

LAS ESTRUCTURAS COMICAS (1)

§ 1. Todos los textos, y todos los objetos, personajes, acontecimientos, etc., que provocan la risa, ofrecen la misma estructura, bastante fácil de observar. Para definir esa estructura vamos a utilizar dos ejemplos que, a falta de valor literario, tienen la ventaja de poseer un mecanismo muy sencillo y muy aparente.

Diálogo en un almacén:

— Déme dos botellas de vino.

— ¿Tinto o blanco?

— Lo mismo da, es para un ciego.

Otro diálogo, tomado de Freud: «Ante su Alteza se presenta un día un súbdito desconocido, que tiene la particularidad de parecerse mucho. Alarmado por esa semejanza, su Alteza le pregunta maliciosamente: «Su madre, sirvió alguna vez en palacio?», y recibe esta respuesta: «No, Alteza, pero sí mi padre.»

Es fácil advertir en cada uno de esos textos, dos términos a la vez ligados y opuestos: el vino blanco y el vino tinto, opuestos por su gusto, pero que, según se dice, pueden ser intercambiados cuando el consumidor es ciego. . . y por otra parte, la pregunta y la respuesta, ligados por referirse al padre y la madre del súbdito, pero opuestos en lo que significan para la Alteza. . .

Para mayor comodidad en nuestra exposición, convenimos en llamar A y B los dos términos a la vez ligados y opuestos que el

(1) Las páginas que siguen abordan de nuevo el tema tratado en un trabajo anterior, publicado en el tomo segundo (1942) de los «Anales del Instituto de Lingüística» de la Universidad de Cuyo, (Mendoza).

En un principio pensaba publicar aquí sólo la continuación de lo publicado en Mendoza; pero me pareció necesario, en vista de que los Anales de Cuyo no se encuentran fácilmente en Chile, resumir los resultados anteriormente adquiridos. A su vez esa síntesis me proporcionaba la oportunidad para introducir algunas simplificaciones en la exposición, y agregar los desarrollos que me parecen ahora deseables. De manera que, además de la continuación del estudio aparecido en los Anales de Mendoza, el trabajo que presento ahora incluye también su versión corregida, a la vez que resumida.

análisis descubrirá en los próximos textos citados, L y O, su lazo y su oposición.

Pero los dos términos A y B, con sus relaciones L y O, no bastan para definir la estructura cómica. Preciso es agregar que uno de los términos, o una de sus relaciones, produce en el lector, oyente o espectador, cierto efecto de tensión, o si se quiere, cierto desconcierto. Así, el que sea el padre del súbdito, y no la madre quien haya servido en palacio implica una suposición injuriosa para la Alteza (tensión proveniente de B), y el hecho de que el comprador pase por alto la diferencia de gusto entre los vinos (o sea, la oposición), desconcierta al lector u oyente del chiste.

Una última condición de la risa es que el desconcierto o la tensión nunca sea tan fuerte como para implicar dolor: las tensiones cómicas son las que corresponden a sorpresa, enojo, cólera, exaltación.

Todo eso, desde luego, vamos a examinarlo en detalle. En una primera parte trataremos de describir las variedades formales de la estructura cómica. En la parte siguiente pasaremos a estudiar sus componentes. En fin, la tercera parte será dedicada a la intensidad cómica: investigaremos en ella a qué caracteres de la estructura y de sus componentes corresponden la comicidad fuerte y la comicidad débil.

PRIMERA PARTE

LAS VARIEDADES FORMALES DE LA ESTRUCTURA CÓMICA

§ 2. Las estructuras cómicas se diferencian formalmente, en primer lugar, por la manera cómo producen y utilizan la tensión cómica, en segundo lugar, por la forma en que son actualizadas y, finalmente, por las combinaciones de estructuras en las que pueden entrar.

A) LAS OCHO VARIEDADES FUNCIONALES DE ESTRUCTURA CÓMICA

Además de sus caracteres constantes, que hemos enumerado en el § 1, la estructura cómica ofrece caracteres variables, que corresponden a distintos modos de generación y utilización del desconcierto cómico.

Así es como podemos, en primer lugar, distinguir dos tipos de estructura, según que la tensión cómica sea traída por uno de los términos A o B, o por una de las relaciones L u O. Llamaremos *primarias* las estructuras en que la tensión proviene de A o B, y *secundarias* las que producen desconcierto por sus relaciones L u O. El diálogo entre la Alteza y el súbdito constituye, según esa definición, una estructura primaria, mientras que el diálogo en el almacén constituye una estructura secundaria.

A su vez, las estructuras primarias y secundarias se dividen en cuatro variedades, según que la tensión cómica se encuentre en ellas resuelta, distraída, puesta de relieve o surgente.

1) *Estructuras primarias de tensión resuelta*

En este tipo de estructura la tensión proviene del término A, y se encuentra suprimida, resuelta, por el término B.

Los ejemplos más claros corresponden a la risa de euforia. Por ejemplo, la risa que apenas podemos contener cuando entramos, en invierno, en una cama bien calentada. La causa de la tensión es aquí el frío; cuando desaparece, la risa tiende a estallar, aunque a menudo tratamos de reprimirla, por juzgarla sin motivo (A: estamos expuestos al frío; B: sentimos un calor agradable; O: evidente; L: por contigüidad).

He aquí, sin embargo, un ejemplo literario, (1) tomado de la comedia de Musset, *A quoi rêvent les jeunes filles*:

Ah! Si vous compreniez ce que c'est qu'une lettre
Une lettre d'amour, lorsque l'on a quinze ans!
Quelle charmante place elle occupe longtemps!
D'abord auprès du coeur, ensuite à la ceinture
La poche vient après, le tiroir vient enfin . . .

(A: llevar la carta cerca del corazón; B: dejarla en un cajón; O: evidente; L: son conductas de la misma persona, concernientes al mismo objeto.)

2) Estructuras primarias de tensión distraída

§ 3. En este tipo de estructura, la tensión, que proviene de A o B, no es realmente resuelta, sino solamente distraída por el término complementario. (2) Así, en la misma comedia de Musset, Laertes entera a su futuro yerno de la pequeña comedia que ha preparado para burlarse de sus hijas y de su afición a lo novelesco. El futuro yerno deberá raptar a una de las hijas de Laertes (o fingir intentarlo):

. . . C'est alors que le père
Semblable au Commandeur dans le «Festin de Pierre»
Dans sa robe de chambre apparaîtra soudain.
Il vous provoquera, sa chandelle à la main.

(A: aparición del padre y provocación; B: vela en mano y en «robe de chambre»; O: detalles burgueses opuestos a circunstancias novelescas; L: de contigüidad.)

(1) No es tan claro como el precedente, porque la risa no proviene sólo de la disminución de exaltación en la niña, sino también del tono de Laertes, el personaje que pronuncia esos versos (no parece darse cuenta de lo gracioso del cambio de actitud en la niña), y de lo imprevisto del desenlace. Tenemos aquí un caso de las combinaciones de estructuras, que estudiamos más adelante, §§ 14 - 18.

Sobre las relaciones entre la risa de euforia y la risa proveniente de algo propiamente cómico volveremos en la segunda parte (más adelante § 26).

(2) Llamamos a B término complementario de A, y recíprocamente; igualmente llamaremos al lazo relación complementaria de la oposición, y recíprocamente.

Como se ve, los detalles burgueses no destruyen los elementos novelescos a los que acompañan, pero rompen el encanto, desvían la atención del lector hacia otra cosa que no tiene el mismo carácter, pero sí más realidad, dado el contexto, que los elementos novelescos: en suma, permiten al lector escapar de la tensión, sin que esta última se resuelva.

Pertenece también a la estructura de tensión distraída el vuelo de la mariposa en la sala de exámenes, la entrada de un perro en la iglesia durante la celebración de un oficio, etc.

3) Estructuras primarias de tensión puesta de relieve

§ 4. Son estructuras análogas a las precedentes en el sentido de que la tensión no está alterada directamente por el término complementario. Pero mientras en el tipo precedente el término complementario poseía bastante fuerza como para distraer de la tensión al espectador o lector, aquí, en cambio, éste lo considera menos verdadero, menos importante o menos pertinente que el término que trae la tensión. De manera que, en lugar de distraer la tensión, la pone de relieve, y desempeña el papel de un fondo sobre el cual ésta se destaca.

Uno de los elementos más netos es el de la risa forzada (en francés *le rire jaune*). Así, en la pieza de Molière *L'Ecole des Femmes*, Arnulfo recibe confidencias de su rival (el que no conoce su verdadera identidad), y se ve obligado, en varias oportunidades, a reír de sus propios fracasos, para no denunciarse. (*A: las confidencias de su rival, que le informan de sus fracasos; B: la risa; L: para el joven que considera a Arnulfo un amigo; O: para el espectador y el propio Arnulfo.*)

He aquí otro ejemplo, tomado del *Don Juan* de Molière:

Don Juan.— (S'approchant de Pierrot pour le frapper): Qu'est ce que vous dites?

Pierrot.— (Se mettant derrière la paysanne Charlotte): Jarniguienne, je ne crains personne.

(*A: se aleja, por miedo; B: afirma no tener miedo — en este caso, desde luego, las denominaciones A y B pueden invertirse, ya que las dos conductas son simultáneas —; O: evidente; L: son reacciones de un mismo personaje ante una misma situación.*)

4) Estructuras primarias de tensión surgente

§ 5. Este cuarto y último tipo de estructura primaria es simétrico del primero, lo mismo que el tercero lo era del segundo. En efecto, la tensión, que nacía de A en las estructuras de tensión resuelta, nace ahora de B. Por otra parte, mientras en el primer tipo la tensión se encontraba suprimida, resuelta por el término com-

plementario, es ahora ella la que destruye el efecto producido por el término complementario; los ejemplos más frecuentes corresponden a los bastonazos, las bofetadas, las caídas, palabras injuriosas, etc.; agreguemos los casos del ladrón robado, de la Alteza ofendida que citamos en el § 1 (1) (A: la situación de la víctima antes de su fracaso — se la presenta a menudo despreocupada, contenta de sí misma, etc.—; B: el fracaso; O: evidente; L: de contigüidad entre las dos situaciones.)

OBSERVACION

En el caso de las dos últimas variedades de estructura, o sea, cuando el texto no permite resolver ni distraer la tensión, la relajación cómica proviene de un desligamiento o de un desconectarse, como se quiera, entre personaje o situación, por una parte, y espectador por la otra. El espectador, en efecto, no experimenta personalmente el fracaso, no sufre directamente la presión del hecho, y debe hacer un esfuerzo de imaginación por mantenerse a tono con el personaje. Cuando la situación de éste empeora bruscamente, inopinadamente, y pasa sin transición de la euforia a la tensión, el esfuerzo que se debe hacer es demasiado grande y el espectador abandona al personaje y vuelve a su propio estado de ánimo.

Así parece que lo demuestran los hechos siguientes: nos caemos o rompemos un plato, y no nos reímos; pero si un vecino rompe un plato, nos reímos, especialmente si éste exterioriza su enojo. Y si no nos reímos en el momento de caer, podremos hacerlo luego al evocar la escena. ¿Qué diferencia existe pues entre las dos situaciones? Es que en la segunda, por ejemplo, cuando el que rompe el plato es el vecino, me encuentro en calma, y como por otra parte puedo imaginar el enojo del otro (tanto más fácilmente cuanto más visible es la exteriorización), participo de dos estados opuestos, de tensión y de calma. El paso rápido del uno al otro provoca la risa, y la risa se repite cada vez que me paro a imaginar otra vez el enojo del vecino, o mi propio enojo en el momento de mi caída.

No se objete que en tal caso deberíamos reírnos de todo espectáculo trágico, pues el desligamiento no se produce cuando, ya lo dijimos, la tensión va más allá del enojo o de la exaltación. (Cf. tercera parte § 41.)

Por otra parte, a los psicólogos incumbe estudiar cómo el lector o espectador responde por una relajación a un texto que no registra sino una tensión. Nosotros no estudiamos el proceso psicológico de la risa, sino el *objeto* cómico y su estructura particular.

(1) Si se compara este último ejemplo con el de la risa forzada de Arnulfo se comprenderá más concretamente qué diferencia existe entre las estructuras de tensión surgente, y puesta de relieve: mientras que la risa forzada *coexiste* con la tensión que experimenta Arnulfo, la respuesta del súbdito *destruye* la situación eufórica en que se encontraba la Alteza.

ESTRUCTURAS SECUNDARIAS

§ 6. Las estructuras secundarias, que vamos a presentar a continuación, ofrecen, lo mismo que las primarias, dos términos a la vez opuestos y ligados. Pero no son estos términos los que producen la tensión, sino una de las relaciones, lazo u oposición.

¿Cómo pueden las relaciones engendrar tensión? Lo veremos mejor con un ejemplo; recordemos el «diálogo en un almacén» citado en el § 1:

— Déme dos botellas de vino.

— ¿Tinto o blanco?

— Lo mismo da, es para un ciego.

Para un ciego, es cierto, todos los colores son iguales, pero el comprador se vale de esto para pasar por alto la diferencia de gusto entre los vinos. De ahí el desconcierto. En otras palabras, la tensión viene de que el comprador utiliza el lazo para negar la oposición.

Puede ocurrir (aunque raras veces) que se utilice, al revés, la oposición para negar el lazo:

— Doctor, siempre me duele el pie izquierdo.

— Es la edad, señora.

— ¡Vaya qué tontería! El derecho es tan viejo como el otro y nunca me duele.

(A: el dolor; B: la edad; L: causal; O: según el razonamiento de la enferma.)

De cualquier manera, la tensión no nace *inmediatamente* de una relación (sea L u O); nace porque se utiliza una relación como base para negar la otra. Esta negación se expresa a menudo explícitamente («Lo mismo da», dice el comprador, «vaya qué tontería», dice la enferma), pero puede desprenderse del contexto. En todo caso es indispensable (1) al buen funcionamiento de la estructura, y, por lo tanto, *hace parte* de la estructura. La llamaremos, en nuestros análisis, «término auxiliar», y la designaremos con la letra C.

Tal como en las primarias, encontraremos en las estructuras secundarias cuatro variedades, según que la tensión producida por una relación sea resuelta, distraída, puesta de relieve o surgente.

1) *Estructuras secundarias de tensión resuelta*

Los ejemplos más frecuentes corresponden a lo *imprevisto*. Así:

—Un juez dice a una mujer que hable como si estuviera todavía en casa. El litigio aún continúa.

El autor parece afirmar, por el mismo movimiento de la frase, un lazo entre las palabras del juez (A) y el que el litigio aun continúa (B), pero no vemos qué relación pueda haber entre ellos. De

(1) Salvo, y veremos por qué, en la cuarta variedad de estructura secundaria.

ahí el desconcierto, que se resuelve tan pronto como adivinamos que la mujer es charlatana (porque entonces comprendemos el lazo anunciado).

Veamos ahora un ejemplo literario, tomado de *l'Ecole des Femmes* de Molière. Cuando Arnulfo, de regreso a su casa, se entera de que Inés ha recibido al joven Horacio y pregunta a ésta qué hicieron los dos cuando estaban solos, Inés contesta que Horacio la acariciaba, le cogía las manos y los brazos. . . Insiste Arnulfo:

A.— Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose?

(la voyant interdite) Ouf!

I.— Eh! Il m'a. . .

A. — Quoi?

I. — Pris. . .

A. — Euh?

I. — Lc. . .

A.— — Plait - il?

I. — Je n'ose,

Et vous fâchez peut - être contre moi.

A.— Non.

I.— Si fait.

A. — Mon Dieu non.

I. — Jurez donc votre foi.

A.— Ma foi, soit.

I. — Il m'a pris. . . vous serez en colère.

A.— Non.

I. — Si.

A. — Non, non, non, non. Diantre! ¡Que de mystère!

Qu'est - ce qu'il vous a pris?

I. — Il. . .

A. (à part) — Je souffre en damné.

I.— Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné.

(A: primeras palabras de Inés, que hacen suponer algo bastante grave; B: «me ha tomado la cinta»; O: evidente, y que nos desconcierta hasta que comprendamos que. . . ; L: para Inés es importante la pérdida de la cinta, tanta es su ingenuidad.) (1)

Observemos que en estas estructuras, donde el lazo resuelve la tensión, éste tiene que presentarse con algún retraso con relación a la oposición; por esto es que, las más de las veces, se lo deja adivinar al lector u oyente.

(1) Además de la comicidad de lo *imprevisto*, el texto trae la tranquilización de Arnulfo, o sea, una estructura primaria de tensión resuelta. Es un caso de estructura doble (cf. más adelante § 14).

Es interesante observar que Arnulfo no se ríe, a pesar de haber sido tranquilizado. Es que ha estado demasiado inquieto como para reponerse pronto. Se conforma con suspirar. En cambio, el espectador se ríe a carcajadas. (ver la tercera parte § 41).

2) *Estructuras secundarias de tensión distraída*

§ 7. Demos, a título de ejemplo, un epigrama de Voltaire:

L'autre jour, au fond d'un vallon
Un serpent piqua Jean Fréron.
Que croyez - vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

Se esperaba un acontecimiento que surgiera de la situación inicial, y nos vemos en presencia de algo totalmente imprevisto. De ahí un desconcierto, pronto distraído, por lo demás, cuando se advina que Fréron es más malvado, o sea, venenoso, que una serpiente. Entonces lo que acontece se vuelve muy lógico. Es verdad que la malicia de Fréron es únicamente moral y no puede explicar que la serpiente haya muerto. El lazo no resuelve, pues, la tensión, sino que sólo la distrae — y eso porque al lector, cómplice de Voltaire, le gusta la idea del carácter «venenoso» de Fréron.

(A: Juan Fréron picado por una serpiente; B: muere la serpiente; O: evidente; L: por la maldad de Fréron.)

Muy análoga es esta *boutade* de un personaje de Musset:

—Le bouffon du roi est mort. Qui a pris sa place? le ministre de la justice? (*Fantasio*).

Fácil es notar, en esos dos textos, la existencia del elemento auxiliar de que hablamos más arriba, y gracias al cual la oposición puede surtir un efecto de desconcierto: en efecto, Voltaire y Musset nos hacen esperar («que croyez - vous qu'il arriva?», «Qui a pris sa place?») un lazo, y la oposición desconcierta porque se presenta en el lugar del lazo esperado.

3) *Estructuras secundarias de tensión puesta de relieve*

§ 8. En esta variedad, como en las anteriores, la tensión nace de la oposición, pero esta vez la relación complementaria, el lazo, no saca provecho de la preferencia del lector, se la considera menos pertinente, menos interesante, menos importante, de manera que la tensión no se encuentra distraída, sino que puesta de relieve, por contraste.

Por ejemplo, cuando el cantor es sordo, y canta mal:

—Se le podría tal vez decir, sugiere Tristán Bernard, que ha terminado de cantar. . .

(A: no ha terminado; B: ha terminado; O: evidente; C: Tristán Bernard no tiene en cuenta la oposición, bajo el pretexto de que. . . ; L: siendo sordo, el cantor no oye si canta o no.)

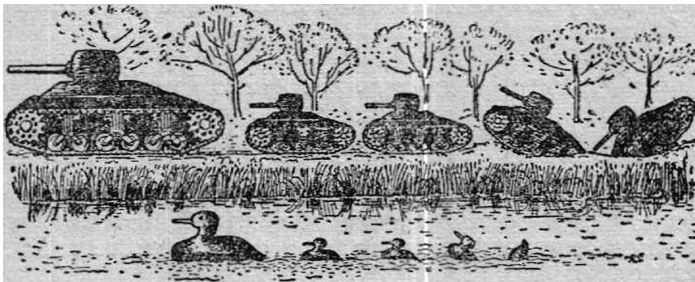
He aquí ahora un ejemplo literario, tomado de Molière: el señor Jourdain, que acaba de aprender cómo se articulan las vocales, quiere exhibir sus conocimientos ante su sirvienta:

- Qu'est - ce que tu fais quand tu dis U?
 — Quoi?
 — Dis un peu U pour voir.
 — Eh bien, U.
 — Qu'est - ce que tu fais?
 — Je dis U.
 — Oui, mais quand tu dis U, qu'est ce que tu fais?
 — Je fais ce que vous me dites.

(A: la pregunta acerca de la manera de pronunciar; B: la contestación; O: que se refiere a un tema distinto; L: A y B: tratan de la emisión del sonido U; C: la sirvienta no se da cuenta de que su respuesta no corresponde a la pregunta.) (1)

4) Estructuras secundarias de tensión surgente

§ 9. En esta última variedad de estructura cómica las relaciones L y O parecen incompatibles entre sí, de manera que la tensión surge de su evidencia simultánea. (2) El término auxiliar, que era necesario en las otras variedades de estructuras secundarias, se vuelve aquí inútil: las mismas relaciones L y O desempeñan su papel, ya que, por su sola existencia, el lazo niega la oposición, y recíprocamente — no es necesario para desconcertarnos negar la incompatibilidad de la joroba con la espalda cuando de hecho están aparejadas en el jorobado; ni afirmar la semejanza de los tanques y de los patos, cuando en realidad *son* semejantes.



(1) Esta misma estructura ofrecen el «diálogo en un almacén» y el «diálogo con el médico» (§ 6).

(2) La yuxtaposición de dos cuadrados, uno blanco y otro negro, no hace refr, mientras que sí es risible que dos personas contesten a la vez y con palabras idénticas a una pregunta: es que la similitud de forma entre los cuadrados no es incompatible con la oposición de color, mientras que la identidad o semejanza extrema de las respuestas es poco compatible con la existencia independiente de dos personalidades distintas.

Los ejemplos más frecuentes corresponden a:

1) Términos a la vez opuestos y equivalentes; así

Epaminondas decía que los cretenses eran mentirosos; pero Epaminondas era cretense. Luego mentía. Luego los cretenses no eran mentirosos. En consecuencia Epaminondas no lo era, etc.

2) Términos a la vez incongruentes y aparejados de hecho, como en el caso del hombre pequeño que se agacha para pasar la puerta alta, del hombre gordo con un sombrero pequeño en lo alto del cráneo, del mono vestido como hombre, del criado hablando como su amo, etc., y también del hombre con una nariz tan grande que no parece ser la suya, del jorobado, etc.

3) Términos desiguales u opuestos y a la vez idénticos o semejantes. Caben dentro de esta categoría las coincidencias, los personajes ajenos el uno del otro que hacen unos mismos gestos, que han tenido las mismas aventuras, las respuestas idénticas que dan simultáneamente dos personas, etc. Son cómicos, no porque la semejanza implique automatismo, como lo pretendía Bergson, sino porque la semejanza de los términos opuestos es difícil de admitir y choca contra nuestras tendencias lógicas. Igualmente, el retruécano, las parafonías en general, y aun las figuras inestables, que se pueden percibir indiferentemente de una manera u otra, y que hacen sonreír cuando las miramos durante cierto tiempo.

PRIMERAS CONCLUSIONES

§ 10. El examen de estos ocho tipos de estructuras (cuatro de estructuras primarias, y cuatro de estructuras secundarias) nos proporciona una primera enseñanza, y es que la unidad de las estructuras cómicas, o sea, del *objeto* cómico, no es la misma que la del proceso *psicológico* de la risa. El proceso psicológico de la risa, en efecto, siempre consiste en un paso brusco de un estado de tensión a un estado de relajación; en cambio, el texto cómico no siempre registra el paso de tensión a relajación, ya que cuatro de las ocho variedades de estructura (las dos últimas variedades de estructuras primarias, y las dos últimas secundarias) ni resuelven ni distraen la tensión. El único carácter funcional constante del objeto cómico es el de realizar una brusca *variación de tensión*, ya creciente, ya decreciente.

Por otra parte, y sin que lo hayamos buscado, el lector habrá llegado a observar que las discrepancias entre los teóricos de lo cómico, surgen en buena parte de que se han fijado en aspectos distintos del hecho cómico. Unos se han ocupado del actualizante, o causa inmediata de la risa, y éste es el caso de Bergson, que ve dicha causa en el *automatismo*. Otros han considerado el objeto cómico en sí. Algunos de ellos, fijándose más bien en las estructuras secundarias de tensión surgente o puesta de relieve, definen lo có-

mico por la *contradicción* y la *incongruencia*; otros, teniendo en cuenta las estructuras primarias de tensión resuelta, definen lo cómico por la *degradación* del objeto; la «*discrepancia descendiente*» se aplica particularmente a las estructuras primarias de tensión distraída. Lo *imprevisto*, a las estructuras secundarias de tensión resuelta o distraída, etc.

Finalmente, otros autores consideraron más bien la actitud del lector o espectador, en el caso de las estructuras que no resuelven ni distraen la tensión que producen. Estos explican lo cómico por el *no tomar en serio* (nuestro «desligamiento», cf. § 5, Observación).

Pero estando todo esto al margen de nuestro estudio, no hemos de detenernos en ello. Lo más importante para nuestro propósito es que hayamos podido describir con precisión la maquinaria cómica y que se puedan clasificar los distintos tipos de la misma en una forma un tanto rigurosa, lo que hará posible, si tenemos suerte, y seguimos en el mismo camino, comprender a qué mecanismo corresponden los distintos efectos cómicos, llamados humor, ironía, sátira, etc., y los caracteres propios de cada autor y cada texto.

B) EL ACTUALIZANTE

§ 11. Para hacernos reír es, pues, necesario y suficiente presentarnos una de las estructuras más arriba analizadas. La risa estalla en el preciso momento en que se actualiza el último componente de la estructura, sea éste el lazo, (1) la oposición (2) o el término B, junto con la oposición y el lazo. (3)

El juego de circunstancias o la intervención que completa la estructura reviste, pues, una importancia especial: aparece como la causa inmediata de la risa, y los caracteres de este *actualizante* merecen ser estudiados.

Del actualizante depende, en primer lugar, que la comicidad sea «objetiva» o «subjetiva»: hay comicidad *objetiva* cada vez que la actualización del último componente de la estructura se debe a un mecanismo ciego, o un personaje que no es consciente del efecto que provoca (el hombre pequeño que se agacha para pasar la puerta). En el caso contrario, cuando quien desencadena la risa lo hace a propósito, y con plena conciencia de su acto, decimos que

(1) El lazo es lo que se presenta en último término en el caso de la mujer charlatana, de la cinta de Inés (§ 6), de Freron, etc. A veces, no sólo se presenta al final sino que es necesario explicarlo, pues nunca se le podría adivinar. Así, en este acertijo de Rabelais:

Quelle différence y a - t - il entre le grand Dieu et un chien?

Aucune, car le grand Dieu fait les planètes, et le chien fait les plats nets. (A: Dios; B: el perro; O: evidente; L: verbal entre planetas y platos limpios.)

(2) La oposición es lo que aparece en último término en el diálogo con el médico citado § 6, y ha sido necesario el razonamiento de la enferma para que la entendamos.

(3) Es el caso general, el del hombre pequeño que se agacha, del perro en la iglesia, de la niña que lleva la carta de amor cerca del corazón y la deja finalmente en un cajón, etc.

hay comicidad *subjetiva*. Por ejemplo, hay comicidad subjetiva cuando Laertes dice, al preparar su parodia de duelo: «Il vous provoquera, sa chandelle à la main», (§ 3), y comicidad objetiva cuando alguien se cae por accidente.

OBSERVACION

Evitemos creer que la comicidad objetiva implique que la risa estalla siempre, como en caso de caídas o conductas torpes, a expensas de aquel que por sus palabras o actos, completa la estructura.

Al final de la comedia de Musset titulada *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, el conde, que acaba de declararse a la marquesa, se encuentra de rodillas a los pies de ésta, no muy lejos de la puerta que da título a la obra. La marquesa no corresponde al paso dado por el conde y no tarda en salir de la habitación dejando abierta aquella puerta. Entonces el conde se levanta y dice:

—C'est la vérité que cette porte est glaciale!

Cuando oímos esta reflexión, nos reímos, pero no a expensas del conde, y, sin embargo, es evidente que éste no tenía la intención de hacernos reír, sino que se expresa sencillamente como lo exige la lógica de su carácter.

§ 12. En segundo lugar, del actualizante depende que la comicidad sea de *imitación*, *expresión* o *invención*, división que corresponde, más a menos, como vamos a verlo, a los géneros dramático, narrativo, lírico.

Hay comicidad de imitación cuando la estructura es completada por el juego natural de los acontecimientos imaginados, o por las acciones y reacciones de los personajes llevados a la escena. Por ejemplo, cuando Argan, en el *Malade Imaginaire* de Molière, finge estar muerto para poner a prueba los sentimientos de su mujer, y luego de escucharla manifestar su alegría, se levanta bruscamente, el susto de la mujer y la comicidad consiguiente tienen su causa inmediata en el desenvolvimiento del mecanismo presentado anteriormente por el autor. Este tipo de comicidad es el más común en el teatro, pues en el teatro asistimos directamente a la producción de los hechos y comportamientos, sin que el autor pueda manifestar sus opiniones o sentimientos al respecto.

En cambio, hay comicidad de expresión cuando la actualización del último componente de la estructura depende de la manera de expresar un sentimiento o un pensamiento, o de contar una escena. Así, el niño que no maneja muy bien todavía el idioma, y queriendo decir una cosa, dice otra muy distinta, o que rehusa por cortesía el caramelo que le ofrecen, mientras sus ojos dicen claramente que tiene gana de aceptarlo, el avaro que, queriendo decir «hay que comer para vivir», dice, equivocándose, «hay que vivir para comer», ofrecen ejemplos de comicidad de expresión.

La discordancia entre lo que se siente y lo que se dice puede resultar de una intención cómica del personaje (comicidad subjetiva). Es el caso en la ironía y en el humor. Por ejemplo, cuando Fantasio, en la pieza de Musset, exclama:

— Tu ne te trompes pas, brave étranger, tous ces lampions allumés que tu vois, comme tu l'as remarqué sagement, ne sont pas autre chose qu'une illumination.

La comicidad proviene únicamente de la discordancia entre la opinión que tiene Fantasio de la observación del viajero y la admiración que aparenta («comme tu l'as remarqué sagement»).

Finalmente, la comicidad de expresión puede ser actualizada por la manera de contar, analizar, resumir un acontecimiento (que en la realidad no sería cómico). Así, el episodio de la carta de amor no sería cómico en la vida, ya que las dos conductas, exaltada e indiferente, de la niña, están separadas por bastante tiempo; si resulta cómico en la pieza de Musset es por la narración de Laertes, que acerca maliciosamente dos términos que en la realidad se dan separadamente.

Ese tipo de comicidad es normal, naturalmente, en la literatura narrativa, pero se encuentra también a menudo en el teatro.

Queda la comicidad de invención.

Su actualización no depende ya del desenvolvimiento natural de los acontecimientos, no ya de una manera inadecuada de expresarse, sino del descubrimiento de relaciones no advertidas entre los objetos. Así cuando Musset escribe, en su *Ballade a la Lune*:

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un I

la actualización del punto sobre la I no depende de una manera de expresarse, sino del descubrimiento de una semejanza entre los dos términos de la estructura. Lo mismo podría decirse de la adivinanza de Rabelais, y de la «boutade» de Fantasio sobre el bufón, comparado con el ministro de justicia.

Ese tipo de comicidad se encuentra sobre todo en la poesía humorística, en los epigramas, las adivinanzas y ocurrencias y todos los textos que se califican de «ingeniosos».

Esto no es todo, pues el actualizante puede ser causa *productora* del último componente necesario para completar la estructura, o simplemente causa de su *presentación* ante el lector o espectador. Así, el carácter de Armada es causa productora del horror que siente por el casamiento, la situación en que se encuentra Arnulfo es causa de que se vea obligado a reírse de mala gana, el gesto de don Juan es causa directa de la bofetada que recibe Sganarelle, etc., pero Laertes nos hace reír al solo *evocar* la conducta indiferente de

la niña, el súbdito agravia a la alteza con sólo *recordar* que fué su padre quien sirvió en palacio, Fantasio sólo *menciona* al ministro de justicia, etc.

Además, los actualizantes se caracterizan por su naturaleza concreta. Así, la invención puede ser verbal, intelectual o imaginativa, la actualización por producción puede deberse a un *gesto*, una *situación*, un rasgo de *carácter*, etc., de manera que una clasificación metódica de los actualizantes deberá ajustarse simultáneamente a cuatro criterios: 1) comicidad de *imitación*, *expresión* o *invención*; 2) comicidad *subjetiva* u *objetiva*; 3) actualización por *producción* o simple *presentación*; 4) naturaleza concreta del actualizante.

§ 13. He aquí una lista de los tipos de actualizante más comunes, clasificados como hemos indicado más arriba:

I) EN LA COMICIDAD DE IMITACIÓN OBJETIVA

a) *La actualización no premeditada es por producción, y se debe a:*

1) Rasgos psicológicos: la «*précieuse*» Armanda siente repugnancia por el casamiento; el hombre pequeño se agacha, etc.

2) Un acontecimiento: la llegada del padre de Enriqueta, en *L'Ecole des Femmes*, priva a Arnulfo de la novia que apetecía; el Avaro pierde su tesoro; la silla se derrumba; los pantalones se nos caen, etc.

3) Gestos, y movimientos y otras conductas de carácter físico: un personaje golpea sin quererlo a otro, dándose vuelta bruscamente con una pala sobre el hombro; uno se sienta sobre la estufa prendida; nos gritan en los oídos; Carlitos, en la película *Los Tiempos Modernos*, deja aplastar una alcuza, la que, después, se parece a una pala.

b) *La actualización, no premeditada, y por simple presentación, se debe a:*

1) Rasgos de carácter y psicológicos: la agresividad del súbdito le hace recordar que fué su padre quien sirvió en palacio.

2) Situaciones y acontecimientos: las amenazas del amo hacen confesar al criado todos los robos y otros delitos que cometió (y cada vez el amo se sorprende y se enoja. . .)

3) Movimientos y gestos: el perro entra en la iglesia; el Conde Almaviva descubre por casualidad la presencia de Cherubín en el sillón donde estaba escondido; una fila de patos se avanza en la proximidad de tanques (cf. figura más arriba, § 9).

II) EN LA COMICIDAD DE IMITACIÓN SUBJETIVA

a) *La actualización voluntaria es por producción y se debe a:*

1) Conductas diversas (no físicas): un personaje engaña a otro; le insulta.

2) Gestos: dar una bofetada; lanzar a la cara de otro personaje una torta con mucha crema; retirar la silla donde otro va a sentarse, etc.

3) Gritos, etc.

b) *La actualización, voluntaria, es por simple presentación, y se debe a:*

1) Conductas diversas (no físicas): cuando el lobo que perdió su cola por accidente, quiere convencer a los demás animales de cortarse las suyas, la zorra le ruega cortésmente que se dé vuelta... el criado malicioso menciona los fracasos de su amo en presencia de terceros.

III) EN LA COMICIDAD DE EXPRESIÓN OBJETIVA

a) *La actualización, no premeditada, es por producción, y se debe a:*

1) Un rasgo psicológico: el niño bien educado no se atreve a decir que tiene ganas de comerse el caramelo que le ofrecen; el tímido no se decide a decir lo que había decidido decir.

2) Una situación: Arnulfo se ve obligado a reírse de sus propios fracasos para no denunciar su verdadera identidad; Sganarelle se ve obligado a decir lo contrario de lo que piensa, pues teme a Don Juan, que le está escuchando.

3) *Lapsus linguae*: El avaro quiere decir «hay que comer para vivir» y dice «hay que vivir para comer».

b) *La actualización, no premeditada, es por simple presentación, y se debe a:*

1) Un rasgo psicológico: un personaje enumera, sin discriminación, cosas y personajes de carácter muy diverso.

IV) EN LA COMICIDAD DE EXPRESIÓN SUBJETIVA

a) *La actualización, voluntaria, es por producción, y se debe a que:*

1) El narrador finge tener aprecio por un personaje o una conducta, cuando sabemos que no es así: es el caso de Fantasio, citado más arriba.

2) El narrador expresa lo contrario de lo que piensa: decir al cobarde que es valiente.

3) El hablante emplea un lenguaje pomposo para expresar cosas triviales, o a la inversa (burlesco).

b) *La actualización, voluntaria, es por simple presentación, y se debe a:*

1) La elección y el arreglo de los detalles por contar: caso de la narración de Laertes (carta de amor, y provocación «vela en mano»).

V) EN LA COMICIDAD DE INVENCION OBJETIVA

a) *La actualización, no premeditada, es por producción, y se debe a:*

1) Invenções técnicas: hacer una orquesta con cacerolas y palos; usar un ventilador como hélice de barco, etc. (el cinema hace gran uso de este tipo de comicidad).

b) *La actualización, no premeditada, es por simple presentación, y se debe a:*

1) Comparaciones explicativas, pedagógicas: a la campesina ingenua que pregunta por qué los hombres están celosos, el criado Alain contesta: «cuando comes tu sopa, con apetito, no quisieras que otro viniera a poner sus dedos en ella; pues bien, la mujer es la sopa del hombre. . . » (en la *Escuela de las Mujeres* de Molière).

VI) EN LA COMICIDAD DE INVENCION SUBJETIVA

a) *La actualización, voluntaria, es por producción, y se debe a:*

1) La imitación burlona de los gestos, la manera de hablar, los modales, de otra persona.

b) *La actualización, voluntaria, es por simple presentación, y se debe a:*

1) Asociaciones verbales: la adivinanza de Rabelais.

2) Un juego de ideas: caso del bufón, sustituido por el ministro de justicia.

3) La imaginación: caso de la luna «como un punto sobre una I».

C) COMBINACIONES DE ESTRUCTURAS COMICAS

§ 14. La estructura cómica, que es lo que hemos estudiado hasta ahora, constituye solamente la célula elemental, por decirlo así, del texto cómico. Es verdad que numerosos textos cómicos y numerosos objetos o acontecimientos cómicos en la vida, constituyen, para seguir con la misma imagen, organismos unicelulares. Pero en general el texto u objeto cómico no es simple, sino que reúne, combinándolas, dos y a veces tres y cuatro estructuras simples.

1) ESTRUCTURAS DOBLES

Presentan una estructura doble, los textos u objetos, acontecimientos, etc., que reúnen una estructura primaria y otra secundaria, en tal forma que las dos estructuras tienen en común sus elementos A y B. Encuentro en el estudio de Bergson sobre la *risa* un ejemplo que ofrece muy claramente esa combinación:

Un hombre es propietario de un mono y de un papagayo. Este último no sabe decir sino tres palabras: «¡qué tarde deliciosa!» Y las está repitiendo sin tregua. Los dos animales viven separados. El mono en su jaula y el papagayo en su percha. Una noche, al volver de una cena en la ciudad, el propietario advierte que el mono se ha escapado de su jaula y ha desplumado al papagayo, que, sin embargo, sigue repitiendo en su percha: «¡qué tarde deliciosa, qué tarde deliciosa!»

(A: *el papagayo queda desplumado*; B: *dice «¡qué tarde deliciosa!»*; O: *evidente*; L: *el papagayo*).

La tensión primaria corresponde a la desgracia del papagayo, puesta de relieve, por contraste, por la evocación de una «tarde deliciosa». En cuanto a la tensión secundaria, nace porque parece que el papagayo habla de «tarde deliciosa» *refiriéndose a lo que le sucedió con el mono*; o sea, en lenguaje técnico, porque parece negar una oposición fuerte y evidente. El lazo de contigüidad (pues es el mismo el que habla y el que sufre la desgracia) no puede justificar en forma alguna la negación de la oposición, de manera que la tensión es sin compensación ninguna: la estructura secundaria es, pues, de tensión surgente.

He aquí otro ejemplo no menos claro, tomado de *Le Malade Imaginaire* de Molière. Argán quiere casar a su hija con el médico repugnante, Diafoirus, la sirvienta interviene en favor de la niña:

— La servante: *votre fille doit épouser un mari pour elle, et n'étant point malade, il n'est pas nécessaire de lui donner un médecin.*

— Argan: *C'est pour moi que je lui donne ce médecin, et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père.*

(A: *casarse con Diafoirus*; B: *estar encantada*; O: *evidente*; L: *por la salud del padre*).

La tensión primaria corresponde a la obligación de casarse con Diafoirus; es traída por A, y puesta de relieve, por contraste, por el «encanto» aludido (término B). En cuanto a la tensión secundaria, proviene de la oposición, negada por Argan (ya que su hija, según dice, ha de estar encantada *al casarse con Diafoirus*), y como el lazo no es muy convincente sólo sirve para poner de relieve la oposición, y, por lo tanto, la tensión.

ESTRUCTURAS DE TENSION COMUN

§ 15. Mientras que las estructuras del tipo precedente traen dos tensiones, en éstas, simétricamente, una misma tensión pertenece a dos estructuras.

Tomemos el ejemplo ya citado de Belina, cuando ve de pronto levantarse a su marido, a quien creía muerto (§ 12). Descubrimos en él dos estructuras: la primera registra el paso de la tranquilidad y alegría que experimentaba Belina, al susto provocado por la «resurrección» del marido (es una estructura primaria de tensión surgente, como cuando alguien se cae o recibe una bofetada). La segunda estructura yuxtapone la situación, tal como Belina la percibe, a la situación real, tal como el espectador o lector la conoce (sabía que el marido no había muerto, y, por lo tanto, no comete error de interpretación al verlo levantarse); ésta última es una estructura primaria de tensión distraída. Las dos estructuras tienen en común, evidentemente, el componente que trae la tensión, o sea, la «resurrección» del marido; pero esa tensión se encuentra surgente en la primera estructura, y distraída en la otra.

Esa combinación es particularmente frecuente en una pieza de Molière: *Sganarelle, ou Le Cocu Imaginaire*. Sganarelle cree infiel a su mujer, cuando el espectador sabe que no es así. De manera que cada vez que un detalle nuevo viene a robustecer las sospechas de Sganarelle, tenemos este doble juego de tensión surgente y distraída.

La tensión común puede ser una tensión secundaria. En el caso de Sosia, por ejemplo, cuando él constata, por muchos indicios, que existe otro hombre, distinto de él, y que sin embargo es él, la tensión que experimenta (y con él, por mimetismo, el espectador) es surgente. Pero el espectador, que está al tanto del disfraz de Mercurio, sabe que el desconcierto de Sosia no tiene base real, de manera que la tensión se encuentra distraída (no resuelta, pues Sosia sigue desconcertado) por lo que sabe el espectador. Otra vez tenemos pues, una tensión a la vez surgente y distraída. (1)

ASOCIACION DE ESTRUCTURAS PRIMARIAS

§ 16. Sea el caso de una persona que se cae en nuestra presencia. La risa que su caída provoca, corresponde a menudo a dos tensiones, las dos, primarias. Una de ellas la constituye el enojo de la víctima, enojo que compartimos un momento por mimetismo. La otra, que no se da en todos los casos, es producida eventualmente por la propia víctima, antes de caerse, sea por su aspecto altanero, sea porque es de nuestros enemigos, sea sencillamente porque es un superior, a quien tememos más o menos conscientemente, o en cuya presencia no conservamos nuestra tranquilidad acostumbrada. Esta tensión viene a ser *resuelta* por el aspecto de la víctima después de la caída, mientras que la otra *surgía* por la caída.

(1) Observemos que el saber vanos los temores de Belina y Sosia es condición necesaria para nuestra pronta desconexión, de manera que la estructura de tensión distraída es de mucha ayuda para la comicidad de la otra; véase tercera parte § 45.

Parecería que las dos tensiones corresponden a una estructura única, cuyos elementos A y B serían la víctima antes y después de la caída. Sin embargo, no es así, y el análisis descubre en este caso dos estructuras enteramente distintas:

1) Una estructura primaria de tensión surgente, cuyos componentes son:

A: La *situación* de la víctima antes de la caída.

B: La caída.

La Oposición es evidente, y el Lazo, lo constituye la propia víctima.

2) Una estructura primaria de tensión resuelta:

A: El *personaje* de la víctima antes de la caída.

B: El aspecto lamentable de la víctima después de la caída; la Oposición es evidente y el Lazo es la identidad de la víctima y del personaje orgulloso. (1) Esta combinación de la estructura primaria de tensión surgente con otra estructura primaria de tensión resuelta, no se da sólo en los casos de caída, sino también en las injurias, bofetadas y fracasos de toda índole; en suma, puede encontrarse en todos los textos que ofrecen una estructura primaria de tensión surgente.

ESTRUCTURAS SECUNDARIAS EN CADENA

§ 17. Las estructuras secundarias en cadena se encuentran con frecuencia en el *humor*, cuando el autor cuenta, con una seriedad incongruente y fingida, la conducta de por sí incongruente de su personaje. Así, en los viajes de Gulliver, Swift cuenta cómo ciertos sabios proyectaban suprimir el uso del lenguaje.

Es evidente que cada palabra pronunciada altera en alguna medida nuestros pulmones, por la influencia corrosiva del hablar, y, por lo tanto, acorta la vida. Se proponía pues, ya que en el fondo las palabras no son sino el nombre de las cosas, llevar consigo todos los objetos necesarios para explicar los asuntos por tratar, etc...

Las estructuras en cadena son las siguientes:

1) Estructura actualizada por los sabios satirizados por Swift.

A: Lo que sabemos sobre el lenguaje, su comodidad, etc.;

B: El proyecto de los sabios;

O: Evidente; y L; según el razonamiento de los sabios;

2) Estructura actualizada por el autor:

A: El proyecto de los sabios;

B: La seriedad con que lo transcribe el autor;

(1) Es interesante observar que la primera estructura da base a la explicación de la comicidad por el *desligamiento*, o «no tomar en serio», mientras que la otra parece justificar aquellos que encuentran la causa de la risa en la *degradación* del objeto o personaje cómico. Por otra parte, la primera estructura exige del espectador que adopte una actitud de «*einführung*», al menos antes del desligamiento que origina la ruptura de tensión; mientras que la otra implica una actitud subjetiva.

O: Evidente; L: impuesto por el autor, en busca de efecto cómico.

También se observa esa combinación, cuando un personaje, que acaba de actuar en forma incongruente, pretende justificar su conducta, pues sus razones son, las más de las veces, también incongruentes:

— ¿Cómo puede usted afirmar que este tejido es de lana, dice el comprador, si la etiqueta reza «puro algodón»?

— Es, contesta el vendedor, una trampa para las polillas.

El análisis descubre en este texto dos estructuras:

Primera estructura, secundaria de tensión puesta de relieve:

A: El tejido es de lana, según el vendedor;

B: La etiqueta, que indica «puro algodón»;

O: Evidente: la tensión viene de que el vendedor pretende que esta oposición es solo aparente;

L: Las explicaciones del vendedor (no nos convencen, por esto la tensión no es distraída, sino puesta de relieve);

La segunda estructura, secundaria, de tensión surgente, actualizada por el último componente de la estructura anterior se analiza así:

A: Un supuesto tejido de lana, que podría ser comido por las polillas;

B: La conducta del vendedor, que escribe «algodón» sobre las etiquetas (análoga a la del hombre pequeño que se agacha);

O: Evidente, ya que las polillas no leen... la tensión viene de que el vendedor afirma, implícitamente, que su conducta es natural y congruente (o sea, niega la oposición);

L: Sólo en la fantasía del vendedor.

Como último ejemplo, demos esta definición ingeniosa citada por Fabre:

J'appelle brochure tout ce qu'on ne relit pas

Cuando se lee esta frase, hay primero un momento de duda, pues no se comprende qué relación puede haber entre lo que no se vuelve a leer y un libro en rústica; luego se entiende que sólo se da a encuadernar lo que se volverá a leer. Tenemos en primer lugar, por lo tanto, una estructura secundaria de tensión resuelta. Pero una vez resuelta esta tensión, surge otra, pues al pronunciar mentalmente la frase, se la puede entender indiferentemente en dos formas, ya sea con la palabra «relit» (relee) porque es cierto que no se encuadernan los libros sin interés, que no se releerán, ya sea *relie* (encuaderna), pues es evidente que la *brochure*, el libro en rústica, no está encuadernado.

El texto se analiza, pues, en la forma siguiente:

Primera estructura: secundaria de tensión resuelta, con los siguientes componentes:

A: La rústica;

B: Lo que no se vuelve a leer;

O: evidente;

El componente auxiliar («j'appelle») niega la oposición y trae la tensión, la que se encuentra resuelta por el lazo, cuando se lo adivina;

L: Lo que no se vuelve a leer no se da a encuadernar;

Segunda estructura: secundaria de tensión surgente:

A: La frase con la palabra «relit»;

B: La frase con la palabra «relie»;

O: Por el sentido;

L: Verbal, pues la pronunciación de las dos palabras es la misma.

Como se ve, los términos de las dos estructuras no son los mismos; sin embargo, están asociados tan estrechamente, que la actualización de la primera estructura entraña la de la segunda.

4) ESTRUCTURAS PRIMARIAS EN CADENA CON ESTRUCTURAS SECUNDARIAS

§ 18. Recordemos el epigrama ya citado de Voltaire, § 7:

L'autre jour au fond d'un vallon,
Un serpent piqua Jean Freron.
Que croyez - vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

(A: Juan Freron picado por una serpiente; B: muere la serpiente; O: evidente; L: por la maldad de Freron.)

Cuando el lector adivina el Lazo, o sea que Freron, por ser malvado, es más venenoso que una serpiente, actualiza otra estructura, cuyos componentes son los siguientes:

A: Freron, personaje antipático, pero que goza de alguna reputación;

B: Freron, personaje peor que una serpiente.

Oposición evidente, y Lazo de identidad, entre los dos personajes. La tensión, provocada por A, es resuelta por B.

Parece que este tipo de combinación, entre una estructura secundaria y una primaria que implica la degradación de un personaje, es frecuente, en Voltaire (y tal vez más común en la poesía satírica). He aquí otro ejemplo, un epigrama de Voltaire contra Pompidan, traductor de Jeremías:

Savez - vous pourquoi Jérémie
A tant pleuré toute sa vie?
C'est qu'en prophète il prévoyait
Que Pompidan le traduirait.

Las dos estructuras son las siguientes:

1) Estructura secundaria de tensión desviada:

A: Jeremías lloraba;

B: La traducción de Pompignan;

O: Son hechos que se sitúan en planos distintos, y la tensión proviene de que Voltaire afirma que están en relación directa («C'est qu'en prophète il prévoyait») o sea, niega la oposición;

L: La traducción de Pompignan es mala.

2) Estructura primaria de tensión desviada:

A: Pompignan, personaje antipático, pero que goza de alguna consideración, especialmente por sus traducciones de la Biblia;

B: Sufre una degradación cuando sus traducciones son juzgadas como malas.

En rigor, podríamos hablar no de una, sino de dos estructuras primarias asociadas (cf. § 15); pero el hecho de que ni Pompignan ni Freron estén presentes cuando se lee los epigramas, quita fuerza al agravio que en efecto constituyen; la degradación es lo que aquí domina.

SEGUNDA PARTE

LOS COMPONENTES DE LA ESTRUCTURA COMICA Y SUS CARACTERES

§ 19. En la primera parte hemos estudiado la estructura como un conjunto orgánico; debemos ahora examinar por separado cada uno de sus componentes, ya que contribuyen igualmente a particularizar el tipo de comicidad de un texto.

LOS TERMINOS A Y B Y EL TÉRMINO AUXILIAR DE LAS ESTRUCTURAS SECUNDARIAS

Creo que sería salirse de los límites de este trabajo, estudiar los términos A y B, así como el término auxiliar de las estructuras secundarias desde el mismo punto de vista que los estudia la estética general. Debemos conformarnos con examinar en ellos lo que interesa específicamente a la comicidad.

Por eso es que no me detendré, como lo hice en la primera versión de este ensayo, en el análisis de su naturaleza (pueden ser *datos*—objetos, personajes, paisajes, circunstancias, etc. (1) — o *conductas* — por ejemplo, el susto de Pierrot y su afirmación fanfarrona de que no teme a nadie, § 4 — o, finalmente, *saberes* (2), ni sobre su modo de influir en el lector o espectador (intrínseca o formalmente, o por cualidades adquiridas).

(1) La luna y el punto sobre la i, la provocación y la vela, Dios y el perro, etcétera.

(2) Por ejemplo, en *El Avaro* de Molière, Valerio, que quiere halagar a Harpagon, le cita la máxima antigua: «Hay que comer para vivir, y no vivir para comer». Y Harpagon:

«Ah! Que cela est bien dit. Approche, que je t'embrasse pour ce mot. Voici la plus belle sentence que j'aie entendue de ma vie: «Il faut vivre pour manger et non pas manger pour vi... Non, ce n'est pas cela!»

Los dos términos A y B los constituyen las dos versiones de la máxima.

En realidad, desde el punto de vista de la comicidad, esos elementos interesan solamente por su Lazo, su Oposición y la tensión que producen, sea directamente o por intermedio de sus relaciones de Lazo y Oposición; y son esas propiedades las que vamos a estudiar en los párrafos siguientes.

EL LAZO

§ 20.— a) Podemos en primer lugar distinguir los lazos según los encontremos en el plano de la percepción o imaginación concreta, o en el de las palabras o en el de la reflexión intelectual.

Así, en el caso de la Luna sobre el campanario como un punto sobre una *i*, y en el caso del perro que entra en una iglesia, los lazos se encuentran, respectivamente, en el plano de la imaginación y de la percepción concreta; son lazos, diríamos, *espectaculares*.

En el texto de Rabelais, citado § 11, el Lazo, entre *planètes* y *plats nets* se sitúa en el plano verbal.

Finalmente hay un lazo intelectual en el caso de Epaminondas, que es y no es mentiroso, en el de la enferma del pie (entre la edad y la enfermedad), en el ministro de justicia, substituído por un bufón; en el del proyecto de los sabios satirizados por Swift, etc.

b) En segundo lugar el Lazo puede ser directo o indirecto. Hay lazo directo, cuando los dos términos tienen un lazo sin pasar por el intermediario de otro término. Por ejemplo: hay un lazo directo entre la luna sobre el campanario y el punto sobre la *i*, entre la enfermedad y la edad, etc.; en cambio, hay un lazo indirecto entre Dios y un perro, porque no son ellos los que están ligados, sino los «*planètes*» y los «*plats nets*», o sea, términos dependientes de ellos. Puede haber también lazo semidirecto, cuando los términos relacionados son, por ejemplo, A y un término dependiente de B (o, a la inversa, B y un término dependiente de A). Así en *Don Juan* de Molière, cuando Sganarelle le pregunta a su amo si no tiene miedo al Comendador, replica Don Juan:

—Ne l'ai-je pas bien tué?

—Sganarelle: Le mieux du monde, et il aurait tort de se plaindre.

(A: *Ha sido matado según las reglas*; B: *ha de darse por satisfecho*).

El lazo está entre haber sido *bien* matado, y un término supuesto «haber sido *bien* tratado», que es motivo de la satisfacción aludida por el término B. (1)

c) Finalmente, los lazos están constituídos por una identidad, semejanza, contigüidad o correspondencia.

Hay un lazo de *identidad* (verbal e indirecta) entre Dios y el perro, en el texto de Rabelais, y también en el caso de las figuras que

(1) Hay también un lazo semidirecto en el texto de Musset citado § 11, en la Observación: la reflexión del conde (B) está en relación con el aire helado que viene por la puerta abierta; pero la puerta está abierta como consecuencia de la declaración del conde (A) (después de oír la Marquesa se fué y, en su indignación, olvidó cerrar la puerta). Igualmente, en el texto de Musset citado más adelante § 37.

se pueden percibir indiferentemente en dos formas distintas (identidad empírica, directa).

Hay en cambio, una *semejanza* (directa, espectacular) entre la luna sobre el campanario y el punto sobre la i; y también (semejanza intelectual e indirecta) entre el bufón y el ministro de justicia.

Encontramos una *contigüidad* entre la joroba y la espalda, o entre la provocación y la vela (contigüidad directa, espectacular) y también entre la pregunta de la alteza y la contestación del súbdito (§ 1, contigüidad intelectual indirecta por los términos de *padre* y *madre*).

Finalmente, hay una *correspondencia* (directa, intelectual) entre la edad y la enfermedad, o entre las lágrimas de Jeremías y la traducción de Pompignan.

Estas distinciones han servido muchas veces para definir la comicidad de un texto. Es así como se habla de comicidad de *palabra*, cuando el lazo se da en el plano verbal (por ejemplo, el caso de la adivinanza de Rabelais); de comicidad de *imaginación*, cuando el lazo es imaginativo (caso de la luna como un punto sobre la i); y de comicidad de *idea*, cuando el lazo es intelectual (caso del epigrama de Voltaire, de la «boutade» sobre el ministro de justicia, de la enferma del pie).

LA OPOSICIÓN

§ 21. Encontraremos en la Oposición las variedades paralelas a las que acabamos de enumerar para el Lazo.

a) En primer lugar, la oposición puede darse en distintos planos: el de las ideas (por ejemplo, en el caso de la enferma del pie izquierdo); de la *percepción* concreta (el mono vestido como hombre, la joroba y la espalda, etc.); de los *valores* (Dios y el perro, la provocación y la vela) y probablemente también (aunque no haya encontrado ejemplo) del *lenguaje*.

b) En segundo lugar, la Oposición puede, como el Lazo, ser directa, indirecta o semidirecta. Es *directa* las más de las veces (la provocación y la vela, la joroba y la espalda, la tranquilidad y la bofetada, Dios y el perro); pero no escasean los casos en que es *indirecta* (especialmente cuando un chiste ha de burlar la censura social: caso de la alteza y el súbdito, en que la consecuencia de la presencia en palacio del padre o de la madre, son opuestas, y caso también de los chistes tomados de Fabre, citados más adelante § 28 y § 45). He aquí, finalmente, un caso de oposición *semidirecta* que encuentro en Freud:

«En un ferrocarril de la Galitzia austríaca se encuentran dos judíos, uno de los cuales pregunta al otro: «¿Adónde vas?» y recibe la siguiente respuesta: «A Cracovia». «Pues veo que eres un mentiroso, replica el primero, dices que vas a Cracovia para hacerme creer que vas a Lemberg. Pero ahora sé de verdad que vas a Cracovia. ¿Con qué objeto mientes?»

(A: decir que va a Cracovia; B: ir a Cracovia; L: evidente; O: según el razonamiento del primer judío.)

La Oposición está entre el término B (ir a Cracovia) y un término dependiente de A: «hacerme creer que vas a Lemberg».

c) Finalmente, las oposiciones se dividen en oposiciones de términos contrarios, contrastantes, dispares, e incongruentes; categorías que responden, respectivamente, a los lazos de identidad, semejanza, contigüidad y correspondencia.

Hay términos *contrarios*, en el caso de Epaminondas, que es y no es mentiroso, y en el caso del judío que va a Cracovia, y que miente al decir la verdad; del ladrón víctima de un robo; del agresor agredido (cf. al alteza y el súbdito); de la risa forzada, etc. Son también contrarios el frío y el calor, en el caso citado § 2 (risa de euforia de quien entra en una cama calentada en invierno).

Los términos A y B forman *contraste* cuando poseen algunos caracteres contrarios, sin ser ellos mismos contrarios entre sí. Así Dios y un perro, la provocación y la vela, la luna y el punto sobre la i, etc.

Mientras la oposición de contrarios respondía a los lazos de identidad, y el contraste al lazo entre términos semejantes, la oposición de términos *dispares* responde a los lazos de contigüidad. Los ejemplos abundan en Flaubert; he aquí uno de la *Educación Sentimental*:

—(de Chartres) Il en vanta la cathédrale et les pâtés.

Y otro de *Madame Bovary*: el farmacéutico se cree ya en quiebra:

— Il entrevit des culs de basses - fosses, sa famille en pleurs, la pharmacie vendue, tous les bocciaux disséminés.

Las tres primeras desgracias se sitúan en un plano distinto de la última (les bocciaux disséminés), y la tensión proviene, precisamente de que, en su emoción, el farmacéutico no tiene en cuenta esta oposición.

La disparidad, o sea la yuxtaposición del género con la especie de otro género, o la yuxtaposición de especies que pertenecen a géneros distintos, constituye una fuente de comicidad poco intensa, sin gran valor, por cierto, pero inagotable. Es muy fácil fabricar series de frases como las siguientes, que invento yo:

— Elle était jolie et fumait des Chesterfield.

— Elle avait une grande fortune et des fossettes quand elle riait.

— Il a le nez grec et vient d'attraper la scarlatine.

Abundan en Giraudoux. Tomemos, por ejemplo, «Juliette au pays des hommes»: la tercera frase nos aporta ya una disparidad:

Il se trouvait sucer une paille, et, jouissance exactement égale, il avait deux cents mille francs de rente.

Veamos la continuación:

Il portait une ombre de merle sur le front, une ombre qui ouvrait le bec, et, pesée équivalente, sur toute l'ame, la silhouette d'une fiancée riche, pure, et dénommée Juliette. . .

En fin, frente al lazo por correspondencia, tenemos la oposición de términos *incongruentes*, por ejemplo, el agacharse al pasar una puerta alta, el criado que habla como su amo, etc. (1)

LAZOS Y OPOSICIONES PRIMITIVOS O DERIVADOS

§ 22. Hay casos en que la oposición es un hecho primitivo y evidente que no plantea preguntas acerca de su origen o descubrimiento: así la oposición entre Dios y el perro, entre la provocación y la vela, entre la Luna y el punto sobre la *i*, el ministro y el bufón, etc.

En cambio, hay oposiciones que ha sido preciso descubrir o inventar, como ésta entre la edad y la enfermedad del pie izquierdo. . . Las hay también cuyo origen podemos establecer: así nos explicamos por qué Arnulfo responde riéndose a los insultos de su rival: es que no quiere revelar su verdadera identidad; sabemos que el horror de Armada por el casamiento es consecuencia de su carácter de «*précieuse*»; que el abandonar la carta de amor en un cajón después de haberla llevado cerca del corazón es consecuencia del olvido, etc. Llamamos *disimilante* el factor que nos permite explicar el origen de la Oposición. (2)

Paralelamente, hay casos en que el lazo es un hecho primitivo y evidente, que no plantea preguntas acerca de su origen o descubrimiento: así el lazo *padre - madre* en el texto de la alteza y el súbdito, el lazo entre ir a Cracovia y decir que se va a Cracovia, etc.

En cambio, hay lazos que ha sido preciso descubrir o inventar, como éste entre la Luna y el punto sobre la *i*, entre el ministro y el bufón, entre Dios y el perro. Los hay también cuyo origen podemos explicar: así el lazo entre la alcuza y la pala se explica por que Carlitos la dejó aplastar, la contigüidad del perro y el oficio religioso se debe a la entrada casual del perro en la iglesia, la semejanza entre Sosia y Mercurio se debe a que este último ha tomado la apariencia del criado para servir los proyectos galantes de Júpiter, etc. Llamamos *asimilante* el factor que nos permite explicar el origen del Lazo. (3)

(1) Observemos que la oposición de elementos *dispar* e *incongruentes* puede solamente encontrarse en estructuras secundarias: en las primarias hay, por lo menos, contraste entre los elementos, ya que uno trae la tensión y el otro el efecto complementario.

(2) Ese disimilante desempeña *a menudo* el papel de actualizante. Digo a menudo, y no en todos los casos, pues se dan algunos en que ambos coexisten. Así, en el caso de la carta de amor, la transición, que explica la oposición entre las conductas de la niña, es el olvido, y el actualizante, que explica la *presentación* de la carta abandonada, luego después de haber evocado la exaltación de la niña, es la intención cómica de Laertes.

Hay pues, con respecto al disimilante, tres tipos posibles de estructuras: 1) con disimilante y sin actualizante especial (caso del susto de Belina, de la risa forzada de Arnulfo); 2) con disimilante y actualizante (caso de la carta de amor); 3) sin disimilante (caso del perro en la iglesia, la adivinanza de Rabelais, etc.).

(3) Lo mismo que el disimilante, el asimilante sirve a menudo de actualizante.

El hecho de que la oposición o el lazo sea un hecho primitivo, confiere a la estructura un aspecto bien particular. Si lo primitivo es la oposición, la estructura registra el paso de la *diversidad* a la *unidad*, ya que nos explicamos (por el asimilante) el origen del lazo, o asistimos a su descubrimiento. Si, por el contrario, lo primitivo es el lazo, la estructura registra el paso de la *unidad* a la *diversidad*, ya que nos explicamos (por el disimilante) el origen de la oposición, o asistimos a su descubrimiento.

Hay, sin embargo, un caso intermediario, en que unidad y diversidad se dan al mismo tiempo, y son igualmente primitivas. Se da este caso en las ambigüedades o contradicciones internas o ambivalencias, sean naturales o casuales: por ejemplo, el poltrón se esconde mientras asegura que no le teme a nadie; el enamorado dice que se va, lo dice diez veces, y se queda; una frase tiene dos sentidos; un hombre tiene dos oficios, como Maître Jacques en *El Avaro*, o dos nombres y dos papeles, como Arnulfo, etc.

Así, las estructuras cómicas, que habíamos clasificado hasta ahora por su actualizante o por su modo de crear y utilizar la tensión, pueden también clasificarse de acuerdo con el arreglo de sus componentes, y tal vez esta clasificación sea la más interesante para comprender la génesis de la comicidad:

Se trata, en efecto, por el autor, sea de encontrar una *ambigüedad* natural; sea un asimilante o un disimilante; ya de descubrir o inventar un lazo (para términos primitivamente opuestos), ya de una oposición (para términos naturalmente emparentados).

LA CLASIFICACION TRADICIONAL DE LA COMICIDAD

§ 23. Recién ahora estamos en condición de explicarnos la clasificación tradicional de la comicidad, pues se ajusta, aparentemente, a la división tripartita que acabamos de exponer. En efecto:

a) Cuando la comicidad proviene de la explotación de una ambigüedad natural, se define comúnmente por los caracteres de esta última. Se habla de comicidad *de palabra* cuando la ambigüedad se da en el plano verbal (palabras de doble sentido); *de idea*, cuando se da en el plano de las ideas (frases de doble interpretación, máximas que resultan ser armas de doble filo, etc.); *de situación*, por ejemplo, en casos de situaciones equívocas, que favorecen alternativamente a los dos adversarios (cf. la escena entre Alceste y Celimena, cuando éste cree poder demostrarle su infidelidad con una carta de su puño y letra, pero resulta que la tal carta ha sido dirigida a una mujer...); finalmente, *psicológica*, cuando la ambigüedad está en el alma de un personaje, por ejemplo, los enamorados de Molière que quieren romper sus relaciones con sus novios, y no las rompen, que declaran que se van, y no se van...

b) Cuando la comicidad proviene del descubrimiento de un lazo o de una oposición, este lazo y esta oposición son los que proporcionan la definición de la comicidad: comicidad de palabra, de imagi-

nación, de idea (casos de la adivinanza de Rabelais, la «boutade» sobre el bufón, la comparación de la Luna como un punto sobre una i y el diálogo de la enferma con el médico).

c) Cuando la comicidad proviene de la explotación de un asimilante o disimilante, se define también por los caracteres de esos factores, y hay comicidad *verbal* (por «lapsus linguae» del Avaro que dice «Hay que vivir para comer», en lugar de «Hay que comer para vivir»); y cuando se imita la manera de hablar de otra persona; de *gesto* (en caso de bofetada, etc., y cuando se imita la manera de caminar, mover los brazos, etc., de otro); de *carácter* o psicológica (por ejemplo, el carácter de Armanda le hace sentir repugnancia por el casamiento).

Sin embargo, la división tradicional no ignora totalmente el actualizante (esto proviene, sin duda, de que en varios casos el asimilante y el disimilante se confunden con el actualizante, de manera que al ajustarse al disimilante y asimilante, se ajusta también al actualizante, y sigue haciéndolo en algunos otros casos). De ahí, a veces, hesitaciones en las calificaciones.

Así, la comicidad del texto de la alteza y el súbdito se califica *agresiva* (y por lo tanto psicológica) a base del actualizante, y no del lazo (de idea, padre - madre) como tendría que ser en una clasificación más sistemática; y el texto de la carta de amor se califica ora psicológico (a base del disimilante, el olvido) ora «pince sans rire» (a base del actualizante).

Otro defecto de la clasificación tradicional es que no es suficientemente precisa: una misma clasificación, por ejemplo, la *de palabra*, corresponde a cuatro casos distintos (descubrimiento de lazo verbal, ambigüedad verbal, asimilante y disimilante verbal); la *de situación* corresponde a tres casos (ambigüedad, disimilante, asimilante); lo mismo para las calificaciones de *idea*, *psicológica*, etc.

LA TENSION COMICA

§ 24. Tal vez sea la tensión lo que más contribuye a caracterizar la comicidad de un texto.

En primer lugar, puede consistir en una *contrariedad*, o en una *exaltación*.

Encontramos contrariedad, por ejemplo, en el caso de las bofetadas, de los bastonazos y de todos los fracasos (contrariedad, por supuesto, de la víctima, con la cual simpatizamos un momento, para desligarnos bien pronto de ella, y la risa es la manifestación de ese desligamiento). En cambio, en el texto de la carta de amor (§ 2) no hay ninguna contrariedad. Muy por el contrario, la niña de quince años se siente sumamente satisfecha por haber recibido la carta, tan contenta está que se exalta y que la tensión (me refiero a la tensión primaria) está constituida por esta exaltación, comparada simpáticamente por el oyente.

Más o menos parecido es el texto de Musset citado § 11. La tensión primaria está constituida por la exaltación que atribuimos al Conde cuando, con palabras elegidas, se declara a la Marquesa, exaltación que desmiente su calma al observar que la puerta está efectivamente «helada». También es exaltación la tensión primaria del texto sobre la Luna como un punto sobre una *i*, sobre la provocación, y varios otros de Musset.

Fácil es advertir que no todas las variedades de estructura pueden traer tensión por exaltación. Las estructuras secundarias traen siempre una tensión por contrariedad, y lo mismo las estructuras primarias de tensión surgente. Únicamente las otras variedades primarias pueden traer una tensión por exaltación y no lo hacen a menudo. Se ve, pues, que la tensión por exaltación es, en conjunto, bastante rara; y su presencia en una obra en proporción apreciable será digna de notarse como particularidad de la obra.

§ 25. En segundo lugar, la tensión puede ser sufrida o no, en carne propia por el reidor.

Cuando nos reímos al ver caerse a alguien, la tensión nace primero en la víctima, y la compartimos sólo en imaginación, por breve momento. En cambio, cuando nos reímos al ver al hombre pequeño agacharse para pasar la puerta alta, no hay desconcierto sino en nosotros mismos, pues el hombre pequeño juzga su conducta perfectamente natural... Hay pues, dos tipos funcionales de tensión cómica. En un caso el reidor la experimenta directamente, en carne propia, y es el único en experimentarla; en el otro caso, no es el único ni el primero.

La tensión sufrida en primer lugar por un personaje distinto del reidor se da sobre todo en las estructuras primarias. Por ejemplo, en el texto sobre la carta de amor (§ 2), en el diálogo entre la alteza y el súbdito, en el caso de Pierrot que huye afirmando que no teme a nadie, de las bofetadas, bastonazos, etc. Sin embargo, corresponde a veces a estructuras secundarias. Así en el caso de Sosia que, ve a otro criado, distinto de él pero que *es* él, la tensión secundaria es experimentada, en primer lugar, por Sosia (el espectador sabe que el otro Sosia no es sino Mercurio, disfrazado para mistificar al criado, y no experimenta ninguna tensión, sino por mimetismo).

En cuanto a la tensión experimentada directamente por el reidor, se encuentra sobre todo en las estructuras secundarias; baste con recordar el caso del juez y la mujer charlatana (§ 6), de Freiron picado por la serpiente, del diálogo en un almacén, de Epaminondas que es y no es mentiroso, de la enferma del pie (§ 11), de la adivinanza de Rabelais, etc. Pero no es rara en las estructuras primarias, por ejemplo, en las estructuras primarias que corresponden a una caída, bofetada o fracaso cuando la víctima del fracaso era antipática (comicidad por degradación cf. § 15), también en el caso de la provocación vela en mano, de la luna como un punto sobre la *i*, así como en la risa de euforia; pero sobre la risa de euforia es preciso que nos detengamos un momento.

EL CASO DE LA RISA DE EUFORIA

§ 26. Es una tradición oponerla a la risa que proviene de un objeto o acontecimiento cómico. Sin embargo, la risa de euforia y la risa que proviene de la comicidad, corresponden a una misma estructura. En efecto, hemos visto que la sonrisa que acompaña el paso del ambiente frío al calor de la cama (o la risa del escolar que sale de clase después de una hora de inmovilidad obligada, etc.) corresponden a una estructura primaria de tensión resuelta (§ 2), exactamente como la risa que proviene del texto de Musset sobre la carta de amor, o de la degradación de un objeto o personaje temido (párrafo 15).

Por otra parte, el hecho de que en la risa de euforia la tensión sea sufrida directamente por el reidor, no basta para separarla de la comicidad «propiamente tal», ya que innumerables textos «propiamente cómicos» producen este tipo de tensión (especialmente, ya lo vimos, casi todos los textos que ofrecen una estructura secundaria).

En cuanto a la naturaleza física de la tensión (frío, inmovilidad) no es específica de la risa de euforia (basta con pensar en las bofetadas, bastonazos, etc.). Ciertamente es que en la bofetada la tensión no es resuelta, si es el reidor el que la sufre directamente, y se podría suponer que la risa de euforia se caracteriza por una tensión primaria *resuelta, y de índole física, y sufrida por el propio reidor*. Pero esa hipótesis queda desvirtuada por el hecho de que hay casos de risa de euforia no proveniente de una tensión de índole física: por ejemplo, la risa de la niña a quien se le regala la muñeca largo tiempo deseada, o la de Enriqueta en *L'Ecole des Femmes* de Molière, cuando cree que Arnulfo accede a casarla con Horacio, a quien ama.

En realidad, los únicos caracteres constantes de la risa de euforia son la tensión *primaria, por contrariedad sufrida por el propio reidor, y resuelta*. Pero ninguno de ellos le es particular, y los tres se dan igualmente en la comicidad por «degradación» (§ 15) que, sin embargo, pudo pasar por el arquetipo de la comicidad propiamente dicha...

Si queremos a toda costa caracterizar una risa de euforia, debemos limitarla a casos como el paso del frío al calor, y la salida de clase. Entonces, se define por la combinación de los caracteres siguientes:

- Tensión primaria;
- Por contrariedad;
- Sufrida por el propio reidor;
- De índole física;
- Resuelta.

Así, lejos de constituir una categoría tan general como para oponerla a la comicidad «propriadamente tal», es un caso particular de la misma.

Pero es cierto que ése es un caso muy particular, tan particular que debía llamar la atención como lo ha hecho: es un caso fronterizo, es el extremo de la comicidad; su forma, la más material posible. El error de la distinción tradicional fué sólo confundir caso límite y categoría general. (1)

LAS DISTINTAS TENDENCIAS PUESTAS EN JUEGO POR LA TENSION

§ 27. a) Al tratar de la risa de euforia, hemos sido llevados a distinguir tensiones físicas y no físicas, pero esa distinción es completamente insuficiente.

En rigor, hay tantas clases de tensiones cómicas como de tendencias en el hombre, ya que toda tendencia puede, en principio, ser contrariada o exaltada de manera que pueda integrar una estructura cómica. Pero sería tal vez inútil seguir las frondosas clasificaciones de los psicólogos modernos, que por otra parte están lejos de concordar entre sí. Creo más conveniente atenerme a la división tradicional tripartita, y repartir las tensiones cómicas en tres grupos, según consistan en a) un esfuerzo para afirmarse, un «imperialismo», b) una atracción (o repulsión) hacia algo exterior a sí mismo, y c) un esfuerzo para comprender, para encontrar coherencia en las cosas.

Del primer grupo nos da un ejemplo el fracaso de la alteza, en su esfuerzo para afirmarse, burlándose del súbdito; del segundo, Enriqueta obligada a casarse con Diafoirus a pesar de la repulsión que siente por él, o la niña que lleva la carta de amor sobre el corazón; finalmente, el epigrama contra Freron contraría nuestro deseo de comprender la relación entre la situación inicial (Freron picado por la serpiente) y el desenlace (muerte de la serpiente).

Pero en cada grupo es preciso distinguir tres niveles, según que la contrariedad (o exaltación) sea de índole física, social o personal (moral, estético, religioso), niveles que corresponden, respectivamente, a la bofetada (o la cólera de quien aprieta los dientes, golpea la mesa, etc.), la injuria sufrida por la alteza, y el espectáculo de la exaltación religiosa, desviada por la entrada del perro en la iglesia.

Llegamos así al cuadro siguiente, cuyas nueve divisiones vamos a ilustrar con ejemplos:

(1) El caso más cercano a la risa de euforia es el de la risa que resulta de una satisfacción largo tiempo deseada, o de la degradación de un personaje temido. Se caracteriza así: tensión primaria, por contrariedad, sufrida por el propio reidor, de índole no física, resuelta.

Luego viene la risa originada por chistes, como el del juez y la mujer charlatana (tensión igualmente por contrariedad, sufrida por el reidor, de índole no física, resuelta, pero secundaria).

NIVEL	A	B	C
	Tendencias a la afirmación de sí mismo	Atracción o repulsión hacia algo exterior a uno mismo	Deseo de comprender, de encontrar coherencia en las cosas
Físico	1	1	1
Social	2	2	2
Personal	3	3	3

En la primera división (A 1) encontramos las manifestaciones más primitivas del instinto de conservación, de la motricidad, de la agresividad, etc. Los ejemplos relativos a la motricidad son raros (cf. sin embargo, la risa del escolar al salir de clase, cuando por fin puede correr y gritar). En cambio, son innumerables los ejemplos correspondientes al instinto de conservación y a la agresividad. Entre ellos, naturalmente, los bastonazos, las bofetadas, caídas, quemaduras con cigarrillo o con sopa caliente, etc. y también la risa producida por un ligero susto, tan fácil de observar en los niños (al hacerlos saltar, al balancearlos, etc); entre las tensiones por exaltación, la expresión física de la cólera, (1) los ejercicios de fuerza muscular, etc.

La segunda división (A 2) es la de las tensiones relacionadas con el dinero, la consideración de los demás, el poder político: el avaro que pierde su tesoro, la alteza ofendida por el súbdito, el ladrón víctima de un robo, el marido engañado, etc.

Con la tercera división (A 3) llegamos a la contrariedad o exaltación de tendencias morales; el «imperialismo» se vuelve dominio de sí mismo y de sus pasiones; coraje, respeto del prójimo, etc. Los ejemplos de utilización cómica de estas tensiones son bastante raros. Encontramos sobre todo textos donde la tensión es desviada. Por ejemplo, cuando el tío Van Buck vitupera la conducta de su sobrino, éste le contesta admirando las metáforas de su discurso; cuando el padre del *Don Juan* de Molière se queja de sus acciones depravadas, éste le contesta muy cortésmente que estaría mucho mejor para hablar si se sentara . . .

§ 28. Con la cuarta división (B 1) pasamos, de la afirmación de sí mismo, a la atracción (o repulsión) hacia algo exterior a sí mismo; de conductas dominadoras, a conductas regidas por la sensibilidad. Sus manifestaciones más primitivas están en la nutrición y el ejercicio de los sentidos y el apetito sexual.

(1) Cf. más adelante (§ 41) la cólera de Arnulfo.

Los ejemplos de comicidad en relación con el ejercicio de los sentidos son, naturalmente, raros; recordemos, sin embargo, el paso del frío al calor, los ruidos o las luces violentas (la radio del vecino, cuando uno quiere trabajar tranquilamente), la mueca de quien traga una medicina desagradable, etc. La contrariedad del deseo de comer proporciona algunos efectos cómicos en las piezas de Molière. (1)

Mucho más abundantes son los textos en que la comicidad está relacionada con el apetito sexual. Las más de las veces la risa estalla porque la censura social, que prohíbe tratar de temas sexuales, ha sido burlada (una tensión por contrariedad ha sido, pues, resuelta). Pero por causa, sin duda, de la misma censura social, la comicidad sexual se da siempre en combinación con comicidades más toleradas.

Comprenderemos esto mejor, si analizamos un ejemplo particular. Atrevámonos, pues, a citar esta rúbrica de dibujo firmada por Abel Faivre, y que Fabre había ya citado:

- Adónde vas, mi hijita?
 — Señor Cura, voy a llevar la vaca al toro.
 — ¡Ay!... No hay más padres. ¿Acaso no podía tu papá hacer esto?
 — No, señor Curá. Es preciso que sea el toro.

(A: la pregunta «acaso...»; B: la respuesta; O: la respuesta no se refiere a lo que decía el cura, salvo por L: las palabras de doble sentido «hacer esto»)

Como la mayoría (si no la totalidad) de los textos a base de sexualidad, éste presenta una superposición de estructuras. Indiquémoslas brevemente:

I) Hay, en primer lugar, una estructura secundaria de tensión distraída, por la incongruencia de la respuesta (B) con la pregunta (A).

II) En segundo lugar, una estructura *primaria* de tensión surgente (la que tiene evidentemente más eficacia cómica) pues el término B contraría nuestra aversión (seguramente muy reforzada por el uso social) a referirnos a cuestiones sexuales. (Esta contrariedad

(1) Pasaje de don Juan:

Don Juan: Allons, mets-toi là et mange. J'ai affaire de toi quand 'j'aurai soupé. Tu as faim, à ce que je vois.

Sganarelle (se mettant à table): Je le crois bien Monsieur, je n'ai point mangé depuis ce matin. Tâtez de cela, voila qui est le meilleur du monde. (A Rago-tin qui, à mesure que Sganarelle met quelque chose sur son assiette, la lui ôte dès que Sganarelle tourne la tête) Mon assiette, mon assiette. Tout doux, s'il vous plait, Vertubleu petit compère, que vous êtes habile à donner des assiettes nettes. Et vous petit la Violette, que vous savez présenter à boire à propos (pendant que la Violette donne à boire à Sganarelle, Rago-tin ôte encore son assiette) *Don Juan*, acto IV, esc. 11.

En otras piezas, los criados se quejan porque su amo piensa únicamente en sus amores, y nunca en la comida.

se vuelve tanto más fuerte cuanto que la alusión se encuentra en boca de un niño y dirigida a un Cura.)

III) Finalmente, otra estructura primaria, pero de tensión resuelta, en cuanto la prohibición de lo sexual, que resulta penosa, según Freud, se encuentra burlada por el término B. (1)

§ 29. Pasemos a la división siguiente (B 2) de nuestro cuadro. La tendencia cuya contrariedad o exaltación produce tensión cómica, es aquí el deseo de *acercarse* a una persona, un círculo, una asociación profesional, etc. y de ser aceptado por ellos. De ahí la imitación, el cortejar, etc. La probabilidad del éxito produce exaltación, y los celos traducen la contrariedad de las esperanzas.

Los ejemplos cómicos son, naturalmente, innumerables; el amor y, sobre todo, los celos, siempre han sido los mejores recursos de los autores de comedias. Pero la imitación merece una observación: casi nunca produce directamente comicidad. Ciertamente M. Jourdain siente satisfacción cuando puede imitar a las personas «de calidad», y enojo cuando su mujer se opone a ello, pero esa satisfacción, ese enojo no alcanzan a ser cómicos; cómico es el *resultado* de la imitación: es M. Jourdain bailando, con la gracia de un oso, es el criado vestido como su amo, etc. En otras palabras, la tensión cómica no viene de la exaltación o contrariedad de la tendencia a imitar, sino de la contrariedad de nuestras tendencias lógicas (ver más adelante § 30), cuando vemos las incongruencias que resultan de la imitación.

La sexta división (B 3) corresponde a la atracción por valores ya no sensoriales ni sociales, sino ideales: lo bello, lo bueno, lo verdadero, lo sagrado. Tal atracción es más un recurso para los poetas que para los autores cómicos. Su contrariedad, por lo general, no produce una tensión lo suficientemente fuerte como para provocar la risa; y sólo cuando es exaltada (y luego, las más de las veces, distraída) puede producir comicidad.

No es de extrañar, por lo tanto, que los ejemplos sean relativamente raros, y se encuentren sobre todo en los textos literarios que no buscan efectos demasiado elaborados. Por ejemplo, en Musset, que merece, a este respecto, una mención especial. Como se sabe, fué el «enfant terrible» del romanticismo, y gustaba de burlarse del idealismo de sus contemporáneos, y sobre todo de sus sentimientos novelescos: bastará recordar los textos de él citados hasta aquí, de la carta de amor (ahí no se trata de amar a alguien, sino del color novelesco de la carta de amor para una niña de 15 años), de la Luna

(1) Es lástima que se haya gastado ingenio para confeccionar un texto de este tipo, pero el ingenio es indiscutible:

a) La primera estructura, secundaria de tensión distraída, tiene por objeto (además de traer comicidad de por sí) el hacer «surgir» la tensión de la segunda estructura en forma rápida e imprevista, aumentando así el desnivel cómico.

b) El hecho de que los personajes sean un niño y un cura refuerza la tensión de la segunda estructura.

c) Finalmente, la tercera estructura, que la censura social no hubiera dejado pasar si estuviera sola, queda disfrazada, disimulada por la presencia de las otras dos.

encima del campanario, parecida a un punto sobre una i, de la provocación, «vela en mano». (1)

§ 30. El deseo de entender, de hallar en el universo cierta coherencia (necesaria para que podamos adaptarnos a él y extender nuestro poderío en él), es común a las tres últimas divisiones. Pero la falta de coherencia, puede advertirla nuestro instinto, nuestro sentido de los usos sociales, o finalmente, nuestra reflexión personal.

En el primer grado (división C 1) encontramos la desgracia de Sosia, que se topa con otra persona, que, sin embargo, no puede ser sino él mismo... más generalmente, las conductas incongruentes y los acontecimientos imprevistos cuando su extrañeza se advierte por instinto: así, el hombre pequeño que se agacha cuando no hay necesidad, el hombre gordo con un sombrero demasiado chico para su cabeza, el horror que la «precieuse» Armande siente por el casamiento, la pretensión del filósofo de que los fenómenos, inclusive los bastonazos, son vanas apariencias, etc.

En el segundo grado, la incongruencia aparece en el plano de los usos sociales: el sombrero desconcierta, no por ser demasiado chico, sino por ser pasado de moda; el criado que imita a su amo, desconcierta, porque une a rasgos específicos de su condición, otros, socialmente incompatibles con los primeros.

Quedan, finalmente, (división C 3) las incoherencias que no son advertidas sino por la reflexión, o gracias a las enseñanzas de la ciencia. Molière nos proporcionará ejemplos innumerables: el médico, que atribuye a una enfermedad del pulmón los síntomas de la buena salud; el enfermo, que se pregunta con ansiedad si debe recorrer su cuarto después del almuerzo, en el sentido del largo o del ancho, ya que se olvidó de hacerlo precisar por el médico...; Filaminta, que afirma haber visto hombres en la Luna; Belisa, que cree firmemente que todos los hombres están enamorados de ella; Arnulfo, que sostiene que su amigo es un original, cuando el original es él, finalmente M. Purgon, que asegura tener motivos para enorgullecerse de su hijo, el sonso Diafoirus...

Incompleto como es, este cuadro permite observaciones útiles. En primer lugar, nos llama la atención el que los ejemplos de tensión cómica para las tres últimas divisiones (columna C) correspondan todos a *contrariedades*, a estructuras *secundarias*, mientras que, por el contrario, en las divisiones anteriores, no habíamos encontrado sino tensiones *primarias*. Así las estructuras secundarias y las primarias no ponen en juego las mismas tendencias: en las estructuras secundarias participan las tendencias que a falta de otra pa-

(1) La provocación no actúa sobre el lector o espectador por el peligro que puede presentar (con lo cual inquietarla las tendencias a la afirmación de sí mismo) ni tampoco por el aspecto moral del padre justiciero; ya que se sabe que no es sino una *mise en scène* convenida de antemano. Actúa únicamente por su color novelesco.

labra llamaremos intelectuales, (1) y en las primarias, todas las demás.

Por otra parte, hemos observado que algunos tipos de tensión se encuentran con preferencia en determinados autores. Por ejemplo, las tensiones de la variedad B 3 en Musset, y es probable, aunque debemos someter esta hipótesis a la experiencia, que en Molière predominen los tipos A 2 y C 3. De manera que tenemos ahí otro medio para caracterizar objetivamente la comicidad de un autor.

(1) Eso era previsible, ya que la tensión secundaria nace, como lo vimos, por una afirmación que está *en desacuerdo* con una de las relaciones L u O. El traer discordancia donde se esperaba coherencia tiene que contrariar nuestro afán por comprender.

TERCERA PARTE

LA INTENSIDAD COMICA

A) LOS VALORES NO COMICOS DEL TEXTO COMICO

§ 31. El texto (objeto, acontecimiento, etc.) cómico puede, como cualquiera otro, presentar un interés práctico, favorecer o no nuestros asuntos personales. Así, dos artistas se disputan los favores del público; a uno de ellos le sucede algo, mientras está tocando piano o violín; por ejemplo, estornuda, o se corre el piano, etc. El público se ríe, sencillamente, pero el rival experimenta un placer más complejo, pues el fracaso del otro favorece sus intereses, le permite desquitarse tal vez de algún fracaso que él mismo había sufrido, etc. En este caso la comicidad se dice que es *interesada*.

También puede ofrecer el acontecimiento cómico un interés *sentimental*, si tenemos simpatía o antipatía (fuera de toda rivalidad o comunidad de intereses) por los personajes que sufren la contrariedad cómica (caso de caída, bofetada) o la exaltación (caso de la carta de amor) o la desvalorización (caso de Freron), o por aquél que actualiza la estructura. Esto no es todo, pues toda conducta merece nuestra apreciación *moral*: nos choca, por ejemplo, que un hijo descubra las ridiculeces de su padre, que don Juan no haga caso de los reproches de su padre, que Argan pretenda que su hija quede encantada de casarse con «algo útil a la salud de su padre»; en cambio alguna indulgencia merece el señor Purgon que se declara satisfecho del sonso de su hijo.

Finalmente, el texto cómico ofrece, al igual que los no cómicos, un valor de *espectáculo*: denota una familiaridad y un conocimiento más o menos íntimo de tal o cual aspecto del universo. Así la afirmación cómica del señor Purgon revela el amor paterno, (1) la declaración de Argan nos denota su egoísmo, (1) el texto sobre la car-

(1) Por el término auxiliar.

ta de amor nos enseña la poca duración de las pasiones juveniles, (1) etcétera.

Pero no es sólo ese aspecto del universo (el alma humana) el que puede revelarnos el texto cómico, sino también el aspecto sensorial del mundo (cf. la luna, como un punto sobre i), (2) las curiosidades del lenguaje (cf. la adivinanza de Rabelais) (2), la sabiduría del personaje (cf. la «boutade» sobre el ministro de justicia y el bufón.) (2)

Todo eso, evidentemente contribuye a dar a un texto el sabor particular que nos lo hace preferir o desdeñar, pero, en conformidad con la regla que nos hemos trazado, de no tratar aquí los caracteres comunes a textos cómicos y no cómicos (pues de ellos ha de encargarse la estética general o la teoría de la literatura) vamos a dirigir nuestra atención exclusivamente sobre los valores propiamente cómicos, e investigar ante todo *en qué casos la comicidad de la estructura cómica es fuerte, en qué caso es débil.*

B) EL TEXTO Y LOS VALORES COMICOS

§ 32. No pretendemos, sin embargo, determinar cuándo nos reímos a carcajadas, y cuándo nos conformamos con una sonrisa, pues tendríamos que considerar factores que no entran en nuestro estudio, por no depender del texto cómico, del *objeto* cómico, sino del propio *reidor*, como por ejemplo, su temperamento eufórico o melancólico, o de circunstancias exteriores, como el contagio de la risa en el teatro, el ambiente propicio de los banquetes, etc. (3) Pero trataremos de cuantos factores dependen del texto. Es decir, los componentes de la estructura cómica, que han sido estudiados hasta aquí en su modo de funcionamiento y su naturaleza, lo serán ahora en su eficacia.

LOS TÉRMINOS A y B

a) Para reírse, es necesario en primer lugar que el lector o espectador acepte, al menos en el momento, la realidad de los términos de la estructura. A esta legitimación va dedicada, las más de las veces, la mayor parte del texto cómico. Sea este chiste:

«Mario había sido reprendido últimamente por su mujer a causa de sus perpetuas jactancias; en consecuencia había hecho buenos propósitos, y hasta había pedido a su mujer que le advirtiera cuando se dejara arrastrar por su proceder familiar. Unos días más tarde, un amigo le habla de una casa en construcción, cuyo comedor iba a ser muy grande e iba a tener ocho metros de largo. Mario replica «eso no es nada, yo estoy haciendo una casa en que el comedor

(1) Por el disimilante.

(2) Por el lazo.

(3) Estos factores han sido breves, pero excelentemente estudiados por Fabre (ob. cit.).

tendrá veinte metros de largo...» En este momento su mujer le hace la señal convenida, y Mario, después de vacilar un segundo prosigue: «...verdad es que no tendrá más que diez centímetros de ancho.»

Es claro que las primeras líneas sirven únicamente para justificar ante el lector el hecho de que Mario haya podido indicar una cifra tan alta, y otra tan baja, o sea para legitimar los términos A y B.

Veamos ahora un ejemplo literario: habla Sganarelle en el *Don Juan* de Molière:

Tu vois en Don Juan non maître le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un turc, un hérétique, qui ne croit ni ciel, ni saint, ni Dieu, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Epicure... tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse: crois qu'il aurait plus fait pour contenter sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat (acte I sc. 1).

El casarse con un perro no surtiría efecto, si no fuese garantizado si bien ilusoriamente, por el tono convencido y la manera de razonamiento que encontramos en el discurso de Sganarelle.

Cuanto más entendido el lector, más exigente es para la verosimilitud de los elementos. El oyente culto no se prestará mucho a las ocurrencias de Mario o Sganarelle. En cambio, se reirá de buena gana al escuchar la opinión extravagante, pero tan humana (demasiado humana), de Argan, que ya citamos:

«C'est pour moi que je lui donne ce médecin, et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père».

§ 33. b) No basta, sin embargo, el carácter verosímil de los elementos para que éstos surtan efecto; hace falta que sean eficazmente *comunicados*. (1) Ciertamente es que la verosimilitud es una condición casi necesaria de la comunicación, ya que es muy difícil sugerir con fuerza y tornar presente, por decirlo así, un elemento inverosímil; pero no es condición del todo suficiente: nada más verosímil que el enojo de quien se cae, sin embargo, nos reímos mucho más si este enojo se exterioriza en una forma u otra; y más todavía si conocemos personalmente a la víctima, pues en este caso imaginamos mejor sus reacciones.

«Esta mujer me hace recordar a Dreyfus, dice alguien; el Ejército no cree en su inocencia» (estructura secundaria de tensión distraída).

(A: *Dreyfus*; B: *una mujer de malas costumbres*; O: *evidente*; por *disparidad*; L: *verbal, por el doble sentido de la palabra inocencia*).

(1) Se puede *expresar* un sentimiento sin comunicarlo: puedo decir que estoy triste, sin comunicar mi tristeza a mi oyente. Comunicar es hacer experimentar a mi lector u oyente, aunque sea por un momento, la tristeza que experimento yo.

Freud, que cita este ejemplo, observa con razón que nos hace reír mucho menos que en el tiempo del «Affaire» (1). Es que el affaire Dreyfus no está ahora muy presente en nuestro espíritu. Bien sabemos que los militares no creían o no querían creer en la inocencia de Dreyfus, pero esto es para nosotros una simple noción intelectual, sin resonancia, sin detalles complementarios, y, sobre todo, que no suscita ya reacciones apasionadas; en suma, la *comunicación* de uno de los elementos de la estructura (o sea Dreyfus) ya no está asegurada. Y como consecuencia, la comicidad disminuye. Pero si pronunciamos la misma frase al salir de una clase de historia que tratara del «Affaire», veríamos como se reírían nuestros oyentes; es que la clase habría servido, incidentalmente, para comunicar el elemento B, que en la frase está sólo indicado.

Entre los textos débilmente cómicos muchos deben su poca eficacia a la mala comunicación de los elementos. Esto es especialmente en Flaubert, del que tomamos este ejemplo típico:

«Frédéric traversa le Carrousel, quand une civière vint à passer. Le poste, tout de suite, présente les armes, et l'officier dit en mettant la main à son shako: «Honneur au courage malheureux». Cette parole était devenue presque obligatoire; celui qui la prononçait paraissait toujours solennellement ému». (*L'Éducation Sentimentale*)

El texto está evidentemente bien elegido para satisfacer a la teoría bergsoniana (2), ya que los términos incongruentes son el automatismo y la emoción; pero lo que interesa aquí es que ni el uno ni el otro están más que designados: no los percibimos directamente, como sucedería, si el mismo personaje hubiese efectivamente pronunciado la frase en otros pasajes de la novela. Por eso es que no nos reímos, y quizás apenas nos sonreímos, antes de que algún comentarista nos llame la atención (lo cual viene a ayudar en alguna forma la comunicación). Esto, desde luego, no es un reproche a Flaubert, pues no sabemos, si el estilo de su novela hubiera ganado o perdido con una comicidad más franca. Al crítico corresponde *apreciar*, si la comicidad atenuada de Flaubert constituye o no, dentro de la manera de este artista, una perfección o un defecto: nosotros no apreciamos, nos conformamos con *describir*, preparando así y facilitando la tarea del crítico.

§ 34. Volviendo a la comunicación de los elementos, ella se logra por infinidad de procedimientos. El más común es, sin duda, la *presentación concreta* e individualizada, como cuando en *L'École des Femmes* de Molière, el actor que encarna a Arnulfo dice, dirigiéndose al público:

(1) La comicidad, dice, ha disminuído, porque lo conocido (Dreyfus en este caso) a que se reduce lo «desconocido» (la mujer) es un conocido menos reciente. Apenas es necesario decir que no aceptamos esta explicación de la comicidad por reducción de lo desconocido a lo conocido.

(2) Lo cita Girdler B. Fitch en «The comic sense of Flaubert in the light of Bergson's *Le Rire*» (PMLA, vol. LV, N.º 2, June 1940, pp. 511 - 530).

Voilà pour le prochain une leçon utile,
 Et si tous les maris qui sont dans cette ville
 De leurs femmes ainsi recevaient le galant,
 Le nombre des cocus ne serait pas si grand.

y acompaña el último verso mirando alternativamente a distintos sectores del público. No sabemos en quién piensa, y en realidad no piensa en nadie; pero no hay duda de que las miradas ayudan, y talvez son indispensables para provocar la risa. Es que dan más realidad a la idea de la desgracia conyugal, que deja en esta forma de ser algo general e impreciso o lejano, para tornarse algo vivido por algunos de los presentes en la sala, no sabemos quienes, es cierto, pero son algunos que están muy cerca de nosotros. Comprendemos así por qué los autores, las más de las veces, nos presentan la víctima al mismo tiempo que la causa de su enojo: es que el enojo llega mucho mejor al espectador, cuando se exterioriza que cuando lo representa solamente su causa.

Además de la presentación concreta e individualizada, debemos mencionar la *progresión*, la *transposición* y la *repetición*.

La *progresión* parece ser un procedimiento familiar a Molière. He aquí, entre numerosos otros, el pasaje de las *Mujeres Sabias*, donde Armanda expresa su horror al casamiento: (1)

Armande.— Quoi! le beau nom de fille est un titre, ma soeur,
 Dont vous voulez quitter la charmante douceur?
 Et de vous marier vous oser faire fête?
 Ce vulgaire dessein vous peut monter en tête?
 Henriette.— Oui, ma soeur.
 Armande.— Ah! ce oui se peut - il supporter?
 Et sans un mal au coeur saurait - on l'écouter?
 Henriette.— Qu'a donc le mariage en soi qui vous oblige,
 Ma soeur . . .
 Armande.— Ah! mon Dieu, fi.
 Henriette.— Comment?
 Armande.— Ah! fi, vous dis - je.

Ne concevez vous point ce que, dès qu'on l'entend
 Un tel mot à l'esprit offre de dégoûtant,
 De quelle étrange image on est par lui blessée,
 Sur quelle sale vue il traîne la pensée,
 'en frissonnez vous point? . . .

Generalmente, la risa no estalla sino en el último verso, cuando Armanda llega a decir: «n'en frissonnez - vous point?» Sin embargo, lo absurdo de su conducta (que es lo que hace reír) no es mayor aquí que en los versos anteriores; pero se manifiesta con mayor efi-

(1) Cf. también el texto citado § 8, sobre la vocal u.

cacia y se beneficia con efecto ya producido por los versos que preceden. La progresión contribuye, pues, a la comunicación (1).

La repetición variada, o *transposición*, se encuentra en un chiste como éste, tomado de Freud:

- ¿Cómo anda usted?, le pregunta el ciego al paralítico.
— Como usted ve, responde el paralítico al ciego.

También hay repetición variada en el texto de Musset citado § 3, ya que, en primer lugar, aparece el padre, semejante al Comendador en «Don Juan», pero en su «robe de chambre», y luego provoca al joven audaz, pero «vela en mano».

En cuanto a la *repetición* simple, se da sobre todo, cuando la tensión no es muy fuerte (ver más adelante § 44). Encontramos en Molière ejemplos típicos: «Qu'allait-il faire dans cette galère?» «Sans dot!», «Le pauvre homme!» En cada caso la reflexión incongruente es tan conforme a la naturaleza humana, que apenas si nos fijaríamos en su incongruencia, si el autor no tomara la precaución de repetirla.

La ayuda que proporciona la repetición, tiene sus límites, pues, si bien comienza por facilitar la comunicación, termina por entorpecerla, porque, al prolongarse, no se ajusta a la verosimilitud.

EL LAZO

§ 35. El valor funcional del lazo depende, por una parte, de su legitimidad y de su comunicación eficaz, como en el caso de los términos A y B, y por la otra, de su concisión y exactitud, o «fuerza» (con el sentido que recibe la palabra en la filosofía de la «Gestalt»).

a) *Verosimilitud o legitimidad*

Si un perro entra en una iglesia, y si lo vemos con nuestros propios ojos, bien estamos obligados a admitir el hecho; pero si un autor de novela o de comedia hace entrar un perro en la iglesia justo en el mejor momento de la predicación, y, sobre todo, si lo hace entrar pocos momentos después que el sacerdote haya cometido un lapso, y que una dama muy respetable haya estornudado ruidosamente, dejamos de prestarnos al juego — y esto, porque no nos parece verosímil el lazo de contigüidad entre el arranque de elocuencia y la entrada del perro, entre el estornudo y el lapso. En cambio, aceptamos de buena gana en «À quoi rêvent les jeunes filles», que, al provocar al desconocido que venía a raptar a su hija, el padre se encuentre en «robe de chambre» y «sa chandelle à la main», porque

(1) Naturalmente, el espectador dispuesto a la risa — es decir, que necesita un desnivel menor entre la tensión y su efecto complementario — no esperará hasta el último verso. Pero sí que redoblará su risa, cuando llegue a dicho verso. Y es ahí donde se ríen aquellos que están menos dispuestos a la risa.

la escena tiene que ocurrir de noche, en el momento en que el padre se prepara para dormir.

En los casos de conducta incongruente, la risa es tanto más fuerte cuanto mejor podemos captar su lógica interna. Una conducta enteramente arbitraria no nos hace reír: sencillamente no la comprendemos. Si nos reímos del hombre pequeño que se agacha para pasar la puerta, es porque bien sabemos que se cree alto... Si la afirmación de Argan (que una buena hija ha de estar encantada de casarse con lo que es útil para la salud de su padre) es cómica, se debe a que se justifica en alguna manera por el egoísmo de Argan.

En este punto me alegro de poder utilizar una observación de Bergson:

«El simple hecho de la mera distracción ya nos hace reír. Pero esa distracción nos parecerá más ridícula si hemos seguido su nacimiento y su desarrollo; si conocemos su origen y podemos rehacer su historia. Tomemos el ejemplo concreto de un individuo dado a la lectura de novelas de amor o de caballería, el cual, atraído y fascinado por sus héroes, vaya paulatinamente, día a día, concentrando en ellos sus ideas y su voluntad. Acabará por moverse entre nosotros como un sonámbulo: sus acciones serán distracciones, y éstas, empero, serán debidas a una causa real y conocida. Ya no son *ausencias* puras y simples, sino que encuentran su explicación en la *presencia* del individuo en un ambiente imaginario, pero exactamente definido.» (*La Risa, I.*)

Lo que Bergson llama *presencia*, es evidentemente lo que en lenguaje técnico llamamos lazo fácil de admitir, lazo verosímil.

Viene también a corroborar la utilidad de un lazo verosímil el hecho de que los espectadores cultos no se ríen frente a la conducta demasiado simple de un personaje ingenuo, porque siendo tan grande la distancia entre la simpleza del personaje y el espectador, a éste le cuesta «estar en el pellejo» de aquél.

b) *La comunicación eficaz del lazo*

§ 36. Paralelamente a lo que vimos con respecto a los elementos, la verosimilitud del lazo no basta para que éste favorezca al máximo el efecto cómico. Se precisa, sobre todo, que sea eficazmente comunicado. No faltan, en efecto, los textos débilmente cómicos que deben su poca comicidad al hecho de que el lazo, aun siendo verosímil, no se hace suficientemente presente en el espíritu del lector. Tomaremos, otra vez, un ejemplo de Flaubert:

«Tous ces gens là se ressemblaient. Leurs molles figures blondes, un peu hâlées par le soleil, avaient la couleur du cidre doux, et leurs favoris bouffants s'échappaient de grands cols roides, que maintenaient des cravates blanches à rosette bien étalée. Tous les gilets étaient de velours, à châle, toutes les montres portaient au bout d'un long ruban quelque cachet ovale en cornaline, et l'on appuyait ses deux mains sur ses deux cuisses...» (*Bouvard et Pécuchet.*)

El señor Girdler B. Fitch, en cuyo trabajo (ya citado) encuentro este ejemplo, agrega a continuación: «This description may fail to amuse the reader. Were it transferred from the realm of literature to that of drawing or painting, with emphasis on the resemblances and the stiffness, it could produce a comic effect which in words is rather implicit than explicit...» (p. 517). [«Esta descripción tal vez fracasare en su intento de divertir al lector. Si se la transportara del campo de la literatura al del dibujo o de la pintura, acentuando las semejanzas y la rigidez, produciría un efecto cómico que está más bien implícito que explícito en las palabras...»]. La traducción de esta constatación, perfectamente justa, en vocabulario técnico, significa que el lazo no aparece con bastante fuerza en el texto de Flaubert, pero que en pintura podría ser comunicado mejor, y entonces tendría mayor eficacia cómica, lo cual demuestra, de paso, la tendencia romántica (pues Flaubert es en muchos aspectos un romántico) a mezclar no sólo los géneros, sino que también los recursos de artes distintas, con el consiguiente inconveniente para la comunicación.

c) *La eficacia del lazo*

§ 37. Cuando Dickens compara a Mr. Pickwick con el sol, bajo el pretexto de que se levanta a la misma hora que «este astro radiante», (1) no nos convence mucho la comparación: hay miles de otros seres que se levantan al mismo tiempo que Mr. Pickwick y el sol. Por otra parte, aún si Mr. Pickwick fuese el único en levantarse junto con el sol, todavía sería débil el lazo, pues la hora en que uno se levanta es un carácter demasiado secundario como para fundamentar una comparación: es como si dijéramos que el jinete se parece a su caballo, porque van los dos juntos a la misma ciudad por un camino desierto.

En cambio, en el caso de la Luna sobre el campanario, como un punto sobre una i, es claro que el lazo de semejanza encontrado por el autor no podría aplicarse a otros objetos (al menos, así parece al lector), y, por otra parte, este lazo compromete el carácter más importante que pueda tener la Luna, como parte de un paisaje (que es el caso actual), o sea, su aspecto visual, su carácter espectacular.

Llamamos «fuerte» al lazo del texto de Musset, que implica una relación exclusiva entre caracteres o aspectos esenciales de los objetos ligados, y «débil» al lazo del texto de Dickens. (2)

(1) «El sol acababa de levantarse, y comenzaba a alumbrar la mañana del 13 de Mayo de 1831, cuando el señor Pickwick, semejante a este astro radiante, salió de los brazos del sueño».

(A: el sol; B: M. Pickwick; O: evidente; C: el autor afirma que A y B son semejantes; L: se levantan a la misma hora).

(2) Otros ejemplos de lazo débil: la identidad verbal entre Dios y el perro; la contigüidad concreta en el texto de Giraudoux citado § 20: «Il se trouvait sucer une paille, et jouissance exactement égale, il avait deux cents mille francs de ren-

Ahora bien, un ejemplo nos mostrará claramente como un lazo fuerte mejora la comicidad:

En *A quoi rêvent les jeunes filles*, Laertes hace reproches a su sobrino Irus porque se preocupa demasiado de su indumentaria y se hace esperar largo tiempo para la cena. Por otra parte, agrega Laertes, todas estas cintas no sirven sino para tornarlo ridículo. Entonces Irus:

«Je suis presque tenté, pour cadrer à vos vues,
D'ôter mon habit vert et de me mettre en noir».

...o sea, de hacerse esperar media hora más. Imaginemos la cara de Laertes... (*A: palabras de Laertes, dando a Irus razones para cambiar de conducta; B: Irus lejos de cambiar agrava su conducta; O: entre contrarios; L: de correspondencia semi-directa, ya que quiere quitarse las cintas para conformarse a los consejos de Laertes.*)

Es evidente que la comicidad del texto cobra mayor fuerza por ajustarse el anunciado cambio de vestido, en alguna medida a los consejos de Laertes: es que el lazo, en lugar de ser una simple contigüidad, sin carácter exclusivo, o sea, un lazo superficial, es una correspondencia intelectual exclusiva. .

LA OPOSICION

§ 38. A diferencia del lazo, la oposición es casi siempre evidente y verosímil. Es extremadamente raro que sea especiosa, como en el caso de la enferma del pie izquierdo que pretende no serlo por la edad, ya que el otro pie, tan viejo como el izquierdo, no le duele. Pero sí puede ser más o menos fuerte, según los casos.

Su fuerza llega al máximo cuando los términos A y B son *contrarios* o *incongruentes* en tal forma que el término que sería congruente con A sea precisamente el contrario de B (así, lo congruente con la puerta alta sería no agacharse, o sea, una conducta contraria a la del hombre pequeño).

Cuando los términos A y B forman *contraste*, o sea, poseen caracteres contrarios, la oposición es fuerte o débil según esos caracteres sean esenciales o secundarios para definir A y B.

Cuando los términos son incongruentes, la oposición puede apreciarse por la distancia entre el término supuesto que *sería congruente*, y el término incongruente, como vamos a verlo a continuación. En cuanto a la *disparidad*, es una especie de incongruencia lógica, bastante débil por naturaleza.

He aquí una serie de ejemplos de oposición por incongruencia, que harán comprender más concretamente cómo ésta pierde fuerza

te». En cambio, fuerte es la contigüidad entre la pregunta de la alteza y la respuesta (contigüidad en las ideas: padre - madre); la correspondencia entre los llantos de Jeremías y la traducción de Pompignan (ya que es traducción de *las obras de Jeremías*...), o entre las palabras del juez y la prolongación del litigio, etc.

a medida que se aleja de la incongruencia tipo «hombre pequeño que se agacha».

Empecemos por una incongruencia de fuerza máxima. Cuando Sganarelle, en *L'École des Maris* de Molière, se cree adorado, mientras su amada le odia y le engaña... o cuando esta misma mujer le asegura hipócritamente a Sganarelle:

«Je languis quand je suis un moment sans vous voir»!

Es la afirmación opuesta la que sería congruente con la verdad.

Mucho más débil, aunque todavía bien visible, es la incongruencia en este texto de Musset:

«— Tu ne te trompes pas, brave étranger, tous ces lampions allumés que tu vois, comme tu l'as remarqué sagement, ne sont pas autre chose qu'une illumination». (*Fantasio*.)

Si es impropio afirmar que una observación tautológica implica sabiduría, el hecho es que no implica tampoco locura. La incongruencia es menor, y también es menor la comicidad.

He aquí otro texto tomado también de Musset, y análogo al primero. Después de describir el hermoso rostro y los ojos seductores de la joven Rosine, el autor agrega:

«— Que Mardoche y prêt goût, ce n'est aucunement, Judicieux lecteur, raison d'étonnement». (*Mardoche*, est. XI)

Como en el texto anterior, se afirma un lazo entre una observación y el carácter sabio o juicioso de su autor. (1) Pero en el caso precedente la observación era sonsa, tautológica; aquí, en cambio, si bien no implica una perspicacia excepcional, tampoco implica ingenuidad. La diferencia entre el término B y el término supuesto que sería congruente con A, es muy pequeña: se reduce a una diferencia de *grado* — entre un sabio y una persona normal — por lo cual la comicidad es todavía menor.

Finalmente, en este ejemplo tomado de Flaubert, llegamos tal vez al límite, más allá del cual se pierde la oposición, y con ella la comicidad:

«— Pellerin lisait tous les ouvrages d'esthétique pour découvrir la véritable théorie du beau, convaincu, quand il l'aurait trouvée, de faire des chefs- d'oeuvre». (*L'Éducation Sentimentale*.)

(1) A: 'o es de extrañar si... B: avisado lector; O: no se requiere tanta perspicacia para no extrañarse de la conducta de Mardoche; L: evidente, por correspondencia; C: Musset afirma que es preciso advertir al lector para que no se extrañe.

En efecto, el conocer qué es la belleza no es suficiente, pero no estorba ni puede decirse que es enteramente extraño a la realización de obras maestras.

Estos ejemplos son todos de estructura secundaria, como es, por otra parte, inevitable, ya que no hay oposición por incongruencia en las estructuras primarias. Sin embargo, en éstas, la fuerza de la oposición (que es siempre por contraste o entre contrarios) no tiene menos importancia para la comicidad. Se sabe que en caso de una bofetada, por ejemplo, nos reímos mucho más cuando la víctima recibe el golpe por error. Es que está muy tranquila hasta el momento mismo del golpe, en tanto que si la bofetada va precedida por una discusión agria, la futura víctima es tendida progresivamente por la discusión. En suma, cuando la bofetada está equivocada de dirección, el desnivel cómico es mayor, y esto explica por qué nos reímos más, a pesar de que la tensión es, intrínsecamente, la misma.

LA TENSION

§ 39. Empecemos por recordar brevemente de dónde proviene:

a) En las estructuras primarias, ya sabemos que proviene, por definición, de uno de los términos A o B.

b) En las estructuras secundarias de tensión *resuelta*, la tensión nace en la medida en que el autor sabe hacer esperar al lector un lazo, presentándole, por el contrario, la oposición: es lo que hemos observado a propósito de la mujer charlatana (§ 6).

c) En las estructuras secundarias de tensión *distráida o puesta de relieve*, la tensión proviene del hecho de que el lazo no es el que se esperaba, y que el contexto había hecho necesario. Por ejemplo, cuando M. Jourdain pregunta a la sirvienta «Qu'est - ce que tu fais quand tu dis U», esperamos algo como «J'avance les lèvres», y cuando la sirvienta contesta «Je vous obéis», es claro que la respuesta está relacionada con la pregunta, pero no en la forma esperada.

d) Finalmente, en las estructuras secundarias de tensión *surgente*, la tensión proviene de la incompatibilidad entre el lazo y la oposición. Ya hemos observado cómo la yuxtaposición de dos cuadrados, uno blanco y otro negro, no hace reír, en tanto que sí es risible que dos personas contesten a una pregunta a la vez y en términos parecidos; porque la similitud de forma entre los cuadrados no es incompatible con la disimilitud de color, mientras que la identidad o similitud extrema de las respuestas es poco compatible con la existencia independiente de dos personalidades distintas.

FUERZA DE LA TENSION

§ 40. No es fácil encontrar en el texto criterios que permitan establecer si una determinada estructura provoca una tensión fuerte o débil:

1) En cuanto a las estructuras *secundarias*, el párrafo anterior nos sugiere algunas normas; por ejemplo, podemos afirmar, como consecuencia del apartado d), que el texto siguiente de Flaubert no es cómico:

«Ce spectacle de Carthage irritait les Barbares. Ils l'admiraient, ils l'exécraient, ils auraient voulu tout à la fois l'anéantir et l'habiter». (*Salammbô*.)

es que los dos términos no son en absoluto incompatibles entre sí.

2) En lo que atañe a las estructuras *primarias*, podemos, en primer lugar, distinguir tres niveles de tensión:

a) Las tensiones habituales o crónicas, que tienen probabilidad de ser débiles: por ejemplo, la tensión provocada por la contemplación del paisaje romántico en el texto de Musset, sobre la Luna como un punto sobre la *i*; la exaltación de la niña de quince años que va a todas partes con una carta de amor cerca del corazón — y, en general, todas las tensiones por *exaltación* (cf. § 24) —; también la inmovilidad impuesta a los niños durante las horas de clase, (§ 27) la represión de lo sexual (§ 28), la presencia de un superior, y, más generalmente, todas las contrariedades impuestas permanentemente por la sociedad.

b) Las tensiones provenientes de circunstancias desagradables, pero familiares, y de proporciones conocidas, limitadas: por ejemplo, los bastonazos, las caídas, injurias, etc.

c) Finalmente, quedan las tensiones provenientes de circunstancias inexplicadas, extraordinarias, cuyas proporciones exactas no se conocen, que parecen romper con las leyes de nuestro mundo: y que lo dejan a uno totalmente desorientado, como cuando Belina ve de pronto levantarse a su esposo muerto, o cuando Figaro recibe una bofetada sin saber de donde viene, (1) o cuando Sosia ve a otro hombre que es él mismo...

Por otra parte, sabemos, con respecto a las tensiones de la categoría «b», que son más fuertes cuando resultan de la contrariedad de determinadas tendencias, como ser, el amor propio, los celos, el instinto sexual, etc.; comparemos el texto ya citado, de Molière:

«Crois qu'il aurait plus fait pour contenter sa passion et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat.»

con este otro, de Flaubert:

«Car enfin Charles était quelqu'un, une oreille toujours ouverte, une approbation toujours prête. Elle faisait bien des confiden-

(1) Lo imprevisto no constituye una categoría homogénea a este respecto, pues, si bien la aparición de un fantasma causa tensión del tipo más fuerte, la llegada inesperada de un pariente a quien creíamos en el extranjero no es siquiera cómica.

ces à sa levrette. Elle en eût fait aux bûches de la cheminée et au balancier de la pendule.» (*Madame Bovary.*)

Es claro que son análogos por su estructura (tipo hombre pequeño que se agacha para pasar la puerta); sólo que el segundo es menos cómico porque, en lugar de interesar una tendencia sexual, la incongruencia afecta una tendencia sentimental, el deseo de confiarse a otra persona.

FUERZA LIMITE DE LA TENSION COMICA

§ 41. La fuerza de la tensión no favorece a la eficacia cómica sino dentro de determinados límites. Es menester que no tenga consecuencias duraderas, y que no implique dolor en la víctima, sino enojo o excitación. No nos reímos cuando alguien se lastima gravemente al caer, ni tampoco ante una conducta incongruente que significa una alteración de la salud mental: la locura no es cómica en general, y cuando lo es, es porque se asemeja a las incongruencias por falta de atención, automatismo, etc. (1)

Aun cuando la tensión dolorosa es resuelta, el dolor o el espectáculo del mismo estorba en el sujeto la facultad de reponerse. Bien sabemos que la resolución de una situación dolorosa o penosa no provoca sino muecas, lágrimas, suspiros o, a lo sumo, risa mezclada de lágrimas y muecas (ver, por ejemplo, las escenas reproducidas por la pantalla, que ocurren cuando soldados heridos y con el rostro marcado por el sufrimiento se reúnen con sus mujeres o madres al salir del cautiverio).

Es, naturalmente, más baja la tensión sufrida directamente por el reidor, que la intensidad máxima compatible con la eficacia cómica; quien sufre un ligero susto bien puede reírse al pasar el peligro, pero si la situación ha sido un poco más seria, sólo se reirá un espectador; el sujeto, recién asustado, se conformará con suspirar.

En cambio, cuando la tensión no es sufrida en carne propia por el reidor, puede tener un carácter muy grave, siempre que no se perciba dolor en la víctima, sino simplemente enojo (observemos que el enojo es poco trágico, y los autores trágicos evitan, no sin razón, los estallidos impotentes de rabia inútil...). He aquí, por ejemplo, un pasaje de *Tarás Bulba* de Gógol, en donde nos reímos ante un cosaco que va a ser muerto en la batalla en el momento en que despoja a un enemigo abatido:

«... y tentado por la avaricia, el barbudo se inclinó para quitar al muerto sus ricas armas... [el teniente] levantando el brazo y con todas sus fuerzas dió al cosaco... un sablazo en el cuello...

(1) A la inversa, los poetas trágicos cuidan de no causar pequeños fracasos a sus héroes: ¿cómo podríamos aguantar la risa, si viéramos tropezar a Narciso (en *Británico*) o a Fedra enredarse con sus velos?

la ruda alma cosaca voló al cielo indignada y refunfuñando, y al mismo tiempo asombrada de haber abandonado tan pronto un cuerpo tan robusto.»

Nos reímos porque no percibimos dolor en el cosaco.

Es interesante observar cómo Molière, que coloca a menudo a sus personajes en situaciones dolorosas, logra, sin embargo, hacernos reír, usando de su privilegio de autor para reemplazar por breves instantes la expresión de dolor por la expresión de enojo. Lo demuestra el ejemplo siguiente de *L'Ecole des Femmes*:

«Elle n'a ni parents ni support, ni richesse;
Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse:
Et cependant je l'aime après ce lâche tour
Jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour.
Sot, n'as-tu point de honte? Ah! je crève, j'enrage,
Et je souffletterais mille fois mon visage!»

Los dos últimos versos — en los que estalla la risa — son los que introducen el enojo a expensas de la expresión de dolor. (1)

DESNIVEL CÓMICO

§ 42. La eficacia cómica de la tensión no depende sólo de su fuerza intrínseca, sino también, y sobre todo, de su desnivel con relación al efecto complementario. No olvidemos que en la primera parte fuimos llevados a concluir que el texto cómico no se caracteriza tanto por el hecho de traer una tensión, como por realizar una *variación de tensión* (§ 10), y, por lo demás, ya vimos que, en el caso de la bofetada, nos reímos mucho más cuando la víctima recibe el golpe por error, porque, estando la víctima muy tranquila hasta el momento del golpe, la bofetada realiza una mayor variación de tensión.

Para apreciar, aunque sumariamente, el desnivel cómico, debemos, por lo tanto, tener en cuenta no sólo la fuerza de la tensión (según vimos en los § 37 y 38), sino también distinguir si el efecto complementario consta de una *euforia*, una simple *ausencia de tensión*, o una *tensión menor*. Así, en el caso de la bofetada desviada, el efecto complementario consiste en una mera *ausencia de tensión*. Habría desnivel mayor, de *euforia* a tensión, si la futura víctima estuviera fumando con beatitud algún cigarro raro, y eso, cómodamente instalada en un sillón, mirando algún espectáculo agradable. En cambio, el desnivel sería sólo de *tensión menor* a tensión mayor, si la bofetada sobreviniera después de una larga disputa.

(1) Se tacha de crueles a los niños, pero quizás les falta, sobre todo, experiencia para captar e interpretar los signos de dolor, o imaginación para representarse el dolor ajeno.

En las estructuras secundarias, el desnivel no puede ser sino de tensión a ausencia de tensión, porque el efecto complementario corresponde siempre al comportamiento (o al dato, o a la situación), esperado, normal, y, por lo tanto, sin valor especial. Por ejemplo, en el caso del hombre pequeño que se agacha para pasar la puerta, el desnivel está entre el acto anormal, que provoca el desconcierto, y el acto esperado, el no agacharse, el que de por sí no llamaría la atención.

RAPIDEZ DE LA VARIACION DE TENSION

§ 43. El desnivel cómico o la variación de tensión, que constituye, desde el punto de vista funcional, según acabamos de repetir, lo esencial de la estructura cómica, no sería eficaz si fuera demasiado lento. Un contraste no se percibe cuando los términos contrastantes están demasiado separados. De manera que la comicidad será tanto mayor cuanto más rápidamente suceda la tensión al efecto complementario, o a la inversa.

Esta rapidez depende, naturalmente, en alguna medida, de la calidad de la percepción en el lector, cuestión ésta que queda fuera de nuestro tema; pero también depende del texto mismo. La habilidad del autor que busca la intensidad cómica consiste, en parte, en no perderse en detalles que alargan y diluyen, por decirlo así, la variación de tensión. La vida ofrece un sinnúmero de estructuras cómicas, pero difusas y sin eficacia. Nada más común, por ejemplo, que el olvido en amor, que el dejar en un cajón la carta otrora llevada sobre el corazón. Pero una larga evolución media entre los dos hechos, de manera que el episodio pierde toda comicidad. El arte de Laertes (y el de Musset) consiste en acercar términos que en la realidad se dan separadamente. Otro tanto podríamos decir de Molière, en el siguiente episodio de *Las Mujeres Sabias*:

Armanda, que, gracias al apoyo de su madre, pensaba triunfar de su hermana y rival en amor, Enriqueta, le había dicho, burlándose:

«Nous devons obéir, ma soeur, à nos parents,
Une mère a sur nous une entière puissance
Et vous tentez en vain, par votre résistance...»

Pero luego interviene el padre a favor de Enriqueta, y entonces ésta, dirigiéndose a la hermana:

«Il nous faut obéir, ma soeur, à nos parents,
Un père a sur nos vœux une entière puissance...»

La malicia de Enriqueta consiste en que, al utilizar la fórmula de su hermana, le recuerda sus esperanzas pasadas (o sea, en nuestro lenguaje, el «efecto complementario»), en el momento en que la tensión llega a su colmo (y, notémoslo, había llegado a su colmo

sin provocar la risa, porque había aumentado en forma demasiado progresiva). Muchos textos en los cuales sólo encontramos un ligero matiz cómico son textos en que falta la concentración necesaria.

LA EFICACIA COMICA Y LA REPETICION O TRANSPOSICION DE ESTRUCTURAS

§ 44. Indicamos ya que la repetición de las estructuras puede trabar o favorecer la comicidad: las diversas observaciones hechas en los párrafos anteriores nos permiten ahora ver más claro por qué.

La repetición favorece la comicidad en que, por una parte, permite una percepción más rápida de la estructura, cuando ésta se presenta por segunda vez — y hemos visto que la comicidad aumenta con la rápida percepción del paso de la tensión al efecto complementario, (o a la inversa); por otra parte, favorece la comunicación de los términos A y B su lazo y oposición, aun cuando sólo fuese por el hecho de mantenerlos por más tiempo delante del espectador. Hay, finalmente, una especie de suma aritmética de las tensiones: por ejemplo, el enojo de quien se cae será mayor si la caída es la segunda que sufre en cinco minutos, etc.

Pero esta misma suma de las tensiones, si bien comienza favoreciendo la comicidad, termina por entorpecerla: pues, en tanto que en el comienzo significa solamente enojo para la víctima, puede llegar, al prolongarse y aumentarse, a causar dolor y daño, y, por lo tanto, a inspirar lástima para la víctima, lo que impide el desligamiento cómico. Por otra parte, la repetición es a menudo desfavorable para la verosimilitud: admitimos que una distracción ocurra dos o tres veces, no indefinidamente. Cuanto más se repiten algunas estructuras, tanto menos se presta a ellas el espectador exigente. Pero es claro que el efecto de la repetición varía mucho según los casos, las tendencias interesadas, las situaciones, etc., y debemos dejar su estudio detallado para cada autor y cada texto. (1)

LA EFICACIA COMICA Y LAS COMBINACIONES DE ESTRUCTURAS

§ 45. Si la repetición puede llegar a estorbar la comicidad, las combinaciones de estructuras la favorecen siempre.

(1) Un excelente ejemplo de repetición sin pérdida de verosimilitud ni inconveniente para el desligamiento, es el siguiente: un ladrón se ha introducido de noche en una casa de departamentos, ha penetrado en uno de ellos, ha acumulado un botín enorme, que lleva a duras penas en el hombro, y está bajando la escalera con su pesada carga, esperando poder salir sin dificultad por la puerta de calle. De pronto, un inquilino, que vuelve, sin duda, de algún teatro, abre esta puerta, prende la luz. . . nuestro ladrón, que había casi llegado al primer piso tiene que subir de prisa, con su botín. Espera que el recién llegado se pare en el segundo piso, pero no: pasa el segundo, el tercer, el cuarto piso, y cada vez el ladrón tiene que apurarse con su carga. En la pantalla el episodio es de una comicidad irresistible.

a) El caso general es que las dos (o varias) estructuras combinadas sumen, sencillamente, su comicidad: así, la resolución de la exaltación y el desconcierto correspondiente a lo imprevisto del enlace, adicionan sus virtudes cómicas en el texto de la carta de amor, la desgracia de casarse con Diafoirus, y la incongruencia de la afirmación de Argan en el texto citado del *Malade Imaginaire* (§ 43), la desgracia del papagayo y la incongruencia de sus palabras en el texto tomado de Bergson (§ 14), etc.

b) Puede ocurrir también que una de las estructuras combinadas favorezca la comicidad de la otra: por ejemplo, en caso de estructura doble, es frecuente que la tensión secundaria favorezca la tensión primaria. Cuando nos desligamos del enojo de un niño a quien niegan algún pastel por indicación del médico, no hay duda de que nos desligamos más fácilmente por juzgar excesivo el enojo, desproporcionado con su causa. Esto nos demuestra que la estructura secundaria (la reacción incongruente, parecida al agacharse para pasar la puerta alta) favorece la estructura primaria de tensión surgente: el niño sufre un fracaso como quien se cae, o se quema, etcétera. (1)

Muy a menudo esa ayuda se hace sentir en la comunicación de los términos A y B. Por ejemplo, si Voltaire, en lugar de componer un epigrama contra Freron, se hubiera conformado con decir, más o menos: «Freron no es el personaje que parece, sino un animal más venenoso que una serpiente», la injuria hubiera sido banal, vulgar, sin fuerza. En cambio, con la ayuda de la estructura secundaria (el relato en dos puntos: una serpiente muerde a J. F.; pero, saben lo que pasó? fué la serpiente que murió) la asimilación de Freron a un animal venenoso, parece desprenderse de los hechos; cobra fuerza y credibilidad, al menos en el momento.

c) Más aun, Voltaire no podía permitirse en un salón una injuria tan grosera. En cambio, siempre un hombre de buena compañía puede contar una anécdota, que deje al oyente en condición de concluir lo que tiene que concluir... maldad y decencia son la característica de más de una pieza de Voltaire. Pero dejemos esas reflexiones para otra oportunidad, y limitémonos a constatar, de momento, que la estructura secundaria fué la que permitió a la otra burlar la censura social.

Ese fenómeno será, naturalmente, más fácil de observar a propósito de la comicidad sexual. Volvamos al texto citado: (§ 28) «Adónde vas mi hijita, etc.». Es probable que si este texto no presentara más que la estructura primaria de tensión resuelta, o sea, la que ocasiona una liberación de las tendencias sexuales ordinariamente reprimidas, no produciría risa alguna. Sería juzgado grosero, y nada más. Pero presenta, además, una incongruencia entre la pregunta del cura y la respuesta de la niña, es decir, que origina también una tensión de la que el oyente no tiene vergüenza

(1) De ahí el papel de los llantos *ruidosos* en el circo; ver, además, la nota del § 15.

de reponerse. Y la risa que corresponde a la liberación de tendencias sexuales es entonces atribuida al efecto de la incongruencia, o al espectáculo del cura, ofendido por la respuesta de la niña, ya que también encontramos esto en nuestro texto.

Todas las estructuras que liberan así tendencias reprimidas por el propio sujeto, deben disfrazarse en esta forma, asociarse con otras estructuras que ofrezcan un pretexto decente para reirse. (1)

LA COMICIDAD Y LOS VALORES NO COMICOS DEL TEXTO

§ 46. Hemos dicho, al empezar la tercera parte, que no proyectamos estudiar los valores no cómicos. Sin embargo, debemos señalar que pueden ayudar o estorbar la comicidad, especialmente los valores sentimentales, morales y prácticos.

Así, la antipatía que sentimos hacia un personaje, tiene como resultado que el límite máximo de la tensión se encuentra considerablemente elevado, con el aumento consiguiente de la comicidad posible. Es que en un enemigo percibimos más fácilmente el enojo que el dolor: él mismo cuida de esconder sus debilidades a nuestros ojos, y todo lo que podría inspirar compasión, estorbando, por lo mismo, el desligamiento cómico. En cambio, si la tensión afecta a un personaje simpático, su máximo de intensidad compatible con la risa es rebajado. En suma, la risa tiene la probabilidad de ser mayor o menor según que el texto satisfaga o contraríe nuestros intereses sentimentales.

En cuanto al interés moral, aunque a menudo la risa estalle a expensas de la víctima más que del ladrón, se sabe que, sin embargo, se beneficia con el triunfo de los buenos principios (o mejor, de los que practicamos, que no son necesariamente los que la sociedad reconoce). De ahí, en parte, la eficacia cómica de casos como el del ladrón víctima de un robo, del agresor agredido, etc.

(1) He aquí otro ejemplo, también tomado de Fabre (ob. cit., p. 203):

- Mamá! Pablo salta en camisa sobre la cama.
- Está muy mal, mi hijito. No vuelva a hacerlo, uno no debe saltar así en camisa delante de su hermanita.
- Sobre todo, agrega la hermanita, cuando uno no está hecho como todo el mundo.

El análisis descubre en este texto, como en el anterior, tres estructuras combinadas:

- 1) Una estructura primaria de tensión surgente: lo que temía la madre ha sucedido, y el lector imagina su enojo.
- 2) Una estructura secundaria, en cadena con la otra de tensión puesta de relieve, ya que es incongruente creer que el hermanito no está hecho «como todo el mundo».
- 3) Una estructura de tensión primaria resuelta: lo prohibido ha sido divulgado, la censura que sufre todo cuanto está ligado a lo sexual ha sido burlada.

Esta última estructura no haría refír si estuviese sola. Necesita de las demás para surtir efecto.

Finalmente, es innegable que la comicidad es afectada fuertemente por los valores prácticos del texto, objeto o acontecimiento cómico. Si una incongruencia favorece, no a un personaje ficticio, que nos resulte simpático, sino nuestros propios intereses (por ejemplo, si nuestro adversario en un concurso deportivo, pongamos de tenis, se cae en el momento de recibir la pelota) nuestra risa será mucho mayor (o, mejor dicho, sería mayor si los usos permitieran reírse). Por el contrario, cuando la incongruencia va contra nuestros intereses, por ejemplo, cuando nuestra secretaria pone el papel carbón al revés, mientras estamos esperando la carta que le hemos dictado, entonces no tenemos mucha gana de reírnos. . .

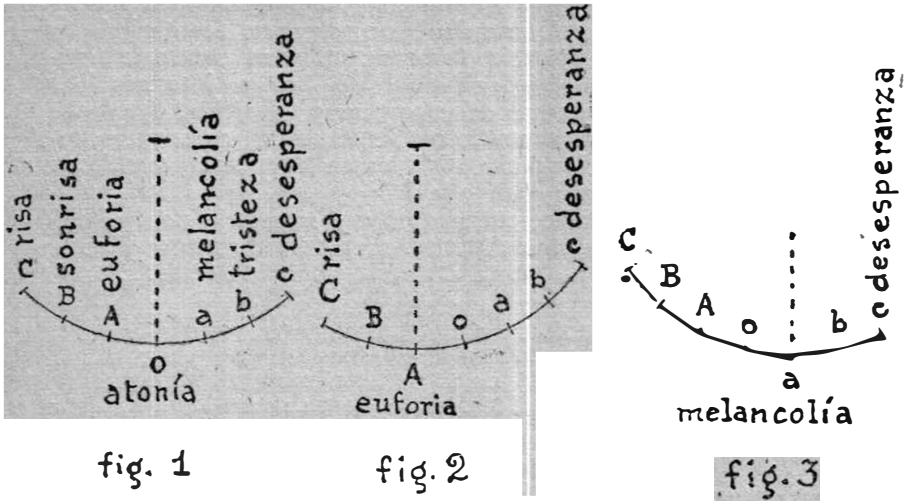
EL CONTEXTO Y LA EFICACIA COMICA

§ 47. El contexto influye sobre la comicidad, creando en el lector un estado general de melancolía, o, por el contrario, de euforia. Y, si bien excluimos de nuestro trabajo las condiciones subjetivas de la risa, como por ejemplo, el temperamento eufórico o melancólico del lector, que hacen que un mismo texto haga reír mucho a uno, y poco o nada a otro, no tenemos por qué excluir los caracteres del contexto que crean euforia o melancolía, ya que dichos caracteres pertenecen, en definitiva, al mismo *objeto cómico*. Nuestra tarea se encuentra, por otra parte, simplificada por el estudio de Fabre, ya que podemos aplicar al contexto las observaciones que él hizo acerca del temperamento de cada lector o espectador. (1)

Cuando el contexto tiende a producir en el lector o espectador un estado de concentración mental, la risa se torna menos probable: un conferencista que impone a su público cierto esfuerzo de atención, no lo hará reír fácilmente, aún si está explicando, precisamente, la estructura de los textos cómicos. . . el auditor presta atención a la técnica del chiste que se le cita como ejemplo, en lugar de abandonarse simplemente a la tensión y la relajación consiguiente; y, naturalmente, no se ríe. Freud había hecho la misma observación, y, más aún, según él, es por el esfuerzo de atención que no se ríe la persona que inventa un chiste (o se ríe menos que sus oyentes), no

(1) Obra citada pp. 124 a 133. Para explicarse mejor, imagina representar el estado psicológico del sujeto por un péndulo. La trayectoria que describe este péndulo es un arco de circunferencia. El punto de equilibrio es, naturalmente, el punto más bajo del arco: dicho punto corresponde, en el espectador o lector teórico, al estado de atonía (Fig. 1), pero puede corresponder al estado de euforia, si el sujeto es de temperamento eufórico. (Fig. 2), o al estado de tristeza, si el sujeto es de temperamento melancólico (Fig. 3).

Siendo así, es claro que una misma tensión (traída, como hemos visto, por la estructura cómica) y que corresponde, v. g. al punto b (minúscula) de las tres figuras, no provocará el mismo efecto en todos y cada uno de los tres espectadores representados esquemáticamente por las figuras: en el caso de la figura 1, el péndulo llegará, por oscilación natural, hasta B, o sea, la sonrisa; en el caso de la figura 2, llegará más allá de C, y la risa será fuerte; en el caso de la figura 3, llegará solamente hasta el punto cero, y ni siquiera sonrisa.



así el que *repite* un chiste, pues a menudo se ríe antes y más que sus oyentes.

Con mayor razón, cuando el espectador está ansioso por saber qué va a pasar en la pieza, qué suerte tendrán los personajes; cuando la intriga capta toda su atención, no está en buenas disposiciones para la relajación cómica. De ahí que las piezas más densas en comicidad sean también aquellas en las que los personajes no despiertan gran simpatía, ni indignación, y en que la acción no apasiona al espectador. Una de las diferencias más claras entre Molière y autores menos puramente cómicos, como por ejemplo, Beaumarchais, es que aquel no nos propone personajes realmente simpáticos (sino, tal vez, los enamorados, y, todavía, son figuras sin mayor relieve) de manera que no nos preocupa mucho lo que les va a suceder. Mientras que Beaumarchais nos apasiona por la suerte de Cherubin o de la joven Rosine, y por el fracaso de los designios injustos del Conde Almaviva, de manera que el espectador no está ya totalmente dispuesto para la comicidad.

Cuando, por el contrario, el contexto tiende a crear un estado de euforia, el lector o espectador tiende, por su parte, a reírse por tensiones menores, y a reponerse más fácilmente de las tensiones fuertes. Es lo que saben bien, en general, los autores de comedias y vaudevilles, y es lo que explica el error de algunos estetas, según los cuales la euforia formaría parte del contenido de la definición de la comicidad. (1)

El contexto puede influir en otra forma, todavía sobre la comicidad; puede, sin producir euforia, disminuir la sensibilidad del lec-

(1) Por ejemplo, V. Basch: «Essai critique sur l'Esthétique de Kant» 2.^a ed. Paris Vrin, 1927.

tor para con las desgracias que ocurren a los personajes. Tal cosa sucede en los cuentos de Voltaire: el lector está invitado en ellos a adoptar una actitud intelectual, y, por lo tanto, a considerar las razones de las cosas antes que su valor sentimental, antes que vivir las desgracias de los héroes. Así se explica, por ejemplo, que riamos de buen grado de un auto - da - fe que, sin embargo, podría costar la vida a varios de los personajes, e infligirles los más crueles tormentos (en Cándido).

CONCLUSION

§ 48. Aquí termina el presente trabajo, o sea, el *análisis* de los factores que contribuyen a dar diversas resonancias y mayor o menor comicidad a un texto, objeto o acontecimiento. Desde luego, el análisis no basta, y nos proponemos llevar a cabo, en otra oportunidad, la síntesis necesaria. Después de haber desmontado el mecanismo, e indicado lo que los textos tenían en *común*, es preciso ver en qué difieren los unos de los otros; las diversas formas en que se agrupan los elementos que hemos disociado.

Para esto, deberemos investigar, en primer lugar, cómo se definen los *géneros* cómicos, ironía, sátira, humor, etc., y luego, cómo se caracterizan los *autores* y *obras* más típicos — o sea, averiguar, no sólo qué variedad formal de estructuras les es propia, sino, al mismo tiempo, qué clase de componentes, qué tipo de lazo, de oposición, de tensión, etc. — y provistos de qué fuerza, con qué apoyo de los valores no cómicos y del contexto. Deberemos verificar hipótesis como la que formulamos en el curso de estas páginas, acerca del ingenio y del humor, observar si el ingenio corresponde a estructuras secundarias, con hallazgo de un lazo (u oposición) intelectual no directo, y actualización subjetiva por presentación; si el humor corresponde, ante todo, a una comicidad de expresión, subjetiva, y si se da cuando el narrador finge no ver la absurdidad de las conductas que relata; si Musset se caracteriza realmente por la frecuencia de las tensiones por exaltación, por las estructuras de tensión distraída y los lazos imaginativos; si Molière gusta de oposiciones fuertes entre términos contrarios, de términos plenamente comunicados, de tensiones surgentes o puestas en relieve; si evita las interferencias entre efectos cómicos y valores no cómicos, etc.

Tal será la tarea por emprender en la cuarta y última parte de este trabajo, que tengo en preparación. Pero, por de pronto, me parece que puedo afirmar la posibilidad de llevarla a cabo.

No pretendo con eso suprimir la crítica apreciativa, los fallos del gusto; pero sí creo que las dos críticas, la descriptiva y la valorativa, deberán ayudarse mutuamente, que la crítica descriptiva podrá explicar los juicios de la otra, y aún, en ocasiones, prepararlos y tornarlos más conscientes y seguros, dándoles un apoyo firme en la observación.

ROBERT SALMON.