LA EXPRESIÓN DE LO CÓMICO EN SUS FORMAS

Pepa Medina

Entre la irrisión [...] y la risa, reconozco que hay una gran diferencia. Pues la risa, como también la broma, es pura alegría y, por tanto, con tal que no tenga exceso, es de por sí buena. Pues, ciertamente, sólo una torva y triste superstición puede prohibir el deleite.

Spinoza, *Ética* IV, prop. XLV, escolio II.

I

Introducción

En el lenguaje común se dice que alguien *tiene* o *carece* de sentido del humor cuando dicha persona es incapaz de detectar la presencia de lo cómico en sus experiencias de la vida cotidiana. Frente a una seriedad que está implícita en los hábitos y costumbres y en los ideales de vida de cada sociedad, hay sujetos provistos de sentido del humor, capaces de tener otra visión de la situación y dar respuestas humorísticas porque tienen la capacidad de reírse de sí mismos y de la sociedad en la que viven, de hacer una crítica de determinados valores o caracteres tipo de su época y revertir una posición trágica de la vida en una posición cómica. Lo cómico, así como el humor parece ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural. No es posible abordarlo directamente ya que tiene múltiples caras y no se deja someter al rígido corsé de una definición. La “expansión de lo cómico es ilimitada” - escribe Bergsonⁱ - ; porque nos gusta reír y cualquier pretexto es bueno.

Lo cómico se ha expresado de muchas formas, ya sea por medio de acciones, de la representación visual o del lenguaje. Parece pertenecer a esas categorías como el juego en su dimensión lúdica de un acto. El concepto de juego cubre un entramado de actividades distintas vinculadas por vagas semejanzas de familia (Wittgenstein), porque el juego no es una actividad específica sino una de las dimensiones humanas. Así pues, dadas las dificultades para establecer su estatuto ontológico, me aproximaré a lo cómico y el humor partiendo de la lectura de comedias y textos humorísticos, así como a través de representaciones visuales en vídeo.

En primer lugar abordaré los antecedentes sobre el significado que desde la antigüedad se ha atribuido al término 'cómico' para diferenciarlo de otros, como por ejemplo, el humor o lo grotesco. A continuación, expondré algunas concepciones de lo cómico por parte de los autores que se han ocupado de este tema y analizaré con algunos ejemplos, lo que resulta cómico en diferentes situaciones y en textos cómicos o humorísticos para tratar de identificar los mecanismos y procedimientos de los que se valen los cómicos, los escritores o los poetas para producir la comicidad.

II

Sobre lo cómico y el humor

Comencemos por hacer alguna precisión terminológica. Si lo 'trágico' es aquello que produce espanto y llanto, lo 'cómico' es lo que provoca hilaridad, es decir, la risa causada por lo que se ve, lo que se escucha, o lo que se lee. De acuerdo con Gil Fernándezⁱⁱ el término 'cómico' está tomado del latín *cómicus* y éste del griego *comicós*, derivado de

cómos. En griego el adjetivo *komikós* significa lo 'relativo a la poesía cómica' y más tarde encontramos en Ateneo el adverbio *komodikós* ('de una manera cómica'). El término que tiene un significado más próximo al actual es el adjetivo *geloios*, que opuesto a *katagelastós*, tiene el doble sentido de 'gracioso' y 'ridículo'. Respecto a *komodein*, junto a su sentido propio de 'componer o representar una comedia', adquirió el sentido metafórico de 'burlarse, hacer escarnio de alguien', muy próximo al de *skoptein* 'gastar bromas pesadas, burlarse de') y al de *katagelan* ('reírse a modo', 'mofarse de'). El paralelismo entre *gelan*, *katagelan*, *risus*, *derisus*, indica que los antiguos no disponían de términos precisos que permitieran delimitar las separaciones en ese *continuum* que va desde el humor que provoca la sonrisa a la burla grosera que arranca la risotada, y que dibuja un campo que se extiende desde la fina ironía al sarcasmo cruel. Será más tarde, cuando se desarrolle el pensamiento ético y el uso del humor en la oratoria (Cicerón y Quintiliano) cuando se establecen nuevos términos lingüísticos.

Algunos filósofos han caracterizado lo cómico como la percepción de un contraste, un contrasentido o *incongruencia*: "La risa tiene su origen en la percepción de algún absurdo". "Es un afecto debido a la transformación repentina de una ansiosa espera en nada" (Immanuel Kant [§54] *Observación*). La teoría de la *incongruencia* también está aceptada por Schopenhauer, Hegel, Bergson, Freud y Ritter.

Berger (1999: 282) considera que esa manifestación de lo cómico, que es el absurdo, produce un sobresalto porque relativiza el mundo ordinario y su efecto suele ser cómico:

La modernidad pluraliza el mundo. Reúne a personas con distintos valores y concepciones del mundo; socava las tradiciones aceptadas; acelera todos los procesos de cambio. Esto genera una multiplicidad de incongruencias y la percepción de la incongruencia constituye el núcleo central de la experiencia cómica.

El batacazo es la que expresa con mayor claridad la incongruencia entre las pretensiones y la realidad humanas. (...) representa un paradigma antropológico dotado de la magnífica economía que comparten (como descubrió Freud) los chistes y los sueños. El muñeco que salta de la caja de sorpresas representa la figura inversa. Es una réplica mecánica de la misma negación de la caída que representan una y otra vez todos los payasos cuando se levantan por muchos batacazos que se den. (Berger, 1999: 321)

La experiencia de lo cómico tiene su propia connotación de realidad; "es una forma de conciencia distinta" (Berger, 1999: 33); un "estar fuera de los presupuestos y hábitos corrientes de la vida cotidiana" (Berger, 1999: 46); una "realidad separada, con su lógica, sus normas, su distribución de papeles y sus coordenadas de espacio y tiempo particulares" (Berger, 1999: 41). Es, en definitiva, un "desgarrón en el tejido de la realidad" (Berger, 1999: 50). El verdadero humorista pretende hacer pensar y, a veces, hasta hacer reír, observa la realidad a través de un filtro y, aunque a veces su pensamiento tenga la apariencia de pesimismo, supone siempre una fuente de constante sorpresa y novedad, una ruptura con el lenguaje convencional.

¿Cuál es la diferencia entre lo cómico y el humor? Luigi Pirandelloⁱⁱⁱ la establece de la siguiente forma:

En lo cómico no es sólo lo ridículo en sí lo que se resuelve en nada, como escamoteado, sino que nosotros mismos, con todas nuestras esperanzas, nuestra fe en algo sublime o grandioso, las normas o rutinas de nuestro modo de pensar, etc., vamos a dar, en cierto sentido, en una nada igualmente aniquiladora. El humor, en cambio, se remonta sobre este aniquilamiento de uno mismo. Este tipo de humor —humor por oposición a comicidad— consiste, en última instancia, lo mismo que el que sirve conscientemente al suceso humorístico, en la libertad de espíritu, en la certidumbre acerca del propio yo y de lo que de racional, bueno y sublime hay en el mundo, en la certidumbre de lo que queda pese a la

inanidad de lo objetivo y de uno mismo, de lo que precisamente por esa inanidad cobra valor.

Según interpreta Daniel González Gómez-Acebo^{IV}, la diferencia entre lo cómico y lo trágico, según la forma de ver el humorismo de Luigi Pirandello radica en que, mientras “lo cómico se presenta como un darse cuenta de lo contrario, lo trágico aparece en virtud de un sentimiento de lo contrario; esto es, una identificación directa con el suceso insólito, generalmente ridículo ante la mirada del otro”. Mientras que lo *cómico* es la percepción de lo opuesto, el *humorismo* consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión. Pero a su aguda visión no escapa que el humorismo tiene necesidad de una manera propia de expresión y de reglas internas que lo identifiquen y lo autentiquen, más allá de clasificaciones retóricas, de ahí que le conceda, además, la “necesidad del más vivo, libre, espontáneo e inmediato movimiento de la lengua, movimiento que sólo se puede tener cuando la forma se va creando poco a poco.”

La risa proviene de lo imprevisto, es la teoría de Kant y de Pascal. « Rien ne porte davantage à rire, dice Pascal, qu'une disproportion surprenante entre ce qu'on attend et ce qu'on voit. » Lo imprevisto, es una condición no solamente necesaria, sino suficiente del reír. Además, es bueno que lo inesperado sea lo paradójico, lo extraño. Pero para reír de ese «error» es necesario, también, que el error no nos involucre, no nos concierna.

Como en tantos otros campos del comportamiento humano, hay una explicación sociológica que ve en el chiste, como expresión más emblemática del humor, el "castigo colectivo" de la sociedad contra un individuo que trata de salirse de sus códigos de conducta habitual. Esto, que es verdadero, resulta sin embargo limitado y solamente aplicable a la sátira, al humor mordaz, a la burla. En todo caso, esta teoría, que debemos a Bergson, presupone un elemento psicológico de agresividad. En efecto, la agresividad, en nuestras sociedades civilizadas encuentra cauces de descarga a través de la risa. Por consiguiente, el humor sería en general, una fórmula civilizada de liberar un cúmulo de emociones e impulsos que reprime la vida en sociedad, como el sadismo, por ejemplo. Pero también, sobre todo en el humor agresivo de la invectiva, la burla y el ridículo, se trata de un cauce para ejercer una venganza impune contra quienes se consideran nuestros superiores. O contra quienes consideramos inferiores a nosotros. Y, claro, la mejor forma de humor es la teatral porque esta venganza se realiza impune en el escenario ante nuestros ojos. En esto consiste la *catarsis* de la comedia, que permite una liberación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una situación representada en la puesta en escena.

De las variedades de lo cómico se ocupa Baudelaire^V, en *Lo cómico y la caricatura*. Allí define lo *cómico* como una “imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística”. Distingue lo *cómico absoluto* y su antítesis, lo *cómico significativo*, y caracteriza a cada uno de ellos de la siguiente forma:

En lo sucesivo denominaré a lo grotesco cómico absoluto, como antítesis de lo cómico ordinario, que llamaré cómico significativo. Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visible dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase *una*, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina. (...) Desde el punto de vista del absoluto definitivo, no existe más que la alegría. Lo cómico sólo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída, y así es como yo lo entiendo. (Baudelaire, 1989: 35).

Antecedentes de lo cómico. Platón y Aristóteles

Platón, consideraba la risa como placer:

SÓC. - (...) Al reírnos de las actitudes ridículas de nuestros amigos, al mezclar placer con envidia, estamos mezclando el placer con dolor; (...) pues la envidia es dolor del alma, y la risa placer, y ambas se dan a la vez, simultáneamente (*Filebo*, 50 a-b).

Asimismo, Aristóteles, sitúa la risa entre las cosas placenteras en situación de igualdad con el juego. De la misma forma que la risa causa placer, también lo causa lo *risible* (*Retórica*, 1372a), es decir, todo aquello capaz de causar risa o es digno de ella. “El placer de reír consiste en una conmoción del alma que la saca de su estado normal o cotidiano y regresa de inmediato a dicho estado ordinario” (*Retórica*, 1369 b-1370a). Con esta característica, Aristóteles señala el carácter *discontinuo* de lo cómico, por eso no es posible abordarlo directamente, sino que hay que dar vueltas a su alrededor sin poderlo atrapar del todo. Entre lo placentero, incluye todo aquello que implica la ausencia de esfuerzo, la ociosidad, la despreocupación, los juegos, el descanso, el sueño. Estas actividades cumplen una función biológica consistente en relajar tensiones y abonar la hipótesis de que con la risa se descargan tensiones psíquicas.

Para Aristóteles, lo cómico es algo equivocado que se verifica cuando en una secuencia de sucesos se introduce uno que altera el orden habitual de los hechos. Lo «cómico» surge cuando alguien puede «advertir lo contrario». De las afirmaciones de la *Retórica* III 7, (1408 a 10-15) sobre lo cómico (*tò geloíon*) y el humor verbal, se puede decir que Aristóteles distingue dos grandes fuentes de comicidad: la ruptura de la propiedad de la dicción, *tò prépon*, es decir, la *expresión adecuada*, que se logra mediante la adecuación del lenguaje a los caracteres, a las emociones y a los temas tratados, y la captación simultánea de un mismo mensaje en un *doble sistema de referencias* (Gil Fernández, 1997:43-44).

Sin embargo, Aristóteles, aun considerando la risa como algo placentero, también reflexiona sobre el lado moral del asunto, tanto por parte de los burlones o comediógrafos que hacen objeto de lo risible a personas cercanas, cuando practican discursos o escriben textos injuriosos; como de los que ríen sin pudor (*Retórica*, 1384b). Es la crítica aristotélica al humor grotesco: lo ridículo, lo extravagante o de mal gusto.

IV

Lo cómico en Aristófanes

Lo cómico político en la cultura occidental hace su aparición con Aristófanes, con la batalla que el poeta y sus personajes sostienen contra el régimen democrático. El argumento de casi todas sus comedias consiste en la escenificación de una solución exitosa para un estado de cosas en la *polis* que resulta intolerable. Naturalmente, es el héroe cómico quien la lleva a cabo. Pues bien, lo notable es que el propio planteamiento es cómico en tanto que lleva en sí mismo el germen de la contradicción y la incoherencia. Es decir, no sólo es contrario al sentido común y a la dura realidad, sino incoherente en su propio diseño. Desde esta perspectiva podríamos, pues, definir la comedia como la escenificación de una sucesión de contrastes incoherentes.

En *Lisístrata*, la heroína ridiculiza al Delegado que intenta abogar en defensa de todo aquel que sea capaz de empalmarse; le dice que se muera: que se vaya a su barca, pues a Caronte que lo está llamando, le está impidiendo zarpar. Otra punta cómica: si el Delegado ha venido a llevarse el dinero de la Acrópolis para unas naves, Lisístrata lo

manda a otra embarcación: la de Caronte, el que transporta los muertos al mundo de ultratumba.

Leamos unos versos de la escena cumbre de esta comedia:

Cinesias. “¿Me quieres? ¿Por qué, entonces, no te has acostado, Mirrinita? Mirrina. ¡Tontísimo! ¿Delante del niño? C. No, por Zeus; ¡llévate a casa a éste, Manes! Hete aquí que el niño ya se ha ido, mas tú no te acuestas. M. ¿Dónde, desgraciado, podría una hacer eso? C. ¿Dónde? La cueva de Pan es buena. M. Y ¿cómo, entonces, podría ir pura a la Acrópolis? C. Lavándote muy bien en la Clepsidra. M. Entonces, tras prestar juramento, ¿lo violaré, tonto? C. ¡Que se vuelva contra mí! No te preocupes nada por el juramento. M. ¡Ea, pues! Traeré una camita para los dos. C. ¡De ningún modo! El suelo nos basta. M. ¡No, por Apolo! A ti, aun siendo como eres, no te acostaré en el suelo. C. ¡La mujer me quiere! ¡Está bien claro! M. ¡Aquí está! Acuéstate, y yo me desnudo. Ahora bien; una cosa...; hay que sacar una estera. C. ¿Qué estera? Para mí, no. M. ¡Sí, por Artemis! ¡Vergonzoso es, al menos, echarse sobre las correas! C. Déjame besarte. M. ¡Toma! C. ¡Huy, huy! ¡Ven muy pronto! M. ¡Aquí está la estera! Acuéstate y yo me desnudo. Mas, una cosa...; no tienes almohada. C. Tampoco la necesito yo. M. ¡Sí, por Zeus! ¡Yo sí! C. ¡Este pijo es Heracles invitado a un banquete! M. ¡Levántate! ¡Da un salto! C. Lo tengo todo. M. Todo, sí. C. Ven aquí, tesorín. M. El sostén ya me lo suelto. Acuérdate, pues: no me engañes respecto a las treguas. C. ¡Sí, por Zeus! ¡Que me muera de lo contrario! M. Colcha no tienes. C. No, por Zeus; ni me hace falta. ¡Joder es lo que quiero! M. ¡Tranquilo! Lo harás. Vuelvo pronto. C. Esta mujer me machacará por causa de las mantas. M. ¡Levántate! C. Mas, ¡levantado está esto! M. ¿Quieres que te perfume? C. No, por Apolo; a mí, no. M. ¡Sí, por Afrodita! ¡Si quieres, como si no! C. ¡Así se salga el perfume! ¡Oh Zeus señor! M. Alarga la mano, toma y frótate. C. No es grato este perfume, por Apolo, sino machacador y sin olor a unión sexual. M. ¡Tonta de mí! He traído perfume rodio. C. ¡Bueno es! ¡Déjalo, maldita! M. Dices tonterías. C. ¡Que se muera del peor modo el primero que coció un perfume! M. Toma este frasco. C. ¡Tengo otro! Acuéstate, desgraciada, y no me traigas nada. M. Lo haré. ¡Sí, por Artemis! Me descalzo, pues. Mas, queridísimo, ¡que apoyes el decreto para hacer las treguas! C. Lo pensaré. ¡Me ha matado, me ha machacado la mujer en todo lo demás, y, tras pelármela, se ha marchado! (Aristófanes, *Lisístrata*, vv 905-950).

Sobresale en toda la escena la técnica retardataria, la demora consciente, el suspense, el machaque psicológico bien preparado por Lisístrata y cumplido a rajatabla por Mirrina. El uso de los deícticos y los gestos son esenciales en el pasaje.

En *Las Nubes*, Aristófanes se burla de Eurípides y de Sócrates, particularmente de Sócrates. ¿Bajo qué forma nos lo muestra? Nos lo muestra bajo la forma de que toda la dialéctica va a servirle a un anciano para intentar satisfacer, con toda clase de trucos, el deseo de escapar de sus acreedores; o a su hijo, igualmente, para escapar de sus compromisos, de todos sus deberes, para burlarse de sus ascendientes, etc.. Con esta obra, Lacan^{vi} considera que Aristófanes muestra el “retorno de la necesidad bajo su forma más elemental, (...) especialmente todas las necesidades del sexo, y todas las necesidades ocultas en general”.

En el nivel de lo verbal, Aristófanes se muestra maestro consumado en la creación de nuevas palabras. Utiliza procedimientos que se basan en lo que Jacobson^{vii} llama la “función poética” del lenguaje como la repetición, la rima, el ritmo, el neologismo, la ruptura de sistema, etcétera, para llamar la atención sobre el propio mensaje. Aristófanes suele crear neologismos cómicos y, por otro lado, es un maestro del doble sentido, la metáfora cómica -una vez más, el doble marco de referencia incompatible de lo serio y lo cómico, lo literal y lo translaticio (significado que adquiere una palabra por extensión). A veces no se trata de un neologismo propiamente dicho, sino de la deformación fonética de una palabra que produce un efecto hilarante, algo difícil para quien no es hablante de

la lengua griega en que la comedia está escrita. La mayoría de los juegos de palabras se basa, aparte del doble sentido, en la deformación fonética, en la creación de un término derivado o de un compuesto cómico. Dentro del nivel de la palabra aislada, el humor se produce a veces por la pura alusión a lo sexual y a lo escatológico -ya sea porque permite una liberación de emociones reprimidas o porque simplemente supone en ese contexto una posibilidad de aludir a lo que en el código de comportamiento social se considera vetado o, al menos, inadecuado. Esto se puede leer en *Las Nubes* (v.382 ss.) cuando Sócrates le explica al viejo Estrepsiades, en su Academia, lo que es el trueno.

V

Lo cómico en Bergson

Hay un aspecto social de lo cómico que ya aparece en la comedia antigua, con Aristófanes y que fue retomado por Bergson. Para este filósofo, lo cómico es algo que nace cuando los humanos, reunidos en grupo, dirigen su atención hacia uno de ellos, haciendo enmudecer su sensibilidad y poniendo en funcionamiento sólo su inteligencia.

Lo cómico se puede encontrar en distintas formas: en las actitudes y en los movimientos en general, en los actos y en las situaciones; también en las palabras (Bergson, 1985: 31). Es cómica cualquier disposición de actos y acontecimientos que, por una parte, proporcione la ilusión de la vida y, por otra, la sensación opuesta de que obedece a un orden mecánico. En ambos casos, sin embargo, se pueden descubrir tres condiciones que producen risa. La primera es la repetición, que, para lo cómico de las situaciones, queda ejemplificada en el juguete infantil del tentetieso; mientras que para lo cómico del lenguaje esa misma condición se manifiesta en la inversión, que consiste en volver a emplear con el orden cambiado las mismas palabras que se habían empleado en la primera frase. La segunda condición queda reflejada para lo cómico de las situaciones en otro juguete infantil, la marioneta, que sugiere la falta de libertad, incluso en las situaciones en que más intensa es la persuasión de gozar de plena libertad; mientras que para lo cómico del lenguaje se manifiesta en la interferencia de dos sistemas de ideas, como en el juego de palabras. Finalmente, la última condición halla su referencia en el juego infantil de lanzarse bolas de nieve, expresión de la reacción en cadena; y en lo cómico del lenguaje se manifiesta en la transposición, mediante la cual se consigue un efecto cómico trasladando la expresión característica de una idea a un estilo discordante.

Dichas características condicionan que se atribuya a lo cómico una determinada función moral útil en el seno de la sociedad. Mediante la risa se reacciona frente a cualquier rigidez individual (del carácter, del espíritu o, incluso, del cuerpo) considerada como signo de una actividad que se intenta aislar. La risa se manifiesta, por tanto, como un correctivo que reprime las excentricidades, mantiene en contacto las inteligencias y las actividades, flexibiliza los movimientos mecánicos e inertes que se manifiestan en la superficie del sistema social.

El repertorio de caracteres cómicos le sirve a Bergson para establecer la diferencia entre la comedia y la tragedia. La comedia pinta caracteres, anota semejanzas, aspira a presentarnos tipos, es decir, caracteres capaces de repetirse. La diferencia esencial entre tragedia y comedia, es que la primera se ocupa de los individuos, y la segunda de los géneros. El héroe de tragedia es una individualidad en su género, se le podrá imitar, pero entonces se pasará de lo trágico a lo cómico. Un ejemplo de ello es la vanidad, el “orgullo de la persona que tiene en un alto concepto sus propios méritos y un afán excesivo de ser admirado y considerado por ellos” (Bergson, 1985:55 y 60). Cuando tal vicio es llevado a una comedia que se representa, la función de la risa consiste en reprimir toda tendencia aisladora. “Su papel es corregir la rigidez, dándole una nueva flexibilidad, hacer que cada uno vuelva a adaptarse a los otros”.

Como ha sido puesto de relieve por Bergson^{viii}, cabría un campo de diferenciación entre el juego y la broma, como fenómeno social de carácter expansivo y contagioso que suele darse en grupo, y la sátira o la ironía que sirve para criticar agudamente las costumbres o vicios de alguien con intención moralizadora, lúdica o meramente burlesca. Bergson precisa que la risa no podría darse si no fuera, por momentos, ajena a todo afecto-"lo cómico, para producir todo su efecto, exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura"- . En el caso de que nos sintamos identificados imaginariamente con la persona objeto de la caída o de la burla, ya no podríamos reír porque se antepone la censura y la ética a la hora de dar rienda suelta a la risa.

En el campo del arte, Bergson analiza lo cómico que aparece en la comedia, dibujado en el carácter de personajes, caracterizados siempre por una rigidez que les impide tanto un acuerdo mínimo consigo mismos como llegar a una consonancia con la sociedad; son personajes que van obstinadamente tras una idea fija sin dejarse desviar de ella por el buen sentido ni por la experiencia de la realidad. Es la misma obstinación que caracteriza a la locura; por otra parte, la lógica cómica, que es una lógica del absurdo, es la lógica de los sueños: tanto el sueño como lo cómico tienen en común ser formas de imitación de la locura, desviaciones no patológicas, ni trágicas, de la normalidad. En la comedia *Tartufo* de Molière, los personajes Orgón y Tartufo dan lugar a distintos niveles de comicidad. Orgón por su crédula confianza y el fanatismo y Tartufo por su hipocresía religiosa. Con máscaras de hombre virtuoso, Tartufo sólo deja ver su bellaquería cuando el deseo sexual lo arrastra a ello.

VI

De lo cómico en la vida a lo cómico en el texto

¿Cómo podemos descubrir las condiciones que producen risa? La risa se explica como una respuesta ante la incongruencia. Hay dos tipos de respuesta ante la incongruencia: aquella que pretende resolver la incongruencia, a saber, la filosofía, y aquella que la festeja sin remediarla: la risa. Y es que la tragedia y la comedia, el llanto y la risa, tienen en el fondo un mismo origen, tanto como obras de arte como en la vida humana. La lógica del personaje cómico deja un amplio espacio al absurdo. Los mecanismos lógicos y la sintaxis del humor se originan sobre todo en el intelecto. Don Quijote verá gigantes allí donde los demás vemos molinos de viento. Esto es cómico y absurdo. Miguel de Cervantes, utiliza la locura de Don Quijote como una justificación para presentar una serie de situaciones incongruentes que resultan cómicas y que además incluyen la sorpresa por lo inesperado de dichas situaciones a lo largo de toda la obra. Esto explica que la comicidad varíe de un país a otro y se transforme con el tiempo, ya que, al igual que las costumbres y las normas, está sujeta a condicionamientos culturales.

El famoso dúo cómico Laurel and Hardy demostró su capacidad para el humor verbal y visual, usando los diálogos para enfatizar esta clase de humor. Los personajes representan a dos tipos ingenuos que actúan sin tener en cuenta la posible maldad de una persona o la complejidad de una situación. Muchos de sus cortometrajes generan todas sus secuencias alrededor de los problemas concretos de la pareja en una situación determinada, y a partir de ella se construye toda la película. En el cortometraje El Gordo y el Flaco: En cada puerto un terror, los personajes, dos marineros interpretados por *Laurel y Hardy* llegan a una ciudad en la que solicitan una habitación en un hotel, dirigido por un hombre autoritario y violento que, en la escena anterior, ha pretendido casarse con una mujer contra su voluntad. Mientras espera al juez para que realice la ceremonia del casamiento impuesto, la encierra en una habitación. Los dos marineros, que se percatan de la situación, deciden liberarla de su encierro. Tras conseguir su propósito tienen que

huir para desembarazarse de este energúmeno. Como tienen hambre, pretenden entrar en un restaurante, pero no pueden hacerlo porque no tienen dinero, olvidado en la habitación del hotel, al que no pueden ir. La historia continúa en la calle donde salvan su situación precaria gracias a un amigo de Hardy, promotor de combates de boxeo, que le propone ganarse un dinero si acepta luchar en un combate. La escena continúa en un restaurante donde ambos amigos han entrado a comer. El diálogo entre ambos se desarrolla en los siguientes términos:

HARDY: - Tú no debes probar bocado.

LAUREL: - ¿Por qué?

HARDY: - Porque esta noche tienes que pelear. (Tras una pausa y una expresión de miedo, Laurel responde: - ¿Dices que tengo que pelear?)

HARDY: - ¡Exacto!

LAUREL: - ¡Creí que eras tú quien tenía que pelear esta noche!

HARDY: - Yo seré tu entrenador.

LAUREL: - ¡Es que yo jamás he peleado con nadie! ¡Ni siquiera sé cómo se hace! (lloriqueando)

Y, efectivamente, en la escena en la que se representa el combate, antes de empezar la pelea, se pone de manifiesto la ignorancia de Laurel acerca del comportamiento propio del boxeador que debe representar, provocando así accidentes cómicos que se muestran tanto en gestos y expresiones, como en el lenguaje verbal:

HARDY: ¡Desentumécete!

LAUREL: - ¿Qué?

HARDY: - Haz ejercicio (y le muestra cómo debe hacer flexiones de piernas, pero al mostrarle cómo debe hacerlo, a Harry se le rompe el pantalón para hacer reír de los espectadores. Para evitar la burla se tapa el culo con la toalla y se pelean entre púgil y entrenador. Para sorpresa de Laurel, su oponente es el mismo Sr. del hotel, del que habían huido; mucho más fuerte y agresivo que él. Su reacción de pánico expresada con gestos en la cara, y la carrera por el ring para intentar escapar de allí son inútiles; el juez le recuerda que debe volver a su sitio y no moverse de su rincón. El árbitro presenta a los púgiles y a Laurel le nombra como 'Laurel' - 'Puño de hierro'; a continuación, da por supuesto que ambos conocen el reglamento, cuando no es así. Resulta cómico el ritmo de la representación en el que hacen lo opuesto a lo estipulado en las reglas de comportamiento de un boxeador en un combate. Antes de iniciarlo, el árbitro les recuerda las reglas: - ¡Cuidado con los golpes bajos, procurad no agarraros, y obedeced al árbitro en todo momento! ¿De acuerdo? ¡Adelante muchachos, a pelear! Inmediatamente, Laurel se precipita a pelear y el árbitro lo impide: - ¡No, no, todavía no! ¡Esperad a que suene el gong! - Cógete a él como una lapa y no te sueltes, le indica el entrenador a Laurel. - ¿Por qué? - ¡Que te agarres a él, es tu única salvación!

Laurel, tras una breve pausa, reacciona precipitándose desde su rincón al de su contrincante, sin que el árbitro haya dado la señal de comienzo del combate. Su oponente pretende ganar haciendo trampas. Para ello, transgrediendo las reglas, le pide a su ayudante que le llene el guante de clavos. Pero, accidentalmente, en el primer asalto, se les cae un guante al suelo a uno y otro, y por casualidad, se produce un intercambio equivocado de los guantes. A partir de este momento, se invierten los papeles; ahora es el matón quien tiene miedo de ser pegado por Laurel y escapa de él corriendo por el ring. En el intento de apoderarse del guante, el matón pelea con Laurel y se golpea con él accidentalmente, cayendo al suelo. La expectativa cambia y Laurel, contra todo pronóstico, gana por haber conseguido dejar a su contrincante fuera de combate.

¿Qué provoca la risa, en este caso? Es ver dramatizado el mundo al revés. Si contemplando las escenas nos reímos viendo cómo los personajes transgreden las

reglas y se ponen en una situación ridícula, es porque en algún lugar tenemos conocimiento de la regla; pero contrariamente a la vida ordinaria, los personajes se toman la licencia de saltársela sin que les suceda nada por hacerlo, sin ninguna sanción; todo lo contrario, salen exitosos del intento.

VII

Otro ejemplo, de comicidad de las situaciones, se muestra en el *sketch* humorístico del grupo Monty Python - The restaurant. Este tipo de humor crea situaciones disparatadas o incoherentes para generar la risa en el público; su comicidad se basa en la irracionalidad. La escena transcurre en un restaurante y sirve para mostrar con humor la idiosincrasia británica propia de la época de los años 1960-70. Uno de los personajes, es un comensal acompañado de una mujer a la que ha invitándola a comer en un restaurante de categoría tres tenedores. Una observación trivial hecha por el comensal al jefe de sala desencadena una situación cómica. Mientras miran la carta y escuchan las recomendaciones que aquél les hace, el cliente le pide que le traiga otro tenedor porque el que le han puesto está “un poco sucio”. El jefe de sala se disculpa y manda llamar al jefe de los camareros, que no sólo se disculpa también, sino que ordena despedir a todo el equipo encargado del lavado de la vajilla. El comensal, sorprendido por esta decisión le dice que “no quiere causar molestias”; sin embargo, el jefe de los camareros justifica su decisión para demostrarle que “no quieren que nada impida que disfruten de su comida”. Sucesivamente van entrando en escena la cadena de responsables hasta llegar a su presencia el director del restaurante. Los sucesos posteriores conducen a un conjunto de despropósitos que hacen que el director se suicide con el tenedor, el jefe de cocina atribuye al cliente la culpabilidad del suicidio del director y trata de matarle con un cuchillo. El desenlace final provoca un estallido de risa cuando el comensal confiesa a su mujer: “¡Suerte que no dijimos que el tenedor estaba sucio!”.

Lo que resulta ridículo es la idea fija, la de buscar de forma obsesiva al responsable de esta nimiedad.

VIII

Lo cómico en el texto

Umberto Eco, en *Entre mentira e ironía* (1998:25) considera importante distinguir lo cómico en la vida de lo cómico en el texto. El texto, gracias al juego del significante permite que nos riarnos de él mismo. El juego verbal pone de manifiesto la primacía de la *función poética* sobre la función referencial como medios encaminados a hacer surgir artificialmente la comicidad. En el siguiente fragmento de Twain aparecen algunos de ellos: a una pregunta, una respuesta insólita, la repetición, la expectativa, el contrasentido o la incongruencia, o recrear un sentido con un juego de palabras:

- ¿Qué edad tiene?
- Cumplo diecinueve años en junio.
- ¿Ah sí? Yo hubiese dicho que tenía usted treinta y cinco o treinta y seis años. ¿Dónde nació?
- En Missouri.
- ¿Cuándo comenzó a escribir?
- En 1836.
- Pero bueno, ¿cómo es posible si usted ahora no pasa de los diecinueve años?
- No lo sé. Es verdad que resulta curioso.
- En efecto. ¿De los hombres que haya conocido, cuál es el que le parece más notable?
- Aaron Burr.
- ¡Pero usted no puede haber conocido a Aaron Burr, si solamente tiene diecinueve años!

– Vamos a ver, si usted sabe acerca de mí más que yo, ¿para qué me pregunta?

– Era solamente un comentario, nada más. ¿Cómo conoció a Aaron Burr?

– Resulta que estaba yo un día en su funeral y él me rogó que no hiciera tanto ruido, y...

– ¡Cielo santo! Si estaba usted en su funeral, él debía estar muerto; y si estaba muerto, ¿qué le importaba que usted hiciera o no hiciera ruido?

– No lo sé. Él siempre fue un hombre muy especial.

– Insisto, no entiendo nada. Dice usted que él le habló y que estaba muerto.

– No he dicho que estuviera muerto.

– ¿Pero no estaba muerto?

– Bueno..., algunos decían que sí y otros que no.

– ¿Y usted qué cree?

– Oh...eso no era asunto mío. No era mi funeral.

– Ya veo. En cualquier caso, me parece que así no llegaremos a ningún lado. Permítame que le haga otras preguntas. ¿Cuál fue la fecha de su nacimiento?

– Un lunes, el 31 de octubre de 1693.

– ¡Qué! ¡Imposible! Usted debería tener ahora ciento ochenta años de edad. ¿Cómo explica eso?

– No lo explico para nada.

– Pero al comienzo dijo usted que no tenía más de diecinueve años y ahora asegura que llega hasta los ciento ochenta. No cuadra para nada.

– No me diga, ¿cómo se dio cuenta? (*Estrechándole las manos.*) Más de una vez he pensado en que aquí había algo que no cuadraba, pero por alguna razón me ha sido imposible resolverlo. ¡Con qué rapidez se ha dado usted cuenta!

– Gracias por el cumplido. ¿Tenía o tiene usted hermanos o hermanas?

– Hum... creo que sí. Pero no me acuerdo.

– ¡Tengo que admitir que esta es la afirmación más extraordinaria que jamás he oído!

– ¿Por qué, qué le hace pensar así?

– ¿Cómo si no? A ver: ¿De quién es ese retrato que cuelga de la pared? ¿No es acaso uno de sus hermanos?

– Sí, por supuesto. Ahora lo recuerdo, ese era uno de mis hermanos. William; Bill, lo llamábamos nosotros. ¡El viejo y querido Bill!

– ¿Por qué? ¿Está muerto?

– Supongo que sí. Pero nunca se sabe. Hay mucho misterio en relación con eso.

– Es triste, muy triste. ¿Entonces desapareció?

– Sí, digamos que sí, en un sentido muy general. Lo enterramos...

– ¡Lo enterraron! ¿Lo enterraron sin saber si estaba vivo o muerto?

– ¡Oh no! No es eso. Estaba bastante muerto.

– La verdad es que no entiendo lo que dice. Si lo enterraron y sabían que estaba muerto...

– ¡No, no! Sólo pensábamos que lo estaba.

– Ah, ya entiendo. ¿Volvió a la vida?

– Y tanto que no.

– Pues nunca había oído algo semejante. *Alguien* murió. *Alguien* fue enterrado. Dígame entonces dónde está el misterio.

– ¡Justamente en eso! Exacto. Sabe usted, el difunto y yo éramos hermanos gemelos y nos confundieron en la bañera cuando solo teníamos dos semanas de vida, y uno de nosotros se ahogó. Pero no supimos cuál. Algunos creen que fue Bill, otros piensan que fui yo.

– Vaya, esto sí que es notable. ¿No cree usted?

– ¡Pues vaya uno a saber! Daría cualquier cosa por saberlo. Este solemne, este tremendo misterio me ha perseguido toda la vida. Pero voy a contarle ahora un secreto que nunca he revelado a nadie. Uno de nosotros tenía una señal curiosa, un lunar muy destacado, en el dorso de la mano izquierda: *ese era yo. Pues ese fue el niño que se ahogó.*

– Pues nada, vaya, al fin y al cabo no veo dónde está el misterio.

– ¿Ah no? Pues yo sí lo veo. De todas formas no puedo entender cómo fueron tan estúpidos como para enterrar al niño equivocado. ¡Pero, chito...! No se le ocurra mencionar esto delante de la familia. Dios sabe que ya tienen suficientes problemas como para que encima tengan que asumir esto. (Mark Twain. "An Encounter with an Interviewer". Encuentro con un entrevistador, en *Cuentos con humor*. Traducción de Enrique Lynch.)

En este fragmento, Twain juega de forma magistral con la antítesis de “sentido y desatino”. Lo que en un momento hemos aceptado como sensato se nos muestra inmediatamente falto de todo sentido. Las respuestas a las preguntas del entrevistador, tan desatinadas, nos produce un efecto de sorpresa o de desconcierto. Esta entrevista “chistosa” puede ser calificada de cómica. Tal es la esencia, en este caso, del proceso cómico. Como lectores, compartimos con el escritor el placer de disparatar - como lo denomina Freud - que experimentamos en la niñez, y puede ser revivido por la acción del chiste, y por tanto, por la ironía, la sátira, la parodia y la comicidad. Este antiguo placer Twain lo practica con una técnica chistosa gracias al juego verbal inocente.

Barcelona, octubre de 2017

BIBLIOGRAFÍA

ARISTOFANES (1996). *Las Nubes, Lisístrata, Dinero*. Introducción, traducción y notas Elsa García Novo. Madrid: Alianza.

ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos (3ª ed.).

BAUDELAIRE, CH. (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/francisco_portillo/wp-content/uploads/2013/08/Lo-c%C3%B3mico-y-la-caricatura.pdf

BERGER, PETER L. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Traducción de Mireia Bofill. Barcelona: Kairós.

BERGSON, H. (1985): *La risa*. Traducción de Amalia Aydée Raggio. Madrid: Sarpe.

https://ciie-r10.wikispaces.com/file/view/2.+Bergson_La+risa.pdf

CALVO MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. *Los Mecanismos del Humor en Aristófanes*.

<http://antigua.gipuzkoakultura.net/pdf/calvo.pdf>

D'ANGELI, CONCETTA y PADUANO, GUIDO. (2001). *Lo cómico*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Madrid: A. Machado Libros.

DIDEROT, DENIS. *El Sobrino de Rameau* (1968). Traducción de Nicolás Estevanez. Madrid: Ciencia Nueva.

ECO, UMBERTO (1998). *Entre mentira e ironía*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.

FREUD, SIGMUND (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente* en O.C. Tomo III, Madrid. Biblioteca Nueva, 2000 (1ª ed.).

GIL FERNANDEZ, LUÍS (1997). *La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo*

<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/viewFile/CFCG9797110029A/31499>

IGLESIAS CASAL, ISABEL (2000). *Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal*. Centro virtual Cervantes. ASELE. Actas XI (2000).

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/11/11_0439.pdf

LACAN, JACQUES (1998). *Le Seminaire, livre V. Les formations de l'inconscient* (1957-58), clase del 18.12.1957, cap. VII. *Une femme de non-recevoir*. París: Éditions du Seuil.

MOLIÈRE (1995). *Tartufo o el impostor*. Traducción y prólogo de Carlos R. De Dampierre. Madrid: Alianza.

_____. *Comèdies burlesques* (1988). Traducció de Josep Carner. Barcelona: Edicions, 62.

PIRANDELLO, LUIGI (2002). *Ensayos*. Madrid, Guadarrama, 1968. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*. Cuadernos de Información y Comunicación.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110095A/7339>

RAMIREZ, GRETHER (2006). *Apuntes acerca de la ironía y otras variantes humorísticas*.
<file:///D:/Documents/Downloads/827-2379-1-SM.pdf>
TWIN, MARK (2005). *Cuentos Humorísticos*. Madrid.

NOTAS

- i BERGSON, H., 1985: 70.
- ii GIL FERNANDEZ, Luís, 1997. *La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo*.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/viewFile/CFCG9797110029A/31499>
- iii PIRANDELLO, Luigi. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*, 2002, 95-130.
- iv GONZÁLEZ GÓMEZ-ACEBO, Daniel, 2011. *El humor contra lo cómico, según Pirandello*.
<http://apartebolivia.blogspot.com.es/2011/11/el-humor-contra-lo-comico-segun.html>
- v BAUDELAIRE, CH., 1989: 34.
- vi LACAN, Jacques. Le Séminaire 5. *Les formations de l'inconscient* (1957-58), clase del 18.12.1957.
- vii Ver "Linguistique et Poétique" en R. Jakobson en *Essays de Linguistique Générale*. París: 1963: 209 y sigs.
- viii BERGSON, H., 1985: 6.