se sustenta a menudo en la elipsis y la ambigüedad, o sea los rasgos esenciales del género.

Zoopatías y zoofilias se compone de 51 relatos muy breves (alrededor de una página y media), todos titulados escuetamente y de la misma manera, esto es, con el sintagma *el hombre* seguido por el nombre de un animal (por ejemplo: “El hombre hipopótamo”, “El hombre canguro”, “El hombre reno”, “El hombre polilla”, etc.). A unos pocos animales se dedican dos cuentos, por lo que tenemos, por ejemplo, “El hombre caracol” y “El hombre caracol (2)”. La misma fidelidad a un esquema (algo, por otra parte, típico de la obra de Tomeo, cfr. Acín 2010: 18) caracteriza la estructura de los cuentos: casi todos tienen como núcleo un diálogo entre dos interlocutores, uno de los cuales cree ser un animal, o bien es considerado un animal por los demás. Solo en pocas ocasiones dicho diálogo es sustituido por un monólogo (pronunciado por un hombre animal). A partir de este esquema repetido, el autor va desarrollando un sinfín de variaciones: algunos personajes están convencidos de que son animales y los demás no les creen (“El hombre ratón”, “El hombre orangután”, “El hombre pingüino”) y, al revés, otros se sienten hombres a pesar de que los demás estén convencidos de que son animales (“El hombre buitre” o “El hombre buey”). Hay personajes que están sometidos a una metamorfosis –de la que tienen mayor o menor conciencia– que los va convirtiendo en animales (“El hombre leopardo”, “El hombre jirafa”, “El hombre lobo”) y otros que afirman tener un animal entre sus antepasados y haber heredado sus rasgos ferinos (“El hombre foca”, “El hombre reno”). También se cuenta de algunos que de repente se percatan de que no son hombres sino animales y quieren irse a vivir en la naturaleza (“El hombre arenque”) y de otros que son perseguidos y cazados por alguien que tiene la sospecha de que son animales disfrazados de hombres (“El hombre tigre”, “El hombre salamandra”). Luego hay hombres que son animales solamente en sentido metafórico (como “El hombre hipopótamo” o “El hombre paloma”) o que se limitan a compararse con ellos (“El hombre canguro”), y otros que sienten una vocación a ser cierto animal (“El hombre perro”) o que se enamoran de un insecto e intentan seducirlo (“El hombre polilla”, “El hombre araña”). Y finalmente, hay quienes se disfrazan de animal con el resultado de convertirse de verdad (“El hombre avispa”) y quienes dudan sobre su identidad humana o animal (como “El hombre pez”, “El hombre rana”). En

algunos relatos se trata de una condición reversible, pues a veces el animal vuelve a su condición humana, como le pasa al hombre ratón cuando su interlocutor le corta el bigote o al hombre hormiga, tras quince días de metamorfosis.

Dentro de esta amplia gama de situaciones, hay un rasgo que todos los protagonistas de estas historias comparten y es el hecho de que ninguno de ellos resulta ser completamente ni animal ni hombre: su identidad y naturaleza son irremediabilmente híbridas e inciertas, algo que no les permite comunicar serenamente con los demás, ni tampoco manifestar su orgullo animal sin consecuencias. En efecto, esto desencadena incomprendimientos continuos con sus interlocutores que no pocas veces desembocan en persecución o violencias. Además, en los pocos casos en que el protagonista no siente incertidumbre acerca de su estado, son los demás quienes se encargan de ponerla en duda.

Otro aspecto muy peculiar de estos microrrelatos es que en los diálogos se insertan una serie de informaciones de carácter muy técnico sobre el animal en cuestión o sobre las creencias y supersticiones que lo atañen, pronunciadas por el mismo hombre-animal o por su interlocutor³.

Como se ve, *Zoopatías y zoofilias* presenta muchos de los temas centrales en la obra de Tomeo: la monstruosidad, la incomunicabilidad, la búsqueda de identidad, la dificultad de relacionarse con los demás y de establecer un diálogo, etc. Evidentemente actúa aquí el claro eco de la *Metamorfosis* de Kafka (de 1915), y también de otras obras de tema parecido, como *El rinoceronte* de Eugène Ionesco (de 1959), del que hasta me parece que puede rastrearse algún elemento de intertextualidad⁴.

Los personajes de *Zoopatías y zoofilias* son todos monstruos, en el sentido de criaturas híbridas, pero también lo son en tanto que locos, pues padecen aquel delirio zoopático al que alude la primera mitad del título de la obra (que consiste en una psicopatología en la cual el enfermo se cree convertido en un animal, o invadido, o poseído por este)⁵, o bien sufren de zoofilia, en el caso de aquellos que

3 Este elemento narrativo es ampliamente aprovechado y desarrollado por Tomeo en sus *Bestiario* y *Nuevo bestiario*.

4 En Ionesco (1960: 69) Papillon le sugiere a la señora Boeuf que la metamorfosis de su marido es una buena ocasión por si quería divorciarse, y en el final de *El hombre leopardo* la mujer de este afirma “aquello le iba a brindar una estupenda oportunidad para divorciarse, o mejor todavía, para pedir la nulidad” del matrimonio (Tomeo 1992: 30).

5 Callieri (2001:180) define el delirio zoopático (también llamado zooantrópico por otros autores) como “tutte quelle esperienze deliranti il cui tema è zoopatico, cioè trasformazione in animale, possessione o insessione da parte di animali, influenzamenti, inibizioni tabuiche, significati deliranti riferiti ad animali”.

se enamoran de un animal e intentan seducirlo. Y, de hecho, el tema de la locura se menciona más o menos explícitamente en varios relatos, como por ejemplo en el *Hombre gorila*, donde el psicoanalista dictamina: “es usted un verdadero gorila. Usted, señor mío, no es un simple hipocondríaco con delirios de zoopatía. No, no, no se trata de un simple caso zooantrópico. Lo suyo es la selva húmeda tropical” (93).

Ahora bien, a pesar de este trasfondo serio e incluso dramático, como decía, estos microrrelatos de Tomeo se caracterizan, como de costumbre en la obra de este autor, por la presencia constante de la ironía y de un humor penetrante –por lo general del tipo negro o absurdo, que marca la mayoría de los relatos y personajes, arrancándole al lector una sonrisa, aunque casi siempre amarga. Dicho humor se obtiene a través de recursos variados, tanto temáticos como lingüísticos, que voy a comentar a continuación.

Empecemos por los temáticos. Lo primero que cabe destacar es que el planteamiento mismo de la obra supone un humorismo intrínseco, ya que la condición de híbrido de los personajes (animales antropomorfos o humanos animalizados) es de por sí humorística, puesto que la lógica de la risa se suele definir como un salto mental de un plano a otro, por lo que el humor surgiría de sorpresa debida a la reunión de objetos, ideas e impresiones las más incompatibles y dispares (Koestler 2002 [1964]: 217-20). En efecto, muchas de las criaturas que protagonizan estos cuentos tienen un aspecto de lo más ridículo, pues reúnen rasgos humanos y animales, a menudo de manera abigarrada, como los protagonistas de un circo (lugar en el cual algunos de ellos en efecto acaban trabajando): el hombre serpiente tiene lengua bífida pero fuma la pipa y lleva pajarita; el hombre tigre esconde su piel listada bajo la camisa; el hombre anguila tiene un cuerpo alargado y cilíndrico y lleva un anticuado traje de baño negro y un gorro del mismo color; el hombre cangrejo mantiene su flequillo humano a pesar de su metamorfosis en animal y no olvida de peinárselo. Por no hablar de los que llevan un disfraz, con sus connotaciones carnavalescas, como el hombre pitón, que arrastra una túnica larguísima de gasa multicolor o el hombre león, que esconde su cabeza de hombre en una cabeza disecada de león o también el hombre caracol que carga con una “cáscara de plástico” (57)⁶. Cabe subrayar que en este aspecto se revela la afición de Tomeo por la caricatura, arte gráfico que él mismo practicaba y que demostró dibujando las ilustraciones de su propio libro⁷.

⁶ Todas las citas del texto están sacadas de la primera edición de 1992 y para cada una se indica entre paréntesis la página correspondiente.

⁷ Maire Fivaz (2012) pone en relación la afición a la caricatura de Tomeo con su poética de lo grotesco.

Por la misma razón, también tiene un efecto humorístico el hecho de que los protagonistas de muchos de los relatos muestran a la vez actitudes humanas y animales irreconciliables: por ejemplo, el hombre pitón rompe a llorar “a moco tendido” (140) al verse en peligro y el hombre elefante todos los domingos espera a sus padres sentado en la “postura más humana posible” (78). Y otro que –en una escena tragicómica– también llora “a moco tendido” (20) explicando “a grito limpio” qué es el asma (que dice padecer) es el Hombre buitres, al verse acusado de ser dicha ave y forzado a echarse de una peña para demostrarlo. En definitiva, el humor nace del hecho de que estas criaturas, a pesar de que se reconocen (o las reconocen) como animales, continúan teniendo actitudes y, sobre todo, sentimientos y debilidades humanas, amén de unos profundos conocimientos enciclopédicos sobre su naturaleza o sobre las creencias que circulan sobre ellas, procedentes de bestiarios medievales o de obras de zoología y antropología, que sacan a colación en sus conversaciones.

Otro elemento temático del que brota con frecuencia el humor es el contraste entre lo fantástico de estas criaturas y el escenario totalmente cotidiano en el que están colocadas y en el que se afirma su identidad animal. De hecho, se trata siempre de lugares tan familiares y corrientes como la terraza de un bar, un parque, el Casino, un salón estético de pedicura, o el propio dormitorio del protagonista, por no hablar de los padres del Hombre cangrejo que procuran consolarse del dolor por la metamorfosis de su único hijo “jugando al parchís” (76). Además, algunos de los hombres-animales tienen problemas tan corrientes y ordinarios como las quejas de los vecinos, como en el caso del Hombre escarabajo y el Hombre perro, ambos vejados por el Presidente de la comunidad de vecinos, debido a sus costumbres animales. Este recurso humorístico basado en la mezcla de lo cotidiano y lo extraordinario, como se verá más adelante, también se explota con frecuencia a nivel lingüístico.

Una variación del recurso que acabamos de mencionar, pero esta vez a medio camino entre lo temático y lo lingüístico, consiste en el empleo de lugares comunes, estereotipos y fórmulas por parte de los hombres animales o sus interlocutores. También en este caso, el humor brota de la inserción de la expresión lingüística cotidiana y trivial en una realidad tan absurda y extraordinaria como la representada por estas criaturas híbridas. Los ejemplos podrían ser muchos. Ante todo, los que se refieren al empleo de ciertas fórmulas estereotipadas relacionadas con costumbres y creencias y posturas ideológicas: por ejemplo, el interlocutor del Hombre cigüeña, al no creer que está ante dicho animal, le pide que le explique cómo se las arregla “para traer los niños de París” (134), aludiendo a la explicación estereotipada que se daba a los niños acerca de su nacimiento. Otro

caso es el de los amigos del joven y aristócrata Hombre faisán que, al verlo pasearse con dos plumas en la cabeza, le dicen que “lo que pasa es que tú eres de la acera de enfrente” (127), frase con la que se alude a la homosexualidad de alguien. Por su parte, el Hombre buey, al negar serlo, exclama: “No tengo nada contra los bueyes, pero a cada uno lo suyo” (97), utilizando esta fórmula evocadora de racismo. Otros casos más atañen al empleo de enunciados que se identifican con lugares comunes, como los que pronuncia la mujer del Hombre arenque cuando este le dice que se quiere ir de casa porque se ha dado cuenta de su verdadera naturaleza: “Lo que pasa es que eres un caradura [...]. Lo único que entiendo es que el otro día me dejaste plantada con un palmo de narices. Me dijiste que te ibas al estanco y aún te estoy esperando” (45-46). Dos ejemplos más de este recurso se encuentran en “El hombre perro”, cuando este replica a las quejas de sus vecinos diciendo que “cada cual tiene perfecto derecho a hacer en su casa lo que se le antoje”, y en “El hombre lobo”, a quien su interlocutor aconseja, ante los primeros síntomas de su metamorfosis: “tómese una aspirina... eso es que anoche le sentó mal alguna cosa” (50). Por último, cabe destacar la frecuencia con la que los hombres animales pronuncian frases tópicas de carácter sentencioso, del tipo “soplan en este país vientos de libertad” (“El hombre canguro”, 12) o bien “cada cual es lo que es y no lo que le gustaría ser o lo que los otros quisiesen que fuese” (“El hombre caracol” 2, 57). Este tipo de recurso humorístico se aprovecha en un caso para construir un final sorpresivo basado en una desviación repentina de lo real a lo fantástico: ocurre en “El hombre avispa”, cuando el hombre que ha ido a comprar un disfraz de insecto le dice al vendedor, pronunciando una frase tópica rematada de manera sorpresiva, subvirtiendo la realidad: “No es necesario que me lo envuelva. Me lo llevaré puesto y saldré volando por la ventana” (132).

Por lo que se refiere a los resortes del humor de tipo lingüístico, Tomeo echa mano, ante todo, de una serie de recursos que suelen caracterizar el estilo del microrrelato. Uno de ellos es la literalización de metáforas fijadas en el uso y de frases hechas. Un ejemplo es el de los cuernos: el Hombre reno dice que “por mucho que me engañen las mujeres... mi cornamenta no podrá tener más de cuarenta candiles y metro y medio de envergadura” (16), mientras que el Hombre buey es increpado por su interlocutor a decirle “a qué vienen esos cuernos”, pues, como insiste en negar que es un buey, entonces se tendrá que “suponer que es... un marido engañado” (98). A esto el hombre buey responde que “los cuernos no tienen nada que ver con el estado civil. También nos imaginamos a los diablos con los cuernos y jamás estuvieron casados” (98). Otro ejemplo de literalización de una metáfora, –o, mejor dicho, de juego lingüístico entre el significado literal y el metafórico– se encuentra en “El hombre camaleón”, donde se lee el siguiente

diálogo:

–Ya –susurró uno de los presentes–. No es usted el único caso que conozco. Los hombres camaleónicos son más comunes de los que usted piensa.

–No, no, se equivoca usted –replicó aquel hombre– yo no puedo cambiar de ideas y de doctrinas como puedo cambiar de color. No pertenezco a esta especie de pillos (110).

También este mecanismo de literalización de las metáforas se encuentra empleado en algunos relatos para el cierre sorpresivo e irónico tan típico del género: es lo que ocurre en “El hombre tortuga” en el que, el narrador, tras negarse a creer que el muchacho que le pide un trabajo es un hombre tortuga, después de ver a la madre de este, recapacita y concluye “entonces pensé que aquel muchacho podía ser algo más que una metáfora y me arrepentí no haberle tratado con un poco más de amabilidad” (112)⁸. Otro relato que aprovecha este mismo resorte de manera muy compleja e irónica es el de “El hombre paloma”, en el que el protagonista, tras declararse “paloma en sentido metafórico”, en el final del cuento se enzarza en una encendida discusión política que “habría podido acabar como el rosario de la aurora” (25) a no ser por la intervención pacificadora del narrador.

El mismo recurso de literalización con efecto humorístico también afecta a veces a los modismos, como ocurre en el relato El hombre dinosaurio, en el que se interpreta literalmente la locución hiperbólica “en puro hueso”, pues se dice que los dinosaurios se extinguieron porque, debido a su cerebro minúsculo no se daban cuenta de que, mientras dormían, eran devorados por animales mucho más pequeños y “se murieron de pena al verse convertidos en un puro hueso” (68).

Entre los resortes del humor de tipo lingüístico se puede incluir asimismo el empleo de modismos en sí, pues estos por el hecho de encontrarse pronunciados en un contexto tan absurdo producen un leve pero persistente efecto humorístico. Uno de los modismos más frecuentes es “Aquí, donde me ve”, con el que muchos hombres-animales suelen presentarse de manera un tanto desafiante, preparados a defenderse de la incredulidad de los demás: “Aquí, *donde me ve*, no soy un hombre, sino un escarabajo” (38).

En algunos relatos los modismos se acumulan con especial abundancia, multi-

⁸ Cabe notar que la literalización en algunos casos representa, más que un recurso humorístico, la semilla a partir de la que se desarrollan algunos de los microrrelatos, como de “El hombre hipopótamo”, el cual, a pesar de los esfuerzos de su interlocutor para demostrarle que no lo es, en el final exclama: “estoy demasiado gordo y la metáfora que usan esos desalmados me parece válida: soy un hipopótamo” (9).

plicando su efecto humorístico, como por ejemplo el de “El hombre orangután”, en el que el individuo “de rostro hundido y ovalado y ojos muy pequeños” (121), con los brazos que “le llegaban a las rodillas” (122), al defenderse animadamente de la acusación de haber robado la comida contenida en una fiambra dice⁹:

Comprendo que se haya puesto de mal humor, pero *las reclamaciones*, tal como suelen decir ustedes, *al maestro armero*. [...] *De lo que come el grillo, poquillo*, dicen algunos burlándose de los vegetarianos. [...] *Comemos con las dos manos y a dos carrillos*. [...] *Que cada palo aguante su vela*. Dígale a su señora madre que le prepare otra cosa para cenar (122).

En unos casos, el modismo participa en un juego lingüístico con efecto irónico o humorístico muy típico del microrrelato. Ejemplos de este resorte del humor se encuentran en “El hombre camello”, donde se dice que este “no tenía un pelo de tonto” (32); en “El hombre foca” cuando su interlocutor le espeta “no me venga usted con cuentos” (44), al percibir que trata de hacerle pasar como historia autobiográfica un relato sacado del bestiario latino de Claudio Eliano; y en el cuento del “Hombre salamandra”, en el cual la frase hecha colocada en el final “las reclamaciones al maestro armero” (48) –usada para desentenderse de una responsabilidad– desprende un marcado humor negro, pues quien la pronuncia acaba de incendiar la casa del hombre salamandra para comprobar su verdadera naturaleza.

Finalmente, cabe señalar el efecto humorístico de los antropónimos atribuidos a algunos de los hombres-animales, pues se trata casi siempre de diminutivos muy incongruentes como Alejandrino, Julianito y Tomasito (respectivamente, el hombre faisán, el hombre león y el hombre lobo) o bien de nombres raros y anticuados, como Edelmiro (el hombre canguro), Calixto (el hombre paloma y el hombre camello), Demetrio (el hombre chacal), Ildefonso (el hombre perro) y Godofredo (el hombre chinche). En este último caso la narración hace hincapié en este aspecto, pues se dice: “me confesó que, a pesar de llamarse Godofredo, era un chinche acuático” (85).

En definitiva, los resortes del humor en *Zoopatías y zoofilias* como hemos visto, son de muchos tipos y permiten mantener un tono humorístico constante, aunque leve, a pesar de la seriedad de los temas tratados. El análisis de los relatos ha permitido reconocer en ellos muchas de las herramientas del humor que los críticos han identificado como propias del género del microrrelato: por lo que se refiere a los temas, el choque entre lo cotidiano y lo absurdo, el enfrentamiento de elementos irreconciliables y la degradación paródica de las convenciones so-

⁹ La cursiva es mía.

ciales; por lo que atañe a la lengua, la literalización de metáforas y modismos y el aprovechamiento de dobles sentidos. Asimismo, hemos podido ver ejemplos de la relación entre humor y el final sorpresivo típico del microrrelato. Por lo que se refiere a la parodia de textos famosos –que, como decía, representa a menudo un resorte del humor en el microrrelato¹⁰– no creo que se pueda afirmar que Tomeo echa mano a este recurso, a pesar de las huellas patentes que dejan en *Zoopatía* y *zoofilia* obras tan famosas como *La metamorfosis* de Kafka y *El rinoceronte* de Ionesco. De hecho, me parece que la relación que estos microrrelatos mantienen con tan ilustres antecedentes no son de tipo paródico sino más bien se puede decir que esta obra se coloca en la tradición y estela de aquellas, también caracterizadas por el mismo humor amargo.

Bibliografía citada

- ACÍN, RAMÓN (2010), “Javier Tomeo: un universo narrativo interrelacionado”, *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/Libros-Universidad de Neuchâtel: 15-44.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2002), “Los microrrelatos de Javier Tomeo, variantes genéricas”, *Quimera*, 222: 30-35.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2010a), *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- , (2010b), “La narrativa breve de Javier Tomeo”, *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/Libros-Universidad de Neuchâtel: 119-42.
- ANDRES-SUÁREZ; IRENE, RIVAS, ANTONIO, eds. (2010), *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, Madrid-Neuchâtel, Arco/libros-Universidad de Neuchâtel.
- BOCCUTI, ANNA (2013), “Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua”, *Orillas. Rivista d'ispanistica*, 2: 1-11 [20/07/2016] < http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/01Boccuti_rumbos.pdf>.
- CALLIERI, BRUNO (2001), “L'animale nel vissuto corporeo”, *Quando vince l'ombra. Proble-*

10 Cfr. los ejemplos de este recurso proporcionados por Boccuti (2013) a propósito de los microrrelatos de Ana María Shua.

- mi di psicopatologia clinica*, Roma, Edizioni Universitarie Romane: 159-84.
- CALVO CARILLA, JOSÉ LUIS (2010), *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/libros-Universidad de Neuchâtel: 93-117.
- CASAS, ANA (2010), “Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Tomeo”, *Javier Tomeo (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Tomeo. 5-7 de noviembre de 2007)*, eds. I. Andres-Suárez; A. Rivas. Madrid-Neuchâtel, Arco/libros-Universidad de Neuchâtel: 45-58.
- GARCÍA MARCOS, GEMA (2012), “El humor, la risa y la ironía en el microrrelato hispánico”, *El cuento en Red. Revista electrónica de estudios sobre la ficción*, 25: 3-14, [17/7/2016] <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>.
- GASCÓN, DANIEL (2012), “El mundo de Tomeo”, en Javier Tomeo, *Todos los cuentos*, Madrid, Menoscuarto: 17-24.
- GONZÁLEZ GARCÍA, FRANCISCO (2014), “Un recorrido por los monstruos de Javier Tomeo”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32: 231-49.
- KOCH, DOLORES (2006), “Microrrelatos: Doce recursos más para hacernos sonreír”, *El cuento en Red. Revista electrónica de estudios sobre la ficción*, 14: 42-50 <cuentoenred.xoc.uam.mx>.
- KOESTLER, ARTHUR (2002) [1964], “El acto de la creación (Libro primero: el bufón)”, trad. de Eva Aladro, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 189-220.
- IONESCO, EUGÈNE (1960) [1959], *Il rinoceronte*, Torino, Einaudi.
- KAFKA, FRANZ (1979) [1915], “La metamorfosi”, *Tutti i racconti*, ed. Ervino Pocar, Milano, Mondadori.
- LAGMANOVICH, DAVID (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- MAIRE FIVAZ, VANIA (2012), “¿De quién se burlan? Estilización paródica y caricatura en la obra de Javier Tomeo”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH, vol V (Moderna y contemporánea)*, eds. L. Silvestri; L.Frattale; M. Lefèvre. Roma, Bagatto, 408-18.
- ROJO, VIOLETA (1997), *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- TOMELO, JAVIER (1992), *Zoopatías y zoofilias*, Madrid, Mondadori.
- , (2012), *Todos los cuentos*, Madrid, Páginas de Espuma.

Aviva Garribba

Es profesora titular de Lengua y traducción española en el Dipartimento di Scienze economiche, politiche e delle Lingue Moderne de la LUMSA/Libera Università Maria Santissima Assunta (Roma). Sus principales temas de estudio son: la poesía cancioneril, el romancero escrito y oral, la poesía hispánica tradicional, la primera traducción del *Canzoniere* de Petrarca al español (Enrique

Garcés, 1591), los aspectos lingüísticos y traductivos del *Don Quijote* y el microrrelato español contemporáneo. Ha llevado a cabo traducciones del español al italiano y viceversa. Es redactora del *Boletín de la AHLM* y de la revista *Cultura Neolatina*.