

Vanguardia y humor en los cuentos chinos de Pu Songling y Benjamín Jarnés

Elvira Luengo Gascón
Universidad de Zaragoza

Presentamos una propuesta interpretativa de La niña en venta siguiendo las teorías del humor. El objetivo es mostrar el discurso humorístico que aparece en este cuento que Benjamín Jarnés recrea tomando como base el cuento chino que Pu Songling escribió en el siglo XVII. Al hablar del humor, como lo han hecho los expertos: Aristóteles, Freud, Bajtin, Pirandello, Kierkegaard, Schopenhauer o Baudelaire, hablamos también de su inverso, de lo serio. En este juego de contrarios el humor juega un papel que va más allá del entretenimiento, llega hasta la denuncia con plena vigencia hoy.

Palabras clave: cuento chino, el humor, lo serio, la denuncia.

We present an interpretative proposal of La niña en venta following the theories of humour. The aim is to show the humoristic discourse that appears in this tale that Benjamin Jarnés recreates, based on the one written by Pu Songling in the 17th century. When we talk about humour, as Aristotle, Freud, Bakhtin, Pirandello, Kierkegaard, Schopenhauer or Baudelaire have done, we also talk about its opposite, soberness. In this game of opposites, humour plays a role that goes beyond entertainment and becomes a denunciation with full validity today.

Key words: Chinese tale, humoristic discourse, denunciation, validity.

Nous présentons une proposition interprétative de La niña en venta en suivant les théories de l'humour. Il s'agit de montrer le discours humoristique qui apparaît dans ce conte que Benjamin Jarnés reprend à partir de ce que Pu Songling écrivit au XVII^e siècle. En parlant d'humour, à l'instar d'Aristote, Freud, Bakhtin, Pirandello, Kierkegaard, Schopenhauer ou Baudelaire, nous parlons aussi de son contraire, le sérieux. Dans ce jeu de contraires, l'humour joue un rôle qui va au-delà

du divertissement pour arriver jusqu'à la condamnation, ce qui est toujours de mise aujourd'hui.

Mots-clés: conte chinois, discours humoristique, condamnation, vi-gueur.

El cuento es breve, condensado, corto; ahí radica la especificidad de este género, Cortázar (1963). Barthes resumió la esencia del cuento afirmando que éste es metonímico, a diferencia de la poesía, que es metafórica (1977: 53). El cuento logra «esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco» (Cortázar, 1963: 8). «Desde el punto de vista cognoscitivo, o de la creación, el cuento nace de una especie de temblor interior, de una intuición de algo significativo, trascendente, simbólico» (Bortolussi, 1985: 13).

El humor: Hermes bifronte

«El humorismo es el sentimiento del contrario, un Hermes bifronte, una de cuyas caras se ríe de las lágrimas que vierte la otra» (Gómez de la Serna, 1930: 214). Esta definición de Pirandello la expone Gómez de la Serna, junto a otras, en un texto de 1930: *Gravedad e importancia del humorismo*. Ortega y Gasset en 1925 en *La deshumanización del arte* señala las tendencias del arte nuevo, entre ellas, que el nuevo estilo tiende «a considerar el arte como juego [...] y a una esencial ironía» (57). En esta época las expresiones culturales dirigidas al pueblo se vieron insufladas de un claro afán populista, pero también de indudable arraigo humanista. Esto hizo que se ofrecieran referencias de claro empeño transformador, productos que encerraban gérmenes de cambio en los hábitos de recepción del gran público (Dueñas, 2008: 112). Benjamín Jarnés se adhiere a las proclamas orteguianas del arte nuevo presidiendo el mito y en la fantasía, ejerciendo la parodia y la sátira de los modelos tradicionales y realistas. La novela nueva o metanovela jarnesiana lleva implícito un nuevo lector que sí encontró en su tiempo; Jarnés fue «un escritor para buenos lectores y no para ávidos devoradores de anécdotas» (Fuentes, 1989: 32).

¹ Comenta Víctor Fuentes que «frente al discurso dogmático oficial, se reactualizan en *El Convidado de papel* la risa, el carnaval y el travestismo, se parodian los géneros literarios sancionados por los cánones» (57). El canto a Dioniso en la obra de Jarnés está vinculado a la exaltación de la vida y del amor. Sus novelas son un alarde de metaficción en el mito y en la fantasía, ejerciendo la parodia y la sátira de los modelos tradicionales y realistas. La novela nueva o metanovela jarnesiana lleva implícito un nuevo lector que sí encontró en su tiempo; Jarnés fue «un escritor para buenos lectores y no para ávidos devoradores de anécdotas» (Fuentes, 1989: 32).

como una de las intervenciones discursivo-cognitiva más relevantes en el proceso de la recepción literaria y, por ende, en la construcción del individuo» (2007: 55). La dimensión estética de la vida y las constantes en la configuración temática y formal de la novela de metaficción jarnésiana están relacionadas con la concepción freudiana ligada a la fantasía y al juego². El humor y la literatura infantil en la obra de Benjamin Jarnés sirven para introducir el cuento chino *La niña en venta* que el autor aragonés adaptó en 1935 de la obra de Pu Songling: *Cuentos de Liao Zhai*, escrita hacia 1660. Para comprender la naturaleza del humor e identificar los rasgos esenciales que subyacen en las manifestaciones humanas consideradas como humorísticas se han establecido diferentes teorías:

1. *Teorías de la superioridad*: defienden que «toda experiencia humorística surge como manifestación del sentimiento de superioridad del hombre hacia el hombre, e incluso hacia uno mismo en un momento determinado» (Torres, 1999: 10). Esta concepción del humor tiene su origen en Platón y fue desarrollada ya por Aristóteles en Grecia. Posteriormente, se adscriben como figuras más destacadas en esta línea teórica de la risa como superioridad Bergson (1900) y Baudelaire (1852).
2. *Teorías de la descarga*: interpretan el humor como efecto de una descarga de exceso de energía física. Spencer (1911) identifica todas las emociones humanas con formas físicas de energía nerviosa. En este sentido, la única función de los movimientos que acompañan a la risa es la descarga de una acumulación de energía nerviosa innecesaria. Freud adopta la perspectiva física y fisiológica de la risa como descarga.
3. *Teorías de la incongruencia*: por el contrario, estas teorías consideran que todo humor se basa en el descubrimiento de una realidad o un pensamiento que resulta incongruente con lo que se esperaba (Torres, 1999: 11). Schopenhauer es considerado representante fundamental de estas teorías.

El humor está muy presente en el niño y en la literatura. Janer Manilla los analiza conjuntamente y lo hace en una doble visión: psicológica y evolutiva por un lado, literaria por otra. Estudia el humor desde la perspectiva cognitiva, es decir, la capacidad de representar el mundo desde el punto de vista cómico y reinterpretar esta representación. «En el niño aparece con el pensamiento simbólico, durante el segundo año de vida, como un juego. Un juego intelectual. Porque reímos fundamentalmente con la inteligencia y es el cerebro quien percibe el sentido cómico que nos atrevemos a dar a la representación» (1996: 16). Lo importante

² La infancia fue un tema fundamental en la obra de Jarnés a diferentes niveles, desde su propia ficción autobiográfica que discurre por la mayor parte de sus novelas, hasta la escritura dirigida al niño: cuentos, leyendas, artículos periodísticos y obras de formación de la infancia

es saber cuándo un niño es capaz de percibir una incongruencia, algo que puede provocar la risa, y esta percepción es una experiencia intelectual en la que intervienen, además de las capacidades cognitivas, otros factores: emocionales, relacionados con el contexto social, con la cultura, etc.; ya que la sensibilidad para el humor crece a medida que madura la inteligencia. De la misma manera Marta Sanjuán (2007: 68) recoge lo fundamental de la educación literaria basada en *la poética de la lectura* que propone Sánchez Corral (2003), y plantea cuatro niveles de objetivos: afectivos, cognitivos, metalingüísticos y ético-discursivos.

La risa, la burla, la sonrisa

«Lo cómico no se restringe a lo lúdico como causante de hilaridad, sino que manifestaciones tan variadas como lo grotesco, lo absurdo, lo risible y lo irónico son formas de expresión muy unidas al género humano y a las características cognitivas del hombre [...] La risa les hace superar todos los obstáculos y limitaciones propios de su género» (Torres, 1999: 14). Al hablar del humor, como lo han hecho Aristóteles, Freud, Bajtin, Pirandello, Kierkegaard, Schopenhauer o Baudelaire, aparece lo serio. Mostramos el discurso humorístico que aparece en *La niña en venta*:

Primero: LA RISA. Interpretamos, siguiendo a Freud y las teorías de la descarga, dos tipos de afectos: se produce el placer cómico o el placer humorístico.

Segundo: LA BURLA. En la misma línea que la risa, pero formando parte también de las teorías de la superioridad.

Tercero: LA SONRISA. Teorías de la superioridad y de la descarga.

Por otro lado, pueden apreciarse otros rasgos de humor en *La niña en venta*, que ya emergen en el título, la parodia, la crítica, la ironía y la sátira que como apunta Pescetti constituyen el juego humorístico: «Esta risa irreverente surge de desenmascarar la hipocresía o de proponer reglas diferentes a las adaptadas» (2002: 14). En esta línea también reconocemos a Benjamín Jarnés porque en estas páginas del cuento se diluye la sátira en toda su escritura en un afán de despertar al lector. *La niña en venta* se publicó integrada en el *Libro de Esther*. Jarnés, en 1935 con una trayectoria literaria ya reconocida, da a conocer esta novela anunciando en el “Preámbulo” que se trata de «un diario a dos voces». ³ “Diario íntimo”,

³ *Estrella* se publicó en 1923 en la revista *Sinceridad*, fue su primer cuento publicado. *La niña en venta* y *Estrella errante*, son versiones de los *Cuentos de Liao Zhai* del autor chino Pu Songling. *La niña en venta* se publicó también en la revista *Ciudad* en marzo de 1934. En 2002 han sido publicados en *Salón de Estío y otras narraciones* estos dos últimos junto a otros del autor.

–denomina Jarnés a su *Libro de Esther*– mezcla de vidas, fusión de culturas y creencias que se superponen, intertexto (Mendoza, 2001) en la libertad de géneros. Ahondando en el hipertexto jarnesiano llegamos a Pu Songling, ¿por qué el aragonés seleccionó al autor chino del siglo XVII? ¿Qué nos cuentan ambos? Son los mismos cuentos. Siendo así, en la adaptación a nuestro tiempo, ambos autores encuentran en el folclore, en el mito, en la fantasía, en lo maravilloso, respuestas a cuestiones vitales y cotidianas desde hace siglos y hasta hoy. Rodríguez Almodóvar señala que los cuentos de tradición oral «acompañan al niño en una triple vertiente en los problemas psicológicos del crecimiento, a partir de una confusa identidad; en los de adaptación al medio social, al grupo humano al que pertenece; y en la adquisición de una primera cosmogonía o visión del mundo» (2004: 145). El modelo de interpretación del mundo se construye a través del cuento popular. Piaget señala cómo el niño aprende a pensar un poco antes que a hablar y ese primer pensamiento es de tipo simbólico, no de las cosas mismas, sino de una primera representación de ellas⁴.

Cuentos de Liao Zhai

Pu Songling empezó a escribir los *Cuentos de Liao Zhai* (2004) a los veinte años. Antes del *Liao Zhai*, el cuento clásico en China había atravesado varias etapas entre el nacimiento y la decadencia del género⁵. El ocaso del cuento clásico se produce entre los años 960 y 1644⁶. El *Liao Zhai* viene a ser como el canto del cisne del género. Pu Songling eleva el cuento clásico a nuevas alturas al introducir en él la denuncia.

Citamos por la edición de 1935 de *Libro de Esther*. En junio de 2007, la editorial Larumbe de Prensas Universitarias, en su colección Larumbe chicos destinada a lectores más jóvenes de clásicos aragoneses ha publicado *Cuentos de agua. Benjamín Jarnés*, edición, prólogo y glosario a mi cargo, e ilustrado por Ana González Lartitegui.

⁴ En la distribución en los tres grupos clásicos del cuento de la tradición se halla la gran sabiduría de esta sistematización, es decir, los maravillosos o fantásticos, los de costumbres o realistas y los de animales o metafóricos. La sabiduría tradicional se adelanta –en unos cuantos siglos y hasta milenios– al modelo de triple relación con que hoy trabajan las últimas tendencias del psicoanálisis, entre lo simbólico, lo real y lo representativo. «(Es preciso recordar que, desde Freud a Lacan, la relación entre los cuentos maravillosos y la interpretación de los sueños ocupa una parte importante de esas teorías)» (Almodóvar, 2004: 148).

⁵ En la primera época, comprendida entre el 221 a. c. y el 220 d. c. el cuento se caracteriza por la proliferación de fábulas, mitos y leyendas.

La segunda etapa, infancia del cuento clásico, se extiende desde el siglo I hasta el VI. El cuento se origina en las capas populares y la nobleza a fin de conocer las opiniones e inquietudes del pueblo, se ve obligada a colocar “recopiladores”. El cuento clásico alcanza su madurez (618-907) y utiliza un lenguaje más elaborado «Aunque los cuentos siguen utilizando el tema de lo sobrenatural» –dice Lu Xun en su *Historia de la ficción china*– «se diferencian, sobre todo, en el hecho de que a partir de entonces comienzan a ser tenidos por cuentos y no por hechos reales».

⁶ Que corresponde a las dinastías Song (960-1279) y Ming (1368-1644). El género inicia su decadencia, con gran pobreza de imaginación y alejándose de la realidad.

Este espíritu crítico puede construir o compartir rasgos del código del humor en la literatura. El juego humorístico es un hecho que refiere a otro, con el que guarda una relación crítica que se expresa con un planteamiento paródico, absurdo, disparatado, irónico, satírico. «Genera una tensión entre el ideal que uno propone y un “no-ideal”, una incongruencia que el discurso humorístico denuncia» (Pescetti, 2002: 14). Pu Songling en sus cuentos denuncia a los funcionarios de su época, encontremos la risa, pues, como síntoma del humor. Los *Cuentos de Liao Zhai* critican el sistema de exámenes imperiales,⁷ y algunas prácticas feudales que debemos enmarcar en el contexto de un mundo feudal dominado por el neoconfucionismo⁸. Songling y Jarnés ponen de relieve esta crítica en *La niña en Venta*. Si entendemos el discurso humorístico como Pescetti, podemos afirmar que las dos versiones de estos cuentos participan de dicho código. «Dentro de una sociedad que devora al individuo en vez de protegerlo, el autor ensalza a los personajes sobrenaturales que ayudan a los mortales a vencer sus dificultades [...]. Los jóvenes rompen la ética feudal: se enamoran libremente, se casan, fundan una familia; se liberan de las ataduras sociales y buscan por sí mismos el amor al que aspiran, aunque hayan de atravesar infinitos escollos» (Pu Songling 18).⁹ Jarnés desmitifica, deconstruye, representa una sociedad a través de la parodia y la ironía en su escritura con esta imagen que desde el folclore y la fantasía denuncia. «El humor es un tema de óptica, mejora la vista. Llevamos siglos leyendo la vida según el poder, la manipulación de valores o una tergiversación de la cultura; entonces llega el humor y barre esos espejismos con su dimensión humana de la realidad» (Pescetti, 2002: 15). El humor despierta. El título del cuento sugiere la crítica implícita del autor,

⁷ Este sistema Pu Songling lo conocía muy de cerca por haber sido víctima de él durante toda su vida.

⁸ Las enseñanzas del neoconfucionista Cheng Zhu son aquellas en las que la moral oficial pregona las Cinco Relaciones Sociales (príncipe-súbdito, padre-hijo, hermano mayor-hermano menor, marido-mujer y amigo-amigo), las tres obediencias de la Mujer (al padre, al marido y al hijo primogénito si queda viuda) y las Cuatro Virtudes Femeninas (castidad, modestia, cortesía y laboriosidad).

⁹ Esta concepción de las teorías del amor suponen una mentalidad muy avanzada para el siglo XVII no sólo en Europa sino en Oriente, cuando las niñas en China desde su nacimiento están sometidas a tantas ataduras física y espiritualmente. Sólo es necesario recordar la inhumana costumbre de impedir el crecimiento de los pies femeninos hasta obtener pies de ocho centímetros de tamaño, costumbre que ha durado hasta el siglo XX: «el vendaje de los pies de mi abuela tuvo lugar en la época en que dicha costumbre desapareció para siempre. Cuando nació su hermana, en 1917, la práctica había sido prácticamente abandonada, por lo que ésta pudo escapar al tormento» (Jung Chang, 1996: 15).

Véase el libro de Jung Chang *Cisnes salvajes. Tres hijas de China*. En esta novela autobiográfica, la autora utiliza la metáfora “Lirios dorados de ocho centímetros” como título al capítulo en el que describe el horror que supone impedir el crecimiento de los pies de las niñas desde que nacen: «De niña recuerdo a mi abuela constantemente dolorida. Cuando regresábamos a casa después de hacer la compra, lo primero que hacía era sumergir los pies en una palangana de agua caliente al tiempo que exhalaba un suspiro de alivio. A continuación, procedía a recortarse trozos de piel muerta. El dolor no sólo era causado por la rotura de los huesos, sino también por las uñas al incrustarse en la planta del pie» (15).

la sátira y el humor. Linda Hutcheon, al diferenciar la sátira de la parodia, señala que la primera es siempre cómica y va encaminada en dirección a una realidad fuera del contexto literario, privilegiando, entre otras cosas, la exageración caricaturesca con el propósito de acentuar su mensaje crítico-moralizador (1985: 43-44). Para que pueda llevarse a cabo, «es imperativo un blanco de ataque (idea, persona, institución o práctica cultural) delineado y manifestado de alguna manera en el discurso textual» (Aldarondo, 2004: 147). En este sentido, en *La niña en venta* se muestra con claridad el ataque hacia esta práctica cultural y mientras que en la parodia se enfatiza el aspecto intratextual, la sátira se dirige hacia una realidad extraliteraria (Skłodowska, 1991: 12). Jarnés pone de relieve estos mecanismos de comicidad junto a la caricatura del mensaje crítico al exponer a “la encantadora adolescente para quien su madre pretendía encontrar el hombre más rico del país”. De esta manera la cuentística de Benjamín Jarnés pretende desenmascarar la moral que encierra esta práctica cultural, a la vez que retrata al grupo social satirizado y a la práctica cultural extendida de Oriente a Occidente. «El héroe clásico mata al dragón y libera a la princesa, el héroe cómico “mata” a la autoridad y “libera” a su grupo» (Pescetti, 2002: 15).

La niña en venta

En este cuento es el héroe cómico el que triunfa. Ning se casa por amor; la autoridad, el dinero y el poder no lo pueden todo en la versión jarnesiana del cuento. «El humor es siempre un disparo contra la autoridad. Esta puede encarnarse en una persona real, una institución, el Gobierno, una imagen religiosa. Pero también, en un sentido más amplio, en los códigos sociales» (Pescetti, 2002: 15). Con la ayuda de lo fantástico, el principio de autoridad ha sido transgredido. A Ning la han transformado, su cara se ha deteriorado se ha vuelto negra y –cruelmente– ahora es fea, y esto es motivo de risa. La fantasía, lo sobrenatural, el auxiliar mágico que se opone a la lógica está presente. La literatura del *nonsense* como en *Alicia en el país de las maravillas*, rompe con las mentes cuadradas, nos traspasa al otro lado del espejo, los niños se sienten mejor en este océano que los adultos: «No es verdad todo lo que vemos o nos enseñan, ni imposible lo que no vemos ni comprendemos. Pero para aceptar esto hace falta cierta amplitud de mente, cierta imaginación» (Consuelo Armijo, 1992: 29-30). Tras la sátira del cuento, analizamos las marcas textuales explícitas del discurso humorístico: la risa, la burla y la sonrisa según las teorías de la superioridad y la descarga, apoyándonos en los postulados teóricos del psicoanálisis que Freud desarrolló en *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Humor y risa, pareja inseparable; sin embargo, la risa se multiplica en risa placentera, ingenua, sana o también amarga.

Fischer explica la relación del chiste con lo cómico por medio de la caricatura, a la que sitúa entre ambos (*Ueber den Witz*, 1889). Lo feo,

cualquiera de sus manifestaciones, es objeto de la comicidad. «Dondequiera que se halle escondido, es descubierto a la luz de la observación cómica, y cuando no es visible o lo es apenas, queda forzado a manifestarse o precisarse, hasta surgir clara y francamente a la luz del día... De este modo nace la caricatura» (Freud, 1948: 53).

En *La niña en venta*, hacia la mitad del cuento, aparece el efecto de lo cómico. El contraste se produce mediante el recurso de la fealdad unido a la crueldad. Coincide el motivo de la risa, con el desencadenante de la desgracia del héroe-víctima, (Vladimir Propp, 1992), la Fechoría hace su aparición con el agresor al finalizar la primera parte del cuento, es el momento de transición en el que la belleza de Ning, de la niña, que es el valor en venta, desaparece. El avance de la narración es positivo y el tono irónico. La heroína camina hacia un futuro sin amor, la niña china sufre la desgracia, función de alejamiento, aparece la primera marca narrativa humorística con la risa y se produce la separación del héroe del ámbito familiar entrando así en una nueva etapa de su vida. El Agresor, un falso agresor, provoca mediante un hechizo una risa cruel, manifestación de un rechazo social y excluyente por ser diferente, Ning ahora es negra y fea, esto provoca en ella una crisis: «Languidecía, perdió la salud, esperaba la muerte». Asoma en el relato el humor en la exageración; además de la caricatura, la ironía y la crítica. Pensando en un doble receptor, (adulto e infantil) incluso al juicio suficiente del niño no se le escapará esta apreciación humorística. Asoma, en el acto de la lectura, otro elemento fundamental, la compasión, —por parte del receptor y por parte del personaje, de Wang— que junto al amor completan este mundo de sentimientos. Consecuencia de ello es el alejamiento del héroe, la expulsión, el héroe inicia la aventura. A través de la transformación, la pérdida de la belleza, en definitiva una carencia —función fundamental en el cuento folclórico— se produce la huida del héroe a otro mundo. En *La niña en venta* el simbolismo viene representado por la huella del humor, a través de lo grotesco y lo cruel, de la fealdad. Ning abandona su etapa de infancia y adolescencia, de seguridad de la casa familiar y de protección de la madre. En su huida —otro momento clave del héroe del cuento maravilloso— a la oscuridad «acabó por ennegrecerse toda la piel de la cara» (118). Esta representación literaria que acarrea el “hacer reír a cuantos la veían” es una degradación cómica que conduce a Ning, en este proceso del héroe a la pérdida de la inocencia y la entrada en el mundo adulto, atravesando en este rito de paso casi la muerte, la bajada a los infiernos antes de emerger y convertirse en una mujer casada, esposa de Wang: «La infortunada Ning hubo de recluirse, dejar de recibir a sus adoradores. Languidecía, perdió la salud esperaba la muerte. Un día Wang la encontró toda desmelenada, sollozando. Wang se acercó a la madre y le propuso: —Quiero casarme con Ning» (119). Freud, investiga en las raíces infantiles, en nuestros recuerdos y juguetes de la infancia como explicación de la psicogénesis de lo cómico. Para ello se basa en la sospecha que Bergson manifiesta en su obra *Le rire* acerca de los orígenes de la comicidad en lo

infantil. Freud (1948: 941) establece un esquema de las posibilidades cómicas:

- a) Por medio de una comparación entre el prójimo y el Yo.
- b) Por medio de una comparación totalmente dentro del prójimo.
- c) Por medio de una comparación totalmente dentro del Yo.

Señala Freud que el placer cómico proviene cuando se muestra dependiente de sus necesidades corporales (degradación), o descubriendo detrás del amor espiritual las exigencias carnales (desenmascaramiento). Según esta observación se produce placer cómico en los espectadores que aparecen en el cuento ante la contemplación de la degradación física de Ning: «al punto de hacer reír a cuantos la veían». Por el contrario, el dolor causado en Ning produce otros efectos en cuanto a lo cómico, es un obstáculo para la risa. En cuanto el movimiento inútil produce un daño, lleva la simpleza a la desgracia o causa dolor la decepción, desaparece la posibilidad de todo efecto cómico, por lo menos para aquellos sobre los que recae el *displacer* resultante o tienen que participar de él, mientras que las personas extrañas al suceso testimonian, con su conducta, que en el mismo se halla contenido todo lo necesario para un efecto cómico (Freud, 1948: 942). Freud distingue dos tipos de placer, el *placer cómico* —que es el que hemos visto que experimentan los personajes ficticiales que contemplan a Ning— y el *placer humorístico*. «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos» (1948: 942). Ning afronta la vida con humor inteligente y como salda a los nuevos conflictos que le plantea la entrada al mundo de los adultos. Wang quiere casarse con la niña y la compra: «La madre consintió. Wang salió a vender un poco de terreno que le quedaba y vació en seguida su bolsillo en las manos de la madre» (119). Como explicación a la respuesta de Ning y en clave de humor, puede entenderse esta respuesta humorística de la siguiente manera:

La condición que regula su génesis queda cumplida cuando se constituye una situación en la que hallándonos dispuestos, siguiendo un hábito, a desarrollar afectos penosos, actúan simultáneamente sobre nosotros motivos que nos impulsan a cohibir tales afectos, *in statu nascendi*. En estos casos, la persona sobre la que recae el daño, el dolor puede conseguir *placer humorístico*, mientras que los extraños ríen sintiendo *placer cómico* (Freud, 1948: 942-943).

Freud concluye afirmando que «el placer del humor surge a costa del desarrollo de afecto cohibido, esto es, del ahorro de un gasto de afecto». En nuestro cuento «Ning marchó con Wang. Aunque pensaba que el joven pronto buscaría otra mujer, y aún llegaba a desearlo, ya que ardentemente deseaba verlo feliz». Esta tensión de afectos y deseos reprimidos de Ning es resuelta como señalaba la teoría freudiana porque Wang le responde: «—Lo más precioso de la vida es el amor. Me has querido en los días de tu gloria. ¿Qué voy a hacer yo sino quererte en los días de tu

infortunio?» (119). Resuelven ambos una situación, la comparten y la transforman, se ahorra el dolor y se genera el goce del amor. Aparece, una bipolaridad entre la gloria y el infortunio, de Ning y de Wang. Se instaura el amor con humor. «Se burlaban de él» (119), surge el mecanismo de la burla, lo cómico por parte de los extraños. Aparece la burla, se trata del segundo momento, alusión directa a alguna manifestación humorística en el texto. Freud considera este hecho como una conducta de superioridad que el otro muestra. También esta risa puede ser derivada de la diferencia de gasto, pero «por analogía con los casos en los que hemos reído a costa de otros tenemos que deducir que en la risa que el sentimiento de superioridad provoca en el niño no aparece la menor huella de sentido de lo cómico. Es una risa de puro placer» (1948: 940).

El tercer momento o marca textual en que aparece la risa coincide con el final del cuento: «El forastero se echó a reír» (120), se identifica con la risa de superioridad en la que se anticipa veladamente la resolución del conflicto. Finalmente la última referencia textual explícita al humor es cuando el narrador anuncia que el forastero sonríe¹⁰, la feliz solución, la disolución del hechizo va a ser una realidad. Ning recupera su anterior aspecto físico aunque interiormente haya sufrido un viaje interior hacia la madurez¹¹. El héroe adquiere una vida autónoma, es el camino hacia la aventura, la emancipación en la mayoría de los relatos infantiles o juveniles. *La niña en venta* mantiene similitudes con *La bella durmiente*: La historia de la bella durmiente puede verse como tipo de *todos los puntos decisivos de la vida personal*. La transformación psíquica, es como un segundo nacimiento que requiere una clase de muerte antes de realizarse. La bella durmiente es imagen de la psique humana, capaz de renovarse eternamente. (Heisig, 1976: 44). En *La niña en venta*, Ning sustituye la autoridad materna por la del marido, Wang. Pu Songling criticó en su tiempo al neoconfucionismo y sus enseñanzas¹²: La versión jarnesiana finaliza con un final feliz tras la intervención del donante mágico, el agua purifica, lava la mancha y renueva. La idea jarnesiana del amor puro triunfa por encima del amor interesado y burgués. La fantasía y la transformación, parodiando al elemento maravilloso del cuento popular, sirve para evitar a Ning ser vendida a “algún viejo adinerado” –tópico en la tradición literaria, se pretende que cese “aquella lamentable subasta”–. Se condena, en la sátira, y se subvierte el estereotipo

¹⁰ Aída Díaz Bild (2000) analiza el poder liberador y regenerador de la risa, partiendo de Bajtin y deteniéndose en la obra freudiana de *El chiste y su relación con el inconsciente*. Puede verse el capítulo 6 (pp. 155- 167): “Sigmund Freud: la recuperación del paraíso perdido a través de la risa”.

¹¹ El estudio del folclore comparativo nos permite otro nivel de interpretación. *La Bella durmiente*, es un cuento que trata de la pubertad: «en las sociedades en las que a la mujer se le niega un status político abierto en las que se le mantiene en subordinación estricta al varón, ella retiene un cierto poder compensatorio a causa de su conexión con los misterios del nacer» (Heisig, 1976: 43).

¹² Las tres obediencias de la mujer (al padre, al marido y al hijo primogénito si queda viuda) y las cuatro virtudes femeninas (castidad, modestia, cortesía y laboriosidad).

cultural. Triunfa pues, en contra del pacto y el negocio matrimonial, el amor elegido con el corazón. «Sólo un gran amor sería en adelante su espejo» (120). Bruno Bettelheim insiste en la necesidad de ese final feliz de los cuentos de hadas para eliminar la angustia a la que ha sido sometido el niño en los momentos de tensión y de muerte del relato. Charles Dickens quedó prendado de los cuentos de hadas: «las imágenes de los cuentos de hadas ayudan a los niños en su tarea más difícil, y sin embargo más importante y satisfactoria: lograr una conciencia más madura para apaciguar las caóticas pulsiones de su inconsciente» (Bettelheim, 1977: 29). En la concepción psicoanalítica «el adulto que percibe claramente su propia superioridad se limita a sonreír, o cuando ríe puede distinguir con toda precisión la percatación de su superioridad de la comicidad que provoca su risa» (Freud, 1948: 940). Los rasgos humorísticos se originan a costa de la irritación, los producimos en lugar de enfadarnos.

Conclusión

La solución coincide con un final feliz del cuento, que es el que Benjamín Jarnés contaba a Esther en su *Libro de Esther*, un cuento dentro del cuento, o de la ficción narrativa. Se establece la *mise en abyme*, el narrador que narra la narración del viejo poeta chino, a su interlocutora, a Esther, a su personaje, que le pide que le cuente un cuento y es al unísono, el del propio narrador protagonista que deja proyectar su propia ficción autobiográfica en este sistema de cajas chinas de una infancia recordada y revivida, una vez más, por el niño o el adulto que participa, renovando la historia de Ning y Wang en el placer de la lectura. Se aprecia en el texto la recusación del represivo principio de la realidad, bajo el signo del principio del placer que se acoge a la ensoñación que como narrador protagonista lleva este principio al texto. Al igual que Roland Barthes o como Dioniso, que sanciona la lógica de la dominación, Tanatos viene a unirse a Eros a través del texto, amortiguado por el humor. Y Benjamín Jarnés en el siglo XX reactualiza aquel cuento chino que el viejo poeta Pu Songling en el Oriente de los Siglos de Oro en España, quiso contar a todos adelantándose y arriesgando en su época unas ideas que hoy en *La niña en venta* vuelven a ser todavía amenaza y ficción maravillosa en algún lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldarondo, Hiram (2004). *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Madrid: Editorial Pliegos.
Armijo, Consuelo (1992). "El nonsense, un arma contra las mentes cuadradas", *CLIJ*, 45 pp. 28-31.
Barthes, Roland (1977). "Analyse structurale des récits", en *Poétique du récit*, Paris, ed. du Seuil.
Bettelheim, Bruno (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica.
Bettelheim, Bruno (1980). *Los cuentos de Perrault*, Barcelona: Crítica.
Bortolussi, Marisa (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.

- Cortázar, Julio, (1963). "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, año II, núms. 15-16, nov. 1962-feb.
- Díaz Bild, Aída (2000). *Humor y Literatura*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Dueñas Lorente, José D. (2008). "Literatura juvenil actual: receptor modelo, literatura popular y canon estético", *Lenguaje y textos* núm. 27, pp. 105-117.
- Freud, Sigmund (1948). *Obras completas* Vol.1, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Fuentes, Víctor (1989). *Benjamín Jarnés: Bio-Grafitia y Metaficción*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Gil, Ildelfonso- Manuel (1956). "Ciudades y paisajes aragoneses en las novelas de Benjamín Jarnés", *Archivo de Filología Aragonesa* 6 pp.87-114.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988). *Una teoría personal del arte*, Madrid: Tecnos.
- Heisig, James W. (1976). *El cuento detrás del cuento*, Buenos Aires: Guadalupe.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Jan, Isabelle (1985). *La littérature enfantine*, Paris: Ouvrières.
- Janer Manila, Gabriel (1996). "Humor y representación cómica de la realidad: comicidad y literatura". *Peonza*, 38, pp. 16-18.
- Jarnés, Benjamín (1935). *Libro de Esther*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Jung chang (1996): *Cisnes Salvajes*, Barcelona: Circe.
- Luengo Gascón, Elvira (2007), edición, introducción y glosario a *Benjamín Jarnés. Cuentos de agua*, ilustraciones de Ana G. Lartitegui, Zaragoza, Prensas universitarias.
- Mendoza, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ortega y Gasset, José (1992). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Austral. (1ª edic. 1925).
- Pescetti, Luis M. (2002). *Antología. Los mejores relatos de humor. La Mona Risa*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Propp, V (1992). *Morfología del cuento*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ródenas de Moya, Domingo (2002): *Salón de Estío y otras narraciones*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (2004). *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (1995). *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid: Anaya.
- Sánchez Corral, L. (2003). "Didáctica de la literatura: relaciones entre el discurso y el sujeto", en A. Mendoza (Coord.), *Didáctica de la lengua y la literatura para Primaria* (pp. 291-317). Madrid: Pearson Educación.
- Sanjuán Álvarez, Marta (2007). "El discurso literario en la construcción del sujeto: la escritura autobiográfica como fuente de información", *Lenguaje y textos* núm. 26, pp. 63-78.
- Sklodowska, Elzbieta (1991). *La parodia en la novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam / Philadelphia. John Benjamins Publishing Company.
- Songling, Pu (2004). *Cuentos de Liao Zhai*, Madrid: Alianza Editorial.
- Taberero, Rosa (2007). "Intertextualidad heterorreferencial: una vía para la formación del lector literario", *Lenguaje y textos* núm. 26, pp. 53-62.
- Torres Sánchez, Mª Ángeles (1999). *Estudio pragmático del humor verbal*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Xun Lu (1976). *Brief History of Chinese fiction*, Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.