

## 8. SESIÓN

### LO CÓMICO, EL HUMOR Y LA IRONÍA

«Lo cómico es una categoría estética que nos permite la transformación de los aspectos extraños y deformes de la realidad en algo lúdico». En efecto, lo cómico desdramatiza lo absurdo, le da la vuelta incluso a lo amargo y es un instrumento, al fin y al cabo, de supervivencia.

Hablar de lo cómico, en relación o no con las categorías estéticas, es encontrarse, de entrada, con distintos problemas, comenzando por los que se derivan de la diferente manera de acercarse al humor de los diversos pueblos (cada lugar tiene, al respecto, unas coordenadas diferentes, de modo que lo que resulta cómico en un país puede no resultarlo en otro, o ser difícilmente captable -recordemos, por ejemplo, las diferentes concepciones al respecto del llamado «humor inglés» y el valenciano, por referirnos a algo cercano a nosotros-). Es cierto, sin embargo, que dado el cada vez mayor conocimiento que los pueblos tienen uno del otro, estas cuestiones tienden a universalizarse. No obstante, la universalidad de lo cómico halla un freno en cuestiones como las lingüísticas (lo que en una lengua puede ser dicho en una sola palabra y por tanto resultar de impacto cómico inmediato, en otra puede necesitar de todo un giro para significar lo mismo, perdiéndose tal efecto).

Sin duda, fue a finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando surgieron trabajos fundamentales con relación a la risa y lo cómico. Entre ellos destaca la obra de Bergson *La risa*, (publicada por primera vez en 1899), que nos ofrece interesantes planteamientos al respecto. De entrada, lo cómico se define como lo que hace reír, pero ¿Por qué con qué o por qué reímos los humanos? Bergson contesta así.

a) La risa es un fenómeno humano. Sólo el ser humano ríe y hace reír:

«Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico. Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca será ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o

una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se compone motiven por sí mismos nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron (...) Muchos ha definido al hombre como un “animal que ríe”. Aunque también podría ser definido como «un animal que hace reír». (pp. 26-27)

b) Normalmente, la insensibilidad (falta de emoción) acompaña a la risa, en el sentido de que nos hallamos desprovistos de cualquier sentimiento de afecto o piedad hacia aquél o aquello que nos provoca la risa. Sigue diciendo Bergson: «No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que, por ejemplo, nos inspire piedad y hasta afecto; pero en este caso será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad» (p. 27). Así, y según esto, al implicarnos emocionalmente no reiríamos, y sí cuando asistiéramos a la vida como espectadores indiferentes. La risa, entonces, se dirigiría a la inteligencia pura, no a la emoción.

c) La risa es un fenómeno social, en el sentido de que debe ser compartida: «Pero esta inteligencia ha de estar en contacto con las inteligencias (...) No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita un eco (...) Nuestra risa siempre es la risa de un grupo» (p. 28).

Siempre siguiendo a Bergson, veremos cómo las personas, al reír, lo hacen prestando su atención sobre un sujeto de comicidad, que puede ser la típica figura del distraído o alguien poseedor de un vicio o defecto que podamos imitar. Esta imitación puede ser hacia su fisonomía: «toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica» (Bergson, 1984: 21) o hacia sus gestos y movimientos, siempre que estos gestos y movimientos tengan características de un mecanismo, y por tanto ajeno a la vida humana: «Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo (...) No se pueden imitar nuestros gestos sino en lo que tienen de mecánico y uniforme, y por lo tanto, de extraño a nuestra personalidad viviente. Imitar a alguno es extraer la parte de automatismo que ha dejado introducirse en su persona. Es pues, hasta por

definición, hacerle cómico y no debe admirarnos que la imitación haga reír» (Bergson, 1984: 46 y 48).

Por otra parte, resulta cómico «todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral», esto es, cuando, por ejemplo, nos estamos preocupando de un discurso filosófico elevado y, de repente, sucede algo (el orador se cae de la silla) que desvía nuestra atención hacia los aspectos físicos o materiales. O también nos reímos «siempre que una persona nos da la impresión de una cosa» (manteo de Sancho Panza).

Visto lo anterior, podríamos pasar a ver los mecanismos de la COMEDIA, que al fin y al cabo sería un juego, «pero un juego que imita la vida». Bergson parte de los juegos de los niños para ver la comparación entre sus mecanismos y los de la comedia: Por ejemplo, en el muñeco de resorte (ese muñeco encerrado en una caja y que, mediante un muelle, sale una y otra vez al exterior), ve una de las ideas claves de la comedia: la de repetición. Una idea repetitiva, tercamente expresada, es un mecanismo clásico en las comedias (escena quinta del Tartufo de Molière). Esta repetición puede ser de palabras, frases y también de situaciones.

Otro de los juegos de los que toma un símil es el de la marioneta movida por hilos. Los personajes, en la comedia, parecen moverse libremente (eso creen ellos) pero son marionetas para el espectador que conoce la trama.

Como consecuencia del desconocimiento de los hechos, las cosas se enredan de forma increíble. Tomando el símil de la bola de nieve que rueda y rueda cada vez más grande hasta que se estrella, podemos ver el mecanismo de la comedia como un gigantesco enredo.

También son otros recursos de las comedias el utilizar la inversión (el tramposo cae en su propia trampa) así como el equívoco que lleva al protagonista o al espectador a creer algo muy diferente a lo que en realidad está ocurriendo.

Otra fuente de comicidad son los chistes, que se dan:

- cuando se finge entender una palabra en sentido propio cuando se entiende en sentido figurado.
- cuando se produce lo absurdo.
- cuando se habla, en tono diferente, de una expresión natural de una idea.
- y en otros muchos casos, que dependerían en numerosas ocasiones, ya de la cultura, ya del contexto, etc.

Y ya para finalizar este punto, y sintetizando lo dicho, expondremos brevemente las distintas teorías sobre el humor. H. Monro diferencia tres tipos:

A. Teorías de superioridad. Según este tipo de teorías la risa se produciría como producto de la autoestima, al comparar nuestra situación con las situaciones (no favorables) ajenas.

Esta teoría de la superioridad ya fue apuntada por Baudelaire: «Yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso», piensa el que ríe, y con ello demuestra pensarse superior. En su libro *Lo cómico y la caricatura*, escrito a mitad del siglo XIX, subraya el carácter “satánico” de la risa. Parte del análisis de una frase: «El sabio no ríe sino temerosamente». Destaca que Jesús, el Sabio Cristo, jamás rió; conoció la cólera, también el llanto, pero jamás rió. Deduce que en la tradición cristiana la risa no es considerada como un valor positivo. Se apoya en el *Eclesiastés*, que dice en uno de sus versículos: «Mejor es la tristeza que la risa, porque con la tristeza del semblante se corrige el corazón del pecador. Y el corazón de los sabios está donde hay tristeza, y el corazón de los necios donde hay diversión». Para el sabio cristiano la risa no es propia del paraíso (aunque tampoco lo sería el llanto desmedido, pues una y otra cosas presuponen unas pasiones que nos alejarían del sabio punto medio donde se halla la virtud).

La superioridad que expresa el que ríe es satánica puesto que es propio del diablo marcar las diferencias entre los seres humanos para crear la discordia. Baudelaire concluye que la risa es satánica, y a la vez, profundamente humana, porque es humano el reír de los otros, y pocas veces de uno mismo:

«Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo».

También por Freud en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*, publicada en 1905, plantea que la risa es un mecanismo que hace sentirse superior al que se ríe de la persona de la que se ríe. Es la creencia de que uno no va a caer en los errores de los demás, que él no tropezará en la calle, que no le podrían engañar de ese modo.

B. Teorías de la incongruencia. El humor surgiría cuando un disparate irrumpiera en una conexión lógica.

C. Teorías de la liberación. El humor se produciría al liberar una tensión.

## **DE LA IRONÍA AL CINISMO Y AL SARCASMO**

A la hora de caracterizar la ironía nos encontramos con numerosas dificultades, pues sus registros son muy numerosos, pasando desde la más exquisita sutileza a la expresión más amarga. De carácter polimorfo, puede aparecer en todas las disciplinas artísticas; aunque es en el lenguaje, escrito o hablado (y por extensión en todos los ámbitos creativos en el que éste reine) donde es capaz de mostrar mayor flexibilidad. Pero también en las artes plásticas, sobre todo a través de la caricatura, podemos encontrarnos con algunos de esos registros. En las artes visuales podemos encontrar ejemplos en cualquier época, pero ha habido determinados momentos en los que se ha convertido en una categoría central. Así podemos resaltar su importancia en los dadaístas (sobre todo, Marcel Duchamp), el pop; y, en general, el panorama audiovisual generado a partir de la década de los sesenta (ejemplo Piero Manzoni). En el diseño industrial la encontramos con especial incidencia en el Diseño Radical italiano y en los productos postmodernos.

La estrategia irónica finge aceptar las opiniones comunes de su interlocutor o adversario para así mostrar su error o necedad. Su intención es subversiva. Nunca se enfrenta abiertamente al adversario. Aparenta aceptar las razones de éste (seguirle la corriente) para facilitar su caída en la contradicción o el absurdo. Su arma es el doble sentido: de forma implícita facilita unas claves de lectura o interpretación que niegan aquello que se está diciendo o mostrando de modo explícito; es lo que Juan Luís Moraza (2001) denomina condición “disemántica”.

La ironía siempre es ligera. Posee el don de la agudeza, espera la ocasión propicia para destruir el discurso adverso con una mera observación o un simple gesto. La ironía extrae su fuerza del matiz.

La ironía nunca es dogmática. Multiplica las lecturas de aquello que acontece. No trata de elaborar un discurso alternativo, sólo pretende desvelar lo ridículo del discurso imperante o antagonista. La ironía volatiliza los problemas en lugar de resolverlos. (por ejemplo los poemas visuales de Joan Brossa)

La naturaleza abierta y sutil de la ironía –escribe Ferran Barenblit (2001: 31-32) la convierte:

...en un acto complejo en el que participan tanto el que la formula (el ironista) como su receptor, entrando de lleno en un campo de posibles malentendidos y contradicciones. En el fondo no hay ninguna garantía de que el receptor la perciba del mismo modo en que el ironista la emite. Al plantearse esta problemática se propone un juego en el que aparecen tres actores: el ironista y dos audiencias diferenciadas (aquellos que entienden el contenido irónico y los que no lo entienden)

En la obra *Lego Concentration Camp*, 1999, realizada por Zbigniew –un campo de concentración construido por piezas de juguete play mobil aparece claramente esta condición abierta de la ironía a posibilidades de interpretación distinta.

Jankelevitch en su libro *La ironía* (Madrid, Taurus, 1982), diferencia la ironía (blanca) y la mentira en los siguientes aspectos:

a) La mentira engaña. Si se llega a la verdad a través de ella es de forma accidental. Por el contrario, si la ironía engaña es para ayudar a descubrir la verdad. El cronista facilita los medios para hallar la verdad.

b) La mentira es cerrada, pretende hacer “descarrilar” a la víctima. La ironía, por su parte, es abierta: el ironizado vuelve a la verdad a través del ironista.

3) La mentira supone un “estado de guerra”, presupone la falta de vínculos entre el mentiroso y la víctima de la mentira. La ironía sería un estado de paz, porque busca la conciliación.

4) La mentira presupone un desprecio al otro, un abuso de confianza, una estafa. La ironía toma en consideración al otro, apuesta por su sagacidad. Le coloca en pie de igualdad. Rinde homenaje a la dignidad del espíritu.

5) La mentira es unilateral, irreversible, supone la pasividad del engañado. La ironía es bilateral: por la ironía, el ironizado es promovido al mismo rango que el ironista.

6) La mentira supone una relación despótica, la ironía una fraternidad.

7) La mentira engendra torpeza en el que la padece, la ironía entumece pero para desentumecer.

8) La mentira “ata una piedra al cuello de su víctima para que ésta se ahogue”. La ironía primero desorienta, luego echa un cable al desorientado (1982: 57-61).

No se nos escapan los problemas que pueden plantearse ante esta descripción comparativa de la mentira y la ironía, en primer lugar porque la mentira, en ocasiones, se utiliza para un buen fin. No obstante, Jankelevitch estaría hablando de la «mentira malvada», la que se ejerce sin escrúpulos. Por otra parte, nos da una visión de la ironía en exceso idílica, contando siempre con el ironizado, que se ve como un igual.

Pero, al igual que hay diversos tipos de mentira –malvada o piadosa, por ejemplo– también hay diferentes modalidades de ironía. Según su intencionalidad, Jankelevitch, nos habla de distintos tipos de ironía: Por un lado

encontramos la ironía didáctica cuya finalidad es que el ironizado aprenda. El método de enseñanza de Sócrates es un paradigma de ironía didáctica. Frente al pretendido conocimiento sofista intenta, mediante preguntas, demostrarles que sus verdades no lo son. La función de la ironía sería el reconocimiento de la "docta ignorancia" (como ejemplo nos valen sus Diálogos). Sócrates practica una que pretende que cada cual vaya, por sí, avanzando en el conocimiento. Su función es pedagógica, edificante.

Y por otra parte habría que hablar de otro tipo de ironía, aquella que se desprende del sentido de superioridad del ironista, que sólo coyunturalmente puede buscar interlocutor, y siempre lo hace deseando encontrarlo entre los más inteligentes o mejor preparados. Es obvio que no todos pueden captar determinadas ironías; en este sentido, puede perderse ese carácter de «coleguismo» que subraya el autor citado.

En cuanto a su contenido, podemos distinguir una ironía "blanca", que a veces puede incluso llegar a presentarse junto a la categoría de la gracia (algunas viñetas de Mafalda, por ejemplo). Otro caso de ironía «blanca» es la de Voltaire, que en libros como *Cándido* nos describe una serie de personajes y situaciones que, llenos de humor y exageraciones, constituyen tópicos por excelencia de lo irónico. Esta novela es un inteligente escrito que, sobre todo aludiendo irónicamente a los falsos filósofos pero también haciendo puyas constantes a guerras y religiones, nos hace sonreír (y a veces reír abiertamente) a la vez que pensar.

Y en el extremo opuesto encontramos una ironía descarnada, que puede llegar a presidir la tragedia (la ironía trágica presente en las *Traquinias* de Sófocles o en las *Bacantes* de Eurípides); o estar muy unida al concepto de «desgarradura existencial» presente en la obra de algunos filósofos pesimistas o nihilistas. La vida se vive como un desgarrar y la ironía puede ser un arma para defenderse del dolor que aquélla produce. Esta ironía sólo podrá captarla quien tenga conciencia de tal desgarrar. Puede resolverse basándose en humor, pero en su mayor parte a través de una reflexión en la cual el humor, el verdadero humor, es sólo una pantalla. El ironista, aquí, se está autoexpresando (en el sentido en que veíamos el arte como autoexpresión) y la comunicación o el intercambio

con el ironizado puede o no establecerse. A través de este tipo de ironía se presentan reflexiones sobre temas diversos, como el del amor, la muerte o Dios. Uno de los autores contemporáneos que utilizan en sus escritos este tipo de ironía es el filósofo Cioran, que en máximas como la siguiente: «Ser es estar acorralado» demuestra esa conciencia de desgarramiento de la que hablábamos. Nos ofrece varias intervenciones concretas sobre la ironía. Una de ellas reza: «La ironía procede de un apetito de inocencia frustrado, insatisfecho, que a fuerza de fracasos se agría y se emponzoña; inevitablemente adquiere entonces una dimensión universal y si arremete sobre todo contra la religión es porque siente en secreto la amargura de no poder creer».

En esta línea, llegar al sarcasmo que a veces resulta tan brutal que parece rebasar las coordenadas de la ironía a sus coordenadas. El sarcasmo, aparece definido en el Diccionario de la Lengua española como: «Burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a personas o cosas». Efectivamente, el sarcasmo es un grado de ironía que no sólo no pretende hacer llegar a la verdad al ironizado, sino que trata de hundir moralmente a la persona objeto del sarcasmo.

Conviene ahora introducir los términos de, parodia, sátira, y cinismo.

La parodia se acerca más a la comedia que a la filosofía (la ironía, sin embargo, se mueve en este campo). Carece de segundas intenciones; su fin es divertir a través de la adopción del modo de hablar, gestos o atuendos de su «víctima». A través del parodiado se pretende la risa; éste no es un cómplice, sino un sujeto pasivo. Puede darse una parodia en torno a un sujeto a unas situaciones. (Un ejemplo de ello sería *Ubú rey*, de Jarry, ya citado al hablar de lo grotesco, parodia que fluctúa en torno al poder, donde un personaje es impulsado por su mujer a tomar el trono, dándose toda una serie de elementos que confluyen en los planteamientos de la parodia).

La sátira consiste en una crítica mordaz, destructiva. Su objeto es ridiculizar. El satirizado es el sujeto de la animadversión del satírico. Puede ejercerse sobre un individuo, pueden darse sátiras de costumbres, etc. Quevedo es un gran satírico, contando con un numeroso grupo de poemas bautizados bajo el epígrafe común de «satíricos». En ellos no deja títere con cabeza, son célebres

sus exabruptos hacia Lope de Vega, el escritor con el que mantuvo algo más que un duelo literario.

Finalmente, el cinismo se basa en la desvergüenza de aquél que hace gala de acciones o doctrinas vituperables. El cínico se vanagloria de aquello que el resto de las personas consideramos censurable. La falta de escrúpulos es su base. No hay que confundir, en ningún caso, el sentido moderno de la palabra con las doctrinas de la escuela cínica griega. Un caso de cinismo sería el del Don Juan de Molière, cuando intenta convencer a su esposa de la honestidad de sus intenciones, sabiendo que en ningún caso son honestas. La figura del Don Juan, en sus múltiples versiones, nos sirve para reflexionar sobre un personaje peculiar, que utiliza algo más que la mentira para lograr sus fines y que no duda en reírse de todo aquello que una mayoría considera sagrado.