

PARA UNA DEFINICIÓN DEL HUMOR

José R. Betancor Mesa
Universidad de La Laguna

Abstract

This study will be about the aesthetic category of the humour like a process that goes the literary communicative act under the ludic pact and whose requirements are: The absence of affectivity and emotivity according to Henri Bergson, the assent to the dissent from what C. Bousoño says and the assumption of the ludic pleasant according to some theories like Ch. Baudelaire and R. H. Jauss.

From here we take a conception of humour like a bisociation in two levels: one referencial level, the comic referencial (the parodic, the burlesque, the ironic and so on) and another non-temporal level, the comic temporal (the comic itself).

Antes de nada advertiremos que nuestra intención no va orientada hacia la búsqueda de una fórmula perfecta y exacta que defina el concepto del humor; no porque no aspiremos a ello sino porque, en principio, hallar la quintaesencia del humor bajo una definición así planteada parece una falacia de entrada.

Como cualquier otro fenómeno literario escapa a ser acotado entre las siempre desmoronables murallas de una definición supuestamente eficaz y certera. Es más, somos partidarios de que un acercamiento a través de una definición, por profunda y aguda que sea, es siempre criticable y superable en la medida que da cuenta de una visión parcial y personal que aspira desafiante a globalizar la materia, en nuestro caso humorística, de una manera general y, por lo tanto, somera, abstracta e incompleta.

Por ello, el sentido de titular este trabajo de la forma que lo hemos hecho le viene de considerar el concepto de definición no como una fórmula autónoma y endorreferencial sino como un posible acercamiento o reflexión donde se cuestione e intente describir el fenómeno humorístico sin caer en dogmatismos preceptivos. En definitiva, proponemos una aproximación que tome como metas, por un

lado, esbozar y acotar la escurridiza materia de lo cómico y, por otro, esclarecer progresivamente el proceso humorístico.

Para acometer nuestro objeto de estudio, una primera anotación sería aquélla que iría a la delimitación y encuadre de nuestro tema. El humor en casi todas sus manifestaciones y consideraciones teóricas como categoría tradicional de la Estética ha sido tratado subsidiariamente junto a otras cuestiones literarias a lo largo de los más de veinte siglos de reflexión teórica. Cualquier nómina de autores a tal respecto se nos presenta larga y fecunda. Podríamos citar entre otros a autores como Aristóteles, E. Kant, Hegel, Ch. Baudelaire, Spencer, Lipps, Ritcher, H. Bergson, S. Freud, E. Acevedo, M. Bajtín, H. R. Jauss, C. Bousoño, etc...

Pero, pese a semejante privilegio dentro del selecto marco de la teoría de la literatura, el humor¹ no deja de presentarse como una cuestión tediosa y llena de dificultades teóricas e interpretativas a la hora de profundizar en ella. E. Staiger así lo plantea:

La teoría de lo ridículo intriga y fatiga a la Estética desde antiguo. Los escépticos se complacen en apuntar la disconformidad existente entre los distintos intentos de esclarecimiento. Pero con ello si bien se mira, la cosa no va tan mal. Por lo menos se admite que cada uno es capaz de explicar sus propios ejemplos, y de este modo contribuye de alguna manera a la interpretación general de lo ridículo².

He aquí el problema. En efecto, buena parte de la mayoría de los estudios que analizan el fenómeno del humor en la literatura se limita a dar rápidas pinceladas o soluciones de urgencia que explican o interpretan con mayor o menor acierto situaciones concretas. Nos encontramos así con muchísimas aportaciones esporádicas que salpican estudios literarios y que se pierden en las dispersas redes de publicaciones con el inconveniente de no reunirse o converger en una reflexión unitaria que encauce la interpretación del humor. Otro tanto ocurre con los trabajos más o menos genéricos que, pese a estar enfocados desde presupuestos mucho más amplios, acotan temas y realidades del mundo humorístico muy parciales y particulares.

Sin descalificar ambas tentativas, pues constituyen la doble realidad de cualquier campo de la investigación filológica, todo el conjunto de interpretaciones en torno al humor ha dado esclarecedores frutos aunque de una manera, como dijimos, algo dispersa.

Si examinamos estudios sobre el humor en autores específicos encontraremos, con toda probabilidad, excelentes monografías que analizan las estrategias humorísticas, en ocasiones, con buenas dosis de certeros y agudos ejercicios interpretativos. Pero, a menudo, carecerán de una reflexión teórica fundamental sobre el humor que organice todo el compendio de resultados descriptivos en que a veces se convierten este tipo de trabajos. De qué sirve hacer largas enumeracio-

nes interpretativas de pasajes ingeniosamente humorísticos de Quevedo o comentar una a una las cientos de greguerías de Gómez de la Serna si no somos capaces de formular una aproximación teórica que fundamente nuestro enfoque. La peregrina práctica del “comentario escolar de textos” es un procedimiento obsoleto e inoperante si no viene amparado por una reflexión teórica que lo organice a través de un cauce o línea de análisis preconcebida.

En nuestro caso se hace necesario la fundamentación de un esbozo teórico que defina y dé cuenta de los condicionamientos previos, de los procedimientos formales y de los efectos producidos por el fenómeno humorístico. Asimismo, habría que determinar una tipología humorística que sea lo suficientemente rigurosa y explícita para ayudar a delimitar los límites, en ocasiones confusos, entre las distintas modalidades del humor como, por ejemplo, entre la ironía, la parodia y la sátira. Con ello las alusiones al componente humorístico de las obras literarias no lo convertirían en un cajón de sastre donde todo parece, como de hecho ocurre, tener cabida.

Por todo ello postulamos la creación de una interpretación del humor bajo un modelo definitorio que analice el proceso humorístico, no sin antes advertir que, dada la longitud escueta de este estudio y lo ambicioso de nuestro planteamiento nos veremos obligados a esbozar tan siquiera un somero análisis orientado a considerar el humor como organizador de un acuerdo lúdico.

Permítasenos arrancar nuestro enfoque principalmente con una de entre las muchas definiciones que deambulan en los manuales y estudios relativos al humor. Se trata de una definición realizada por A. Koestler y que aparece en la *Encyclopaedia Britannica* donde considera al humor como:

The bisociation of a situation or idea with two mutually incompatible contexts in a person's mind and the resulting abrupt transfer of his train of thought from one context to another put a sudden end to his “tense expectations”; the accumulated emotion, deprived of its object, is left hanging in the air and is discharged in laughter³.

Como decíamos al principio toda definición es acotada, general y somera pero, frente a estas descalificaciones, el ejemplo anterior se nos presenta interesante y jugoso en la medida que da en el clavo, al considerar una de las cuestiones menos planteadas a la hora de estudiar el humor y facilita una aproximación acertada. Si se retoma la definición, observaremos que se nos está describiendo un proceso. El humor es, así planteado, un proceso comunicativo que, parafraseando a Pozuelo Yvancos⁴ cuando habla del proceso narrativo, consiste en la fórmula: “Alguien cuenta algo humorístico a alguien”.

Al examinar cualquier mensaje literario encontramos esta idea que en narratología se viene denominando “pacto narrativo”. Es evidente que el proceso humorístico no escapa a tal pacto, pero se nos presenta como un acuerdo singular

que no se queda en el mero trasvase informativo entre el emisor y el receptor literarios. Se trata de un pacto tácito previamente acordado donde el humor, como fenómeno característico, es tomado implícitamente por ambas partes del proceso comunicativo. Es un acto semiótico literario con una vocación decididamente divertida y con un afán jocoso.

Este pacto lúdico supone la creación y aceptación de un horizonte de expectativas previo que, como toda experiencia literaria, presenta de una manera especial una serie de requisitos. Requisitos que en nuestro caso son bastante singulares. A saber:

- a) Eliminación de toda afectividad y emotividad.
- b) Asentimiento del disentimiento.
- c) Asunción de lo lúdico placentero.

El primero de los requisitos es heredero de las ya clásicas teorías de H. Bergson⁵ que plantean que para reírnos de cualquier acontecimiento debemos escindirle toda la carga afectiva o emotiva que nos proporcione la contemplación de un hecho jocoso. Para poder reírnos de las caídas, de los tropezones, de las deformaciones físicas, de las exageraciones gestuales o de las interpretaciones grotescas debemos eliminar la emoción, la pena, el dolor o el sentimiento proporcionados para que cruelmente podamos reír tranquilos. Este pacto “anestésico”, siguiendo la terminología de Bergson, es una consideración previa de todo proceso humorístico que va encaminado a facilitar la risa o el efecto divertido de un hecho que, en situaciones normales o descontextualizadas, nos hubiese hecho llorar o emocionarnos. La risa sería la muestra de una crueldad inteligente y malévola, recuérdese que se insensibiliza anestésicamente al corazón, para con una situación cómica y que en situaciones normales, repetimos, se nos presentaría como algo desagradable, triste o molesto.

El segundo requisito atiende a uno de los problemas más estudiados en la reflexión literaria. Hablamos de la ficcionalidad. Ficcionalidad que en nuestro caso estaría constituida por la materia humorística. Frente a otro tipo de ficción, como puede ser la maravillosa, la fantástica, la gótica o la social, la materia humorística se caracteriza por su componente absurdo, incongruente, ridículo y deforme. Ahora bien, como todos sabemos, en todo acuerdo ficcional el lector debe tomar como verdadero y cierto todo este tipo de materia para que la lógica del discurso siga su proceso. Por lo tanto, la máxima a la que el lector atenderá en el pacto ficcional será la siguiente: *asentir lo que se disiente*. Las hiperbolizaciones, las exageraciones, las situaciones absurdas, las incongruencias de los hechos, las estrambóticas o rocambolescas historias, las ridiculeces de las acciones de los personajes, la falta de sentido, etc... funcionan como materia humorística, la cual es planteada y aceptada como verdadera aunque, evidentemente, tanto el narrador como el lector saben que todo es un juego, todo es pura ficcionalidad. Ambos se engañan lúdicamente a crear y creer en algo que disienten. C. Bousoño así lo ha planteado cuando asevera lo siguiente:

... lo que el autor cómico pretende comunicar consiste, paradójicamente, en un disentiimiento del autor frente a la realidad psíquica ilegítimamente nacida en el objeto ridículo y claro está que no podríamos, en principio, identificarnos con aquello que reprobamos. Únicamente si asentimos al autor si estamos de acuerdo con él al percibir algo como irrisorio, podremos acompañarle con nuestra risa en su burlesca actividad⁶.

Por último, el tercer requisito hablaba del placer que proporcionaba la experiencia estética del humor como organizador del pacto lúdico. Desde que aparecieron las teorías bergsonianas, el humor y su expresión risueña se han venido entendiendo como la respuesta correctiva que el receptor (el público o el lector) da ante una situación desviada de su curso normal. Es decir, la risa es el castigo social que el hombre hace a una conducta desorientada, automática, repetitiva, desviada o exagerada⁷. Partiendo de esta interpretación se ha desarrollado una valoración extraliteraria del humor, entendiéndolo como respuesta combativa o denunciadora de una realidad social determinada o como el espejo cruento y representativo de una situación injusta disfrazado bajo la ingeniosa ironía, la despiadada sátira o la burlesca parodia⁸. La España de Cervantes o Quevedo, la Inglaterra de J. Swift o Ch. Dickens, la Francia de Rabelais o Molière o El Caribe de García Márquez o Cabrera Infante, podrían ser ejemplos representativos.

Pero al margen de estas consideraciones referenciales existe una materia cómica en sí misma que, como categoría literaria, hace referencia a una funcionalidad dentro del ámbito de la experiencia estética del hecho literario. Desaparecería así la utilidad social, contestataria y servil del humor en la obra literaria en pro de la asunción de lo lúdico placentero. Hablamos, evidentemente, de una consideración del humor en sí mismo, tal como lo han esbozado someramente Ch. Baudelaire⁹ o R. H. Jauss¹⁰, entre otros, aunque la idea se había venido gestando desde las consideraciones estéticas de E. Kant¹¹. Sin duda alguna creemos que R. H. Jauss es una de las voces más explícitas al respecto. Veamos lo que propone el catedrático de Constanza:

Dado que estas funciones (la de desahogo, la de protesta y la solidaridad del reírse de un héroe) dependen tanto del horizonte de una obra como de la actitud del espectador, éste es dueño de quedarse en la catarsis cómica, aún cuando la intención fuera la de protesta o de solidaridad. La protesta y la solidaridad dependen, sobre todo de los horizontes sociales de experiencia y, por ello, se están en el proceso de recepción histórica, especialmente, expuestos al cambio de los horizontes de comprensión¹².

En efecto, habría bajo el proceso humorístico dos componentes bisociados: un elemento referencial (que haría alusión a todo un horizonte histórico-socio-cultural determinado) y un elemento eterno como materia literaria en sí misma, de carácter atemporal. Hablamos de la dicotomía que Baudelaire establece en lo có-

mico: lo cómico fugitivo y lo cómico eterno. Veamos como lo define, a propósito de los grabados de Goya, donde parece adelantarse a los propios teóricos de la Estética de la Recepción:

Imagino ante los *Caprichos* a un hombre, un curioso, un aficionado, que no tiene la menor idea de los hechos históricos a los que varias de esas planchas hacen alusión, un simple espíritu de artista no sabe ni quién es Godoy, ni el rey Carlos, ni la reina; sin embargo sentirá en lo más hondo de su cerebro una viva conmoción, producida por el estilo original, la plenitud y la certeza de los medios del artista, y también por esa atmósfera fantástica que baña todos sus temas (...). Es eso lo que define al verdadero artista, siempre duradero y vivaz hasta en sus obras fugitivas, por así decirlo pendientes de los acontecimientos, que llamamos caricaturas; es eso, digo, lo que distingue a los verdaderos caricaturistas artísticos, lo cómico fugitivo de lo cómico eterno¹³.

Una vez analizado someramente el pacto lúdico se hace necesario reconsiderar de nuevo la definición de A. Koestler con la que echábamos a rodar la larga e interesante madeja de la reflexión sobre el humor. Retomando nuevamente la susodicha definición, nos encontramos con que, gracias al pacto lúdico, se produce la bisociación de dos contextos incompatibles que en un determinado y repentino momento coinciden. Pero el pacto lúdico no sólo propicia este encuentro fortuito sino que propone que asumamos algo disentido como asentimiento ya que es requisito indispensable de este juego placentero. Mientras tanto se nos cuenta algo, una historia, una frase ingeniosa o un chiste creando así una “tensión específica” que a través del transcurso de dicha historia juega con los dos contextos incompatibles, con dos referentes incongruentes. Pero, henos aquí que la historia se acaba, se termina de una manera inesperada rompiendo el proceso tensional que se había gestado, dejando al emisor en una incertidumbre, con unas expectativas truncadas. Fruto de esa resolución tensional suspendida se produce la risa. Risa que S. Freud¹⁴ describe como liberación placentera de sentimientos reprimidos a través de esta manifestación fisiológica.

Para comprobar todo este proceso humorístico podríamos relatar algunas greguerías de Gómez de la Serna donde se ilustra, creemos, lo dicho anteriormente:

- . Hay unas beatas que rezan como los conejos comen hierba.
- . La T está pidiendo hilo de telégrafos.
- . ¿Dónde está el busto del arbusto?
- . El 4 tiene nariz griega.
- . En la guía de teléfonos todos somos seres microscópicos.

Esta definición de A. Koestler recoge las mejores aportaciones de E. Kant y A. Schopenhauer. De Kant la espléndida definición de la risa como “emoción que

nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada”¹⁵ y de Schopenhauer la ingeniosa idea de la bisociación de contextos en el proceso humorístico¹⁶. Aunque, si bien se mira, la vieja y sabia Retórica ya se había ocupado de este tipo de cuestiones cuando formulaba la tradicional figura expresiva de la ironía. Recuérdese que la ironía se fundamenta en una potenciación semántica que juega con dos planos que se alternan lúdicamente: un nivel superficial, denotativo, y un nivel profundo, connotativo. Esta singular mezcla o yuxtaposición de dobles sentidos, de equívocos y malentendidos maliciosos viene organizada por esa bisociación de dos contextos que, gracias al pacto ludico, logra sus mejores frutos estilísticos.

Por lo tanto, nuestra definición o aproximación al proceso humorístico como signo literario se organizará sobre una estructura de dos niveles: por un lado, aparecería un nivel constituido por un componente básico, soterrado, descontextualizable, universal y nuclear. Vendría a ser lo cómico que toda manifestación humorística transporta y que convierte al humor en una categoría antropológica universal y atemporal. Por otro lado, estaría un segundo nivel formado por un componente tipológico, descubierto, contextualizable, particular y polarizado. Hablamos de las diferentes manifestaciones del humor como lo irónico, lo satírico, lo paródico, lo grotesco, lo absurdo, etc... “Lo cómico fugitivo”, para Baudelaire.

Por lo tanto, la parodia, la sátira o la ironía, pongamos por ejemplos, pueden nacer con una decidida vocación crítica pero, evidentemente, no se trata de una actitud combativa o una reflexión contestataria sin más, ya que eligen la forma o el medio de la fórmula humorística para su desarrollo y expresión de una manera así disfrazada. El humor como componente básico nuclear, al margen de la tipología que lo envuelve, puede considerarse en sí mismo, tal como lo proponía H. R. Jausse o Ch. Baudelaire. En efecto, cuántas veces al observar una parodia o leer una sátira humorísticas no nos hemos reído sin conocer tan siquiera al personaje objeto de la parodia o de la sátira. Nos hemos reído de sus expresiones grotescas, de sus movimientos mecanizados, de sus actitudes patéticas, de sus deformaciones y exageraciones gestuales, de sus caracterizaciones ridículas, etc... en sí mismo cómicos, al margen de conocer la situación o al personaje parodiados y, por tanto, de entender en la sátira la crítica o denuncia referencial, lo contextualizable o “lo fugitivo”. Basta que recordemos la figura de un Don Quijote en algunas de sus quiméricas aventuras, las grotescas e ingeniosas descripciones del Dómine Cabra de Quevedo o las exageraciones paródicas del Coronel Aureliano Buendía de García Márquez para comprender lo que hemos expuesto.

En efecto, aunque separemos el contexto referencial histórico-socio-cultural en que se desarrollan los personajes anteriores no dejarán de parecernos risueños, grotescos o estrambóticos porque hay una esencia cómica atemporal y eterna que permite que la risa continúe históricamente en las sucesivas generaciones de lectores.

Notas:

1. Bajo la denominación genérica del humor entenderemos en este trabajo un amplio abanico de consideraciones tipológicas de la materia humorística que iría de la expresión cómica en sí misma a la satírica, sin olvidarnos de lo burlesco, lo irónico, lo absurdo, lo incongruente, lo paródico, lo grotesco, lo ridículo, etc...
2. STAIGER, E. *Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid, RIALP, 1966, p. 199.
3. KOESTLER, A. "Humour and wit" en *The New Encyclopaedia Britannica*, Chicago, Helen Benton, 1981, vol. IX, p. 7.
4. POZUELO YVANCOS, J. M. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 233.
5. BERGSON, H. *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. 15-18.
6. BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión literaria*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, p. 51.
7. BERGSON op. cit. pp. 15-18.
8. A tal respecto se podría citar aquí un par de estudios representativos que illustre esta manera o enfoque de concebir el humor como actitud combativa ante un estado social, político o cultural injusto. Así lo plantea Vargas Llosa, M. en *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, donde el escritor peruano analiza aguda y críticamente la obra de su colega colombiano García Márquez. Llosa propone que el componente humorístico de Márquez es una actitud vital de ver la realidad hispano-americana desde el microcosmos de Macondo como panacea resignada y divertida. Otro estudio que desarrolla esta idea del humor en la literatura es C. L. Torres en *Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*, Madrid, Pliegos, 1989, donde el humor negro en este escritor es una plataforma liberadora y evasiva ante la realidad cubana.
9. BAUDELAIRE, Ch. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988.
10. JAUSS, R. H. *La experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
11. KANT, E. *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 238-244.
12. Vid. op. cit. p. 303.
13. Vid. op. cit. pp. 118-119.
14. FREUD, S. *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974 y también un interesante artículo "Humour" en *Obras Completas de S. Freud*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, vol. VIII, pp. 2997-3000.
15. Vid. op. cit. p. 240.
16. SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, México, Ed. Porrúa, 1983, p. 60.