

LAS ESTRUCTURAS CÓMICAS

ADVERTENCIA

§ 1. No nos proponemos estudiar lo cómico desde un punto de vista psicológico, ni menos aún filosófico. Nos proponemos estudiar, *en los textos*, cómo los autores combinan los elementos de que disponen para crear comicidad. Nos proponemos pues estudiar la maquinaria cómica.

Sin embargo, como es imposible que no nos haya guiado, en el análisis del texto, una hipótesis sobre el fenómeno psico-fisiológico que se manifiesta exteriormente por la risa, nos creemos en el deber de exponer esta hipótesis. Admitimos con Fabre ¹ que la risa es un fenómeno psico-fisiológico que proviene de la cesación brusca de una constricción fisiológica.

« El estado inmediatamente anterior, o de constricción, va acompañado de disminución en la innervación voluntaria y de vaso-constricción ; se traduce psicológicamente en un sentimiento de ansiedad, de inseguridad, de desconcierto. El estado inmediatamente posterior, o estado segundo, va acompañado de aumento en la innervación voluntaria y de vaso-dilatación ; se traduce psicológicamente en un sentimiento de alegría, de bienestar, de seguridad.

El paso fisiológico de un estado al otro se traduce psicológicamente en un tranquilizarse (rassurement)... » (p. 150).

Creemos con Fabre que, para hacer reír, hay que inquietar y luego tranquilizar, que « el sosiego repentino, el sentimiento de la resolución brusca de una alarma generalmente falsa (y no la degradación, la desarmonía, la rigidez, etc.) es la única traducción psicológica... de las condiciones fisiológicas necesarias y suficientes para la risa » (p. 151).

¹ LUCIEN FABRE, *Le rire et les rieurs*, París, Gallimard, 1929.

Mas, por otra parte, estoy convencido de que esta manera de comprender la risa no me ha servido sino como un guía al que uno despide para quedarse cara a cara con los monumentos hasta los cuales nos ha conducido. Hasta el punto, creo, de que si la tesis más arriba expresada resultara falsa, las conclusiones de este trabajo no quedarían sensiblemente afectadas.

Mientras tanto, no sería justo negar que me haya servido de instrumento cómodo para analizar los textos. Véase por ejemplo este pasaje de Musset, tomado de *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.*

¿ No es evidente aquí el paso de la tensión a la relajación ?

Pero ya se ha hablado demasiado de psicología en un trabajo que pretende separarse cuidadosamente de esta disciplina y poseer una materia propia y distinta. Esta materia, repitámoslo, es la maquinaria cómica, el *objeto* cómico.

Nos hemos fijado en los puntos siguientes :

Una primera parte está dedicada a analizar el texto cómico ¹ en sus elementos constitutivos. Veremos cómo éste constituye una *forma*, una estructura con caracteres constantes bien definidos; cómo, por ejemplo, consta de dos términos, relacionados por un doble lazo de unión y oposición. Al mismo tiempo estudiaremos la índole diversa que pueden tener estos elementos, y cuáles son las distintas variedades de los lazos de unión y oposición. No repararemos, en esta parte, en estudiar, junto con las demás, algunas estructuras que provocan la risa sin ser cómicas en el sentido estricto de la palabra. Esto no ofrecerá inconvenientes puesto que en la cuarta parte separaremos las distintas especies de risa — y mientras tanto habremos confirmado la tesis de Fabre, de su unidad esencial, e incluso la risa de euforia.

En una segunda parte veremos cómo se halla registrada en los textos esa estructura, si sus componentes se encuentran representa-

¹ Por texto cómico entendemos no la obra en conjunto sino el pasaje preciso donde nos reímos, ya que, en lo referente a nuestro estudio, cada pasaje cómico constituye un todo dentro de la obra, es decir, un texto distinto y completo.

dos explícitamente o sugeridos; si están mezclados con elementos ajenos, etc., y las dificultades que presentan a quienes pretendan identificarlos.

La tercera parte estará dedicada a los valores — fuerza cómica, valor psicológico, moral, sentimental — que puede ofrecer la estructura cómica.

Y en fin, en una cuarta parte realizaremos una búsqueda en los autores, tratando de comprobar cuáles son los tipos de estructuras cómicas más usados por un autor determinado o más corrientes en textos irónicos, satíricos, humorísticos, etc.

Y si tenemos éxito, habremos logrado el fin que nos proponemos, es decir, determinar con rigor, en un tema preciso, lo que confiere a un texto dado un sabor distinto de cualquier otro texto ¹.

Queremos por lo tanto realizar el estudio comparativo de una de las funciones, como dicen en fisiología, de la obra literaria, la función cómica. Todo esto no es psicología, ni lingüística, ni historia de las ideas o las doctrinas, sino una especie de fisiología comparada de la obra literaria. Algunos dirían estilística, pero esta palabra tiene demasiadas acepciones para emplearla sin más explicación y sin temor de caer en el equívoco.

PRIMERA PARTE: LA COMPOSICIÓN DE LA ESTRUCTURA CÓMICA

CAPÍTULO I: LOS DISTINTOS TIPOS DE ESTRUCTURA

§ 2. El objeto de nuestro estudio es la maquinaria cómica. Pero es necesario definir exactamente lo que por tal entendemos: Es, en primer lugar, el punto preciso del texto donde estalla la risa; mas no es esto lo único: en efecto, si nos paramos a examinar algunos textos, comprobaremos que el punto en que estalla la risa a veces trae consigo una tensión (por ejemplo en los casos de comicidad por caída, bofetadas o fracasos pasajeros que irriten a quien los sufre), y a veces, un estado opuesto a una tensión indicada anteriormente (como, por ejemplo, en el texto citado en el párrafo 1: reímos cuando la niña abandona la

¹ Cf. nuestro artículo *El problema central de la crítica literaria*, en *ALIC* I, (1941), Mendoza.

carta en un cajón, lo que demuestra que su exaltación ha desaparecido). Esto nos lleva a sospechar que dicho punto bien podría ser favorecido en su papel de productor de la risa por otro pasaje que indicase ora la tensión complementaria, ora el estado opuesto a la tensión.

Y tal sucede. En efecto, el examen de los textos demuestra que el punto en que estalla la risa forma parte siempre de un conjunto orgánico, de una estructura, y que no coincide siempre con el mismo componente de esta estructura. Esta última es la causa necesaria y suficiente de la risa y constituye el objeto de nuestro estudio.

§ 3. La estructura cómica presenta cierto número de caracteres constantes en todos los textos, y algunos caracteres variables. Pero antes de indicarlos será oportuno agregar un tercer ejemplo a los dos anteriores de la bofetada y de la carta de amor.

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 sería muy grande y tendría ocho metros de largo. Mario replica: «Eso no es nada, yo estoy haciendo una casa en que el comedor 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».

Los caracteres constantes, pues, son los siguientes:

1) Constar de dos elementos: en el caso de Mario, veinte metros y diez centímetros; en el texto del párrafo 1 teníamos por una parte el llevar la carta cerca del corazón y por otra parte el abandonarla en un cajón; y en el caso de la bofetada, la situación de la víctima antes de la bofetada y la bofetada

Para facilitar los análisis posteriores llamaremos A y B a esos elementos: A al elemento que aparece en primer lugar en el texto, y B al otro; también llamaremos a B elemento *complementario* de A, y recíprocamente.

2) Estos dos elementos están a la vez opuestos (en nuestros tres ejemplos es evidente) y ligados (en el primer caso A y B son las dimensiones de una misma sala, en el segundo son reacciones de un

mismo personaje ante un misma causa, la carta; en fin, en el tercer caso son momentos contiguos en un mismo personaje)

Para facilitar los análisis ulteriores designaremos el lazo y la oposición con las letras L y O, respectivamente. También llamaremos a la oposición relación *complementaria* de L y recíprocamente.

3) Otro carácter constante es que uno de los componentes A, B, L u O de la estructura determina cierta tensión: por ejemplo en el texto del párrafo 1, la tensión está traída por A (llevar la carta cerca del corazón); en el caso de la bofetada, por B (o sea la bofetada); y en el caso de Mario, por la incongruencia (oposición) entre A y B, entre veinte metros y diez centímetros,

Y el componente complementario produce un estado opuesto a la tensión: en el caso de la carta, B indica la desaparición de la emoción; en el de Mario, a éste no le desconcierta el aparejamiento de las cifras porque preocupándose sobre todo por reparar el mal efecto causado por su exageración, no advierte la incongruencia de las dimensiones; y en el caso de la bofetada, A indica la tranquilidad del personaje antes de la agresión. Llamaremos a este efecto, complementario de la tensión. (Abreviaremos así: T = tensión; CT = efecto complementario de la tensión).

4) La risa estalla cuando el lector o espectador se halla en posesión de la totalidad de los componentes de la estructura, es decir que el punto del texto donde estalla la risa es aquel en que se encuentra expresado el último componente de la estructura — o a veces aquel en que el lector se encuentra en las condiciones necesarias para poderlo adivinar.

En cuanto a los caracteres variables, no indicaremos de momento sino los que utilizamos en este capítulo (estudiaremos los demás en el capítulo III). Son los dos siguientes:

1) La tensión no la crea o indica siempre un mismo componente; a veces es A o B y en ocasiones L u O.

2) El componente complementario del que trae la tensión no afecta a ésta siempre en igual forma (no siempre suprime la T, como en el texto de la carta, puede simplemente distraerla, ponerla de relieve, etc.).

Estos factores variables nos permitirán distinguir varios tipos de estructuras, que consideraremos en los párrafos siguientes.

§ 4. I. *La estructura primaria de tensión resuelta.* — Empecemos por la variedad más simple, aun cuando sea, quizá, la menos frecuen-

te en los textos. En ésta la tensión viene siempre del elemento A; por ello la llamaremos primaria, como todas las estructuras en las cuales la tensión viene de uno de los elementos A o B (reservando el nombre de secundarias para las estructuras en las cuales crean la tensión L u O). Por otra parte, como la tensión es destruída por el elemento complementario, la llamaremos *estructura primaria de tensión resuelta*. He aquí en primer lugar ejemplos literarios:

1) El texto ya citado en el § 1, « Ah! Si vous compreniez ce que c'est qu'une lettre ».

2) 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!

Cierto es que la comicidad de este texto proviene también de la incongruencia entre la declaración del conde y su observación ulterior. Pero este aspecto será estudiado luego (cap. II). Por el momento nos atenemos sólo a la desaparición de la emoción, o de su manifestación.

(A : declaración del conde, que nos hace creer en su emoción ¹; B : su observación, que nos demuestra la ausencia de tal emoción; O : evidente; L : las dos actitudes son compatibles dado el carácter del conde; Act : la marquesa que, al salir de la habitación, deja la puerta abierta) ².

3) 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 :

¹ Los análisis que seguirán a cada ejemplo citado en este capítulo son provisionales y vamos a precisarlos en la cuarta parte de este estudio.

² La abreviatura Tr. que se encontrará en algunos análisis significa *transición* : transición entre A y B. La abreviatura Act. significa *actualizante del elemento B*. La transición y la actualización se estudiarán en el capítulo III; las hemos indicado en los análisis cada vez que se corría el riesgo de confundirlas con el lazo.

Arn. — *Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ?*
 (La voyant interdite) *Ouf !*

Agnès. — *Eh ! Il m'a...*

Arn. — *Quoi ?*

Agnès. — *Pris...*

Arn. — *Euh ?*

Agnès. — *Le...*

Arn. — *Plait-il ?*

Agnès. — *Je n'ose,*
Et vous vous fâchez peut-être contre moi.

Arn. — *Non.*

Agnès. — *Si fait.*

Arn. — *Mon Dieu non*

Agnès. — *Jurez donc votre foi*

Arn. — *Ma foi, soit.*

Agnès. — *Il m'a pris... Vous serez en colère.*

Arn. — *Non.*

Agnès. — *Si.*

Arn. — *Non non non non. Diantre ! que de mystère !*
Qu'est-ce qu'il vous a pris ?

Agnès. — *Il...*

Arn. (à part). — *Je souffre en damné*

Agnès. — *Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné.*
A vous dire le vrai je n'ai pu m'en défendre

Apenas oídos estos últimos versos, Arnulfo respira profundamente y la risa estalla en el espectador ¹. (A : primeras palabras de Inés, que hacen suponer que ha ocurrido algo bastante grave... B : « me ha tomado la cinta... » ; O : evidente, para Arnulfo ; L : para Inés es importante la pérdida de la cinta, tanta es su ingenuidad...)

§ 5. He aquí ahora ejemplos no literarios :

4) La risa de euforia que apenas podemos contener al entrar, en invierno, en una cama bien calentada : la causa de la tensión es aquí

¹ No estalla la risa en el personaje porque él ha estado demasiado inquieto, y todavía le quedan algunos motivos de preocupación ; pero el espectador, cuyas fuerzas no han sido agotadas como las de Arnulfo, recupera inmediatamente su estado normal, y el paso brusco de la tensión a la tranquilidad se manifiesta por la risa.

El papel que desempeña el « suspiro » de Arnulfo (facilitar el estallido de la risa dando la señal de la relajación) lo veremos en la tercera parte de este trabajo. Igualmente la diferencia de reacción en Arnulfo y en el espectador.

el frío; cuando desaparece, la risa tiende a estallar, pero como la juzgamos sin motivo, la reprimimos — sin conseguirlo siempre completamente. (A : frío que se experimenta fuera de la cama; B : sensación de calor producida por la cama; O : evidente; L : de contigüidad; Act. : el hecho de meterse en la cama).

5) En un film de Carlitos Chaplin vemos a este actor patinar con los ojos vendados cerca de un precipicio. Se le ve rozar el borde del precipicio en cada una de sus evoluciones, pero cada vez escapa al peligro como por milagro, y el alivio se traduce en risa ⁴. (A : la situación peligrosa de Carlitos cuando se desliza hacia el precipicio; B : Carlitos fuera de peligro al cambiar de dirección; O : evidente; L : continuidad de los dos momentos de su evolución; Tr : el cambio de dirección, bien por casualidad, bien por estar comprendido en el impulso inicial sin que nos diéramos cuenta).

Vemos que en cada uno de los ejemplos citados el elemento A es el que trae la tensión (la exaltación aparente del conde, la de la niña, el frío experimentado fuera de la cama, el peligro de Carlitos, y las palabras inquietantes de Inés) y la suprime el elemento B (la indiferencia en el conde y en la niña, el calor de la cama, Carlitos fuera de peligro, la confesión de Inés). Esto no es de extrañar pues si la tensión fuera traída por B, estaría resuelta antes de haber podido actuar sobre el espectador, y el texto no resultaría cómico.

§ 6 II. *La estructura primaria de tensión distraída.* — En estas estructuras, a diferencia de las primeras, la tensión es traída por A o bien por B. Por otra parte, no está resuelta, sino solamente distraída por el elemento complementario. Veamos ejemplos :

1) En *A quoi révent les jeunes filles* de Musset, Laertes entera a su futuro yerno de la pequeña comedia que ha preparado para burlarse de sus hijas.

Vous caressez le chien, vous séduisez la fille

... *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.

⁴ Para la incongruencia entre la tranquilidad de Carlitos y su situación peligrosa, véase § 25.

(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 ; Act : la ironía de Laertes).

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.

2) Pertenece también a la estructura de distracción la entrada de un perro en la iglesia durante la celebración de un oficio, el vuelo de la mariposa en la sala de exámenes, etc. (A : el oficio ; B : el perro ; O : evidente ; L : contigüidad ; Act : la casualidad).

3) Tomás Diafoirus, que en el *Enfermo imaginario* de Molière, debe casarse con Angélica, a pesar de la oposición de ésta, se encuentra de visita en casa de su futura familia. Se saca del bolsillo un rollo de papel y lo presenta a Angélica.

— *J'ai contre les circulateurs soutenu une thèse qu'avec la permission (saluant son futur beau-père) de Monsieur, j'ose présenter a Mademoiselle comme un hommage que je lui dois des prémices de mon esprit.*

— Angélique (mal contente) : *Monsieur, c'est pour moi un meuble inutile et je ne me connais pas à ces choses-là.*

— La servante (prenant la thèse) : *Donnez, donnez, elle est toujours bonne à prendre pour l'image : cela servira à parer notre chambre.*

(A : reacción tensa de Angélica ; B : reacción interesada de la sirvienta ; O : evidente ; L : el manuscrito).

La reacción interesada de la sirvienta no suprime ni modifica la reacción tensa de Angélica, pero distrae la atención del espectador, le permite escapar de este estado de ánimo.

4) Pasaje de la *Balada a la luna* de Musset ¹.

C'était, dans la nuit brune,

Sur le clocher jauni

La lune,

Comme un point sur un i.

(A : la luna ; B : el punto sobre la i ; O : evidente ; L : parecido accidental).

¹ Véase además § 20.

§ 7. *Las estructuras de tensión distraída y el punto donde estalla la risa.* — En las estructuras de tensión resuelta el elemento portador de T se presentaba siempre antes que el elemento complementario, y por lo tanto nunca coincidía con el punto del texto en que estalla la risa (ya que la risa estalla cuando el lector se entera del último componente de la estructura). En estas estructuras de tensión distraída, en cambio, puede presentarse después o simultáneamente con el elemento complementario y coincidir por lo tanto con el PR¹. La verdad es que, como el texto no registra el *paso* de T a CT, sino la coexistencia de T y CT, el orden de presentación es indiferente.

Un par de ejemplos :

1) En la primera escena de *El avaro* de Molière sabemos que Elisa está enamorada y desea casarse, a pesar de su padre, con aquel a quien ama. En la segunda escena, sin embargo, vemos que su hermano Cleantes, enamorado asimismo y decidido también a casarse a pesar de su padre, le dirige las siguientes palabras :

— ...*Je vous conjure encore une fois de ne me point apporter de raisons pour m'en dissuader.*

— Élise : *Suis-je, mon frère, une si étrange personne ?*

— Cléante : *Non ma soeur, mais vous n'aimez pas ; vous ignorez la douce violence qu'un tendre amour fait sur nos coeurs, et j'appréhende votre sagesse.*

La comicidad del texto surge sobre todo de la incongruencia entre la opinión del hermano y la realidad tal como la conoce el espectador. Pero este aspecto será estudiado luego (§ 25) y de momento nos atenderemos sólo a los temores de Cleantes en sí. Claro está que sería imposible al espectador participar de ellos. Mas, como Cleantes no se entera del amor de su hermana en ese momento, la tensión no está suprimida, sino solamente distraída por lo que sabe de Elisa el espectador². (*A : Elisa ; B : opinión que de ella tiene su hermano ; O : incongruencia evidente para el espectador ; L : congruencia para el hermano ; Tr : el hermano no está enterado*).

La mayoría de los pasajes cómicos de *Le Cocu imaginaire* de Molière están basados en una distracción de este tipo : Sganarelle cree a su mujer infiel, cuando el espectador sabe que no es así.

¹ Designaremos con PR el punto donde estalla la risa.

² Véase, además, § 28.

2) Pasaje de *Las mujeres sabias* de Molière ⁴ (acto I, esc. 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 osez 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,
N'en frissonnez-vous point ?...*

(A : el casamiento ; B : los sentimientos de Armanda ; O : incongruencia ; L : de correspondencia, el casamiento es causa de los sentimientos de Armanda ; Tr : el carácter de Armanda).

§ 8. *Observaciones.* — 1. El examen de los textos demuestra que el elemento que distrae es siempre un elemento considerado por el espectador como más verdadero, más normal o más importante que el elemento portador de T.

— Si la tensión nace de una manera de reaccionar, de un comportamiento, el comportamiento que distrae es siempre más normal (la actitud del lector, y de Enriqueta, frente al casamiento, es más normal que la de Armanda).

— Si la tensión nace de una manera particular de percibir una situación, objeto, etc., la percepción que distrae es siempre más verdadera, según la opinión del espectador (por ejemplo, el espectador se ha formado de Elisa una idea distinta de la que Cleantes tiene de ella, y sabe que es más verdadera).

— Si la tensión nace de un objeto, personaje, etc., el elemento que distrae es siempre un objeto considerado más importante por el espectador. Tomemos el ejemplo de la mariposa en la sala de exámenes :

⁴ Véase, además, § 28.

no hará reír a los alumnos que prestan toda la atención a su trabajo sino a aquellos que no desaprovechan ocasión de escaparse de su tarea por breves instantes. La observación vale también para el caso del perro que entra en la iglesia; y vale igualmente para el ejemplo de Musset « Il vous provoquera, sa chandelle à la main »; el lector está en connivencia con Laertes, sabe que la provocación no es sino una farsa y que los detalles burgueses son los más importantes.

En resumen, en este tipo de estructura el elemento complementario siempre es en cierta forma el representante del modo de ver o de reaccionar del espectador o del lector: saca provecho, en cierta manera, de la complicidad de éste. De ahí surge ese poder que posee de hacer olvidar la tensión.

2. El presentarse el elemento distraente en primer lugar (§ 7) podría suscitar la objeción de que, en tal caso, el elemento portador de tensión no podrá actuar sobre el espectador puesto que será distraído en el mismo momento en que se produzca. Pero, la objeción no es valedera por la sencilla razón de que el espectador siempre comienza por prestarse al espectáculo; reacciona, por cierto, y tanto más cuanto mayor sea la distancia entre los elementos distraídos y los distraentes; pero el primer impulso es siempre el de prestarse al espectáculo.

§ 9. III. *La estructura primaria de tensión puesta de relieve.* — Es una estructura primaria análoga a la precedente, en el sentido de que la tensión surge de A o B, y de que no está alterada directamente por el elemento complementario. Pero, mientras en el tipo precedente el elemento complementario poseía bastante fuerza como para distraer de la tensión al espectador, aquí, en cambio, éste lo considera menos verdadero, menos importante o menos pertinente que el elemento portador de 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. Ejemplos:

— En *El enfermo imaginario* 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.*

— Argán: *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 : « *C'est pour moi...* » ; B : « *doit être ravie* » ; O : *evidente* ; L : *de correspondencia, al menos en la opinión de Argán* ; Tr : *carácter de Argán*) ¹.

Otro ejemplo : el médico Knock acaba de aconsejar a su engañada paciente que se quede una semana en cama sin tomar otra cosa que agua mineral :

— *A la fin de la semaine nous verrons comment vous vous sentez. Si vous êtes gaillarde, si vos forces et votre gaieté sont revenues, c'est que le mal est moins sérieux qu'on ne pouvait croire.*

J. Romains, *Knock*, II-4.

(A : *el régimen* ; B : *las fuerzas de la enferma volverán, o al menos, así lo cree ella* ; O : *evidente* ; L : *causal* ; Tr : *maquiavelismo de Knock*) ².

La falsa percepción de los sentimientos de la niña y la falsa previsión de las consecuencias del régimen no nos engañan y por lo tanto no nos distraen de la tensión. Al contrario, la ponen de relieve por contraste.

Veremos más adelante cómo se produce en este caso la relajación necesaria para la risa, según la hipótesis formulada en el § 1, pero desde luego vemos claramente que no la produce el texto directamente, al revés de lo que sucede en los dos primeros tipos de estructura que acabamos de estudiar. Mientras las dos primeras son estructuras *de efecto directo*, ésta y las próximas son *de efecto indirecto*.

Otros ejemplos :

— Sganarelle pregunta a su amo (en *Don Juan*, I, 2) 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 « bien matado »* ; B : *ha de estar muy satisfecho* ; O : *evidente* ; L : *verbal, ha sido bien matado, o sea bien tratado, luego « il aurait tort de se plaindre »*) ³.

— La zorra de La Fontaine, que no pudiendo alcanzar las uvas pretende que están verdes :

Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats.

¹ Para la incongruencia de la opinión de Argán y la comicidad consiguiente, véase § 25.

² Véase § 28.

³ Véase § 22, nota.

Muy parecido es el caso de Arnulfo en varias escenas de *L'Ecole des femmes*: éste, que se hace llamar M. de la Souche, recibe confidencias de su rival, que ignora su verdadera identidad; y se ve obligado a reír de sus propios fracasos para no denunciarse.

(A: fracaso; B: risa forzada; O: para Arnulfo y el público; L: para el joven que ignora que Arnulfo es el mismo M. de la Souche).

§ 10. *Las estructuras de tensión puesta de relieve y el PR.* — En los textos de este tipo citados hasta ahora se presentaba el elemento portador de tensión antes que el complementario; pero, lo mismo que en el tipo precedente, y por la misma razón (cf. § 7), puede también surgir simultáneamente o después. En estos casos coincide con el PR.

Primeramente un ejemplo de simultaneidad: se trata de una disputa entre don Juan y el campesino Pierrot (*Don Juan*, II, 3).

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

Pierrot. — (se mettant derrière la paysanne Charlotte): *Jerniguienne, je ne crains personne.*

(A: se aleja; B: afirma no tener miedo, — en este caso, desde luego, las denominaciones A y B pueden invertirse; O: evidente; L: son reacciones de un mismo personaje ante una misma causa exterior).

He aquí ahora, ejemplos en los que el elemento portador de tensión viene en segundo lugar:

1) Se encuentran a menudo en la conversación frases del modelo siguiente « Me han regalado un mapa de carreteras y unos magníficos guantes de automovilista; no me falta nada más que el auto ». Del mismo tipo es esta frase de Unamuno (*Contra esto y aquello*) « Coleridge, en aquella su biografía literaria, de la que dice Arturo Symons que es el libro más grande de crítica que hay en inglés y uno de los más aburridos que hay en cualquier idioma... »

(A: el libro es bueno; B: aburrido; L: a la vez; O: evidente; Act: ironía del crítico).

2) He aquí un ejemplo tomado de *Tartufo*: El fiscal viene a comunicar a Orgon que se le expulsará de casa

On vous donne du temps

Et jusques à demain je ferai surséance

A l'exécution, Monsieur, de l'ordonnance.

Je viendrai seulement passer ici la nuit

Avec dix de mes gens, sans scandale et sans bruit.

*Pour la forme il faudra s'il vous plaît qu'on m'apporte
 Avant de se coucher, les clefs de votre porte.
 J'aurai soin de ne pas troubler votre repos
 Et de ne rien souffrir qui ne soit à propos.
 Mais demain du matin il vous faut être habile
 A vider de céans jusqu'au moindre ustensile.*

(A : « je ferai surséance » y detalles análogos ; B : « mais demain... » y detalles análogos ; O : evidente ; L : contigüidad).

3) Otro ejemplo, citado por Marcos Victoria : La lámina francesa del niño de tres o cuatro años que orina en el agua inocentemente, haciendo fugar a ranas y a peces asombrados, mientras debajo la leyenda reza « Ne buvez jamais d'eau ». (A : espectáculo del niño ; B : beber agua sucia ; O : entre el espectáculo divertido y la bebida repugnante ; L : causal ; Act : malicia del autor).

§ 11. IV. *La estructura primaria de tensión surgente.* — Este cuarto tipo de estructura primaria es simétrico del primero, lo mismo que el tercero lo era del segundo. En efecto la tensión nace ahí siempre de B, como nacía de A en el primero ; por otra parte en el primer tipo se registraba la supresión de la tensión por el elemento complementario, mientras que en éste se registra la destrucción del efecto complementario por el elemento portador de tensión ¹.

En este tipo es donde encontramos los bastonazos, la bofetadas, las caídas, etc. y también el caso del que se quema con una sopa demasiado caliente o pierde los pantalones, o recibe agravios, etc.

(A : situación de la víctima antes de la desgracia, — se la presenta en un estado de tranquilidad y a menudo despreocupada, contenta de sí misma, etc. ; B : el fracaso ; L : contigüidad ; Tr : gesto del agresor, piedra en el camino, etc.).

He aquí un ejemplo de desgracia menos material ². Al final de

¹ El término de « estructura de tensión surgente » es insuficiente en el sentido de que convendría para algunos textos de la segunda variedad o de la tercera (como « Ne buvez jamais d'eau » § 10). El término exacto sería « estructura en la cual la tensión destruye y reemplaza el efecto complementario » (que el agua esté ensuciada no destruye lo divertido del espectáculo, mientras que la bofetada altera la tranquilidad de la víctima antes de la agresión). Pero sería largo e incómodo. Hemos preferido un término inexacto pero más gráfico, no sin advertir al lector y cuidando de reemplazarlo por su definición cada vez que sea necesario.

² Si se compara este último ejemplo con el de la risa forzada de Arnulfo (§ 9) se comprenderá más concretamente qué diferencia existe entre este tipo de estruc-

L'Ecole des Femmes de Molière, Arnulfo insta a su amigo, que ha venido a pedirle consejo, a que éste obligue a su hijo Horacio a casarse con la novia que le ha escogido. Espera deshacerse así de un rival peligroso, pues Horacio cortejaba a Inés con quien desea casarse él. Desgraciadamente para Arnulfo se descubre que la novia destinada a Horacio no es sino Inés... se ve pues que la situación desagradable destruye la situación agradable que la precedía (o mejor, la percepción exacta de la situación destruye el error en que se recreaba Arnulfo).

(A : percepción falsa de la situación, creadora de euforia ; B : percepción exacta ; O : evidente ; L : identidad del objeto de la percepción ; Act : intervención de otro personaje, que trae informes más completos).

Otro ejemplo, tomado de una revista ilustrada : Dos mujeres se hacen confidencias :

— Jorge me ha propuesto casarse conmigo.

— No es cierto que lo hace en una forma encantadora ?

(A : percepción agradable ; B : desagradable ; L : de una misma situación ; O : evidente ; Act : intervención de la segunda mujer).

He aquí un ejemplo excelente, tomado de Freud : « Ante su Alteza se presenta un día un sujeto desconocido que tiene la particularidad de parecersele 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 ».

(A : pregunta ; B : respuesta que constituye un fracaso para el interrogador ; O : evidente ; L : asociativo, padre y madre ; Act : la malicia o la ingenuidad, según el contexto, del interrogado).

§ 12. *Observaciones.* — 1. Hemos dicho, al presentar el primer tipo, que el resolverse la tensión implicaba que ésta naciera de A. Simétricamente, el hecho de que aquí la tensión destruye al efecto complementario, implica que nazca de B.

2. No es necesario que el fracaso afecte a un personaje determinado. La víctima puede ser indeterminada y la desgracia estar representada únicamente por su causa ; por ejemplo, el actor encargado del prólogo de *Los Menecmos* de Plauto, se dirige a los espectadores y les dice : « Ahora volvamos a Epidamno para finiquitar este asunto. Si

tura (de tensión surgente) y el anterior (de tensión puesta de relieve) : aquí la tensión destruye la euforia y la reemplaza. Mientras que la risa forzada coexiste con la tensión que experimenta Arnulfo.

Alguno de vosotros quiere darme un encargo para esta ciudad, que no tema hablar y mandar; pero con la condición de que me dé algo por el trabajo. Pues si no se me da dinero es como si soplara... y si se me da, todavía será peor».

Lo mismo cuando en *L'Ecole des Femmes* el actor que encarna a Arnulfo, dice dirigiéndose al público:

*Voilà pour le prochain une leçon utile
Et si tous les maris qui sont en 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.

Este ejemplo es instructivo, pues no hay duda de que las miradas del actor ayudan y quizás provocan 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 quién, es cierto, pero alguien que está muy cerca de nosotros... (Para esta cuestión véase además la tercera parte).

Y ahora, si volvemos al caso general, comprenderemos por qué el autor, la mayoría de las veces, nos presenta 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. La exteriorización desempeña en el caso general el mismo papel que las miradas de Arnulfo en este caso.

§ 13. *Las estructuras de efecto indirecto y la producción de la risa.* — Pero alguien me dirá: en el caso de las estructuras del tercero y cuarto tipo, ¿no hemos pasado por encima de la hipótesis psicológica formulada en el § 1? ¿Cómo puede haber risa si no hay relajación? Podríamos repetir simplemente que no estudiamos el proceso psicológico de la risa, sino el *objeto* cómico, y entregar a los psicólogos la tarea de estudiar cómo el lector puede responder con una relajación a un texto que no registra sino una tensión. Pero el lector preferirá quizás que salgamos por excepción de los límites que nos hemos fijado.

Parece que la relajación proviene en este caso de una desolidarización, 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 otro rompe un plato, reímos, especialmente si éste exterioriza su enojo. Y si no nos reímos cuando caemos, 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 otro, me encuentro en calma, y como por otra parte puedo imaginar el enojo del otro (tanto más fácilmente cuanto más visible sea la exteriorización), participo de dos estados opuestos, de tensión y de calma. El paso del uno al otro provoca la risa y la risa se repite siempre que me paro a imaginar otra vez el enojo del vecino, o mi enojo en el momento en que me caí.

Veamos un ejemplo que me ayudará a explicar mejor lo antedicho: En *Don Juan* (II, 4) el criado Sganarelle está advirtiéndolo a las campesinas de la maldad de su amo:

— *Mon maître est un fourbe, il n'a dessein que de vous abuser et en a bien abusé d'autres; c'est l'épouseur du genre humain, etc...*

cuando bruscamente se da cuenta de que Don Juan lo está observando. Inmediatamente cambian de tono sus palabras:

Cela est faux et quiconque vous dira cela, vous lui devez dire qu'il en a menti. Mon maître n'est point l'épouseur du genre humain, il n'est point fourbe, il n'a pas dessein de vous tromper, il n'en a point abusé d'autres

(A: primeras palabras de Sganarelle; B: palabras invertidas; L: sobre un mismo tema; O: evidente; Tr: la aparición de Don Juan).

Tenemos aquí un caso análogo a los de caída o de bofetadas: la presencia de Don Juan, para Sganarelle es peor, en efecto, que una caída o una bofetada. El espectador no puede discutir ni la realidad de la desgracia (pues sabe que Don Juan es vengativo) ni la legitimidad del temor y de la reacción prudente (pues si él mismo estuviera en poder de Don Juan fingiría lo propio), mas no está en el lugar de

Sganarelle y la presencia de Don Juan no le importa nada a él, que no está en su poder. La diferencia de situación es causa de que una misma circunstancia no provoque los mismos sentimientos en el personaje que en el espectador. La distancia es tan grande y tan brusca a la vez que trae consigo el desligamiento ¹.

§ 14. Se nos objetará, tal vez, que en tal caso deberíamos reírnos de todo espectáculo trágico, lo cual no ocurre. ¿Por qué en una tragedia el espectador no se desliga, y participa hasta el final, del infortunio del personaje, al revés de lo que pasa en la comedia? Es que el desconectarse cómico no se produce sino en determinadas condiciones, que la tragedia no ofrece.

Nos detendremos en esta cuestión, tanto más cuanto que nos lleva del estudio del proceso psicológico al estudio del texto que origina este proceso, es decir, a nuestro tema.

Pero antes de iniciarlo comenzaremos por plantearlo en toda su extensión. No basta en efecto, averiguar en qué condiciones se produce el desligamiento en las estructuras de efecto indirecto (o sea del 3° y 4° tipo); debemos averiguar también las condiciones en que se produce la distracción, (en las estructuras del 2° tipo), ya que tampoco se da en la tragedia (reímos cuando Armanda proclama el horror que siente por el casamiento, pero no lo hacemos cuando Orestes, creyendo ver las furias ante sí las interpela :

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »)

Es de prever además que las condiciones en que se producen respectivamente el desligamiento y la distracción, serán análogas, ya en que ambos casos el espectador escapa a una tensión que no es destruída objetivamente.

1) Casi es tautología decir que la simpatía demasiado grande impide el desligamiento o la distracción cómicas, y se sabe que los autores cómicos generalmente procuran que el lector no se identifi-

¹ Bergson hubiera explicado este caso por el automatismo; ahí tenemos, en efecto, frases invertidas, ya que Sganarelle retoma para negarlas todas las que acaba de pronunciar, y es sabido que para Bergson, tanto la inversión como la repetición o la trasposición hacen reír porque son un testimonio de automatismo allí donde se espera una reacción viva. Pero, ¿podemos explicar por el automatismo la reacción de Sganarelle? La risa no viene pues de la inversión como reveladora de automatismo, sino del miedo que indica esta inversión, y del cual nos desligamos.

que con los personajes a los que hacen víctimas de fracasos. Por cierto no quiere decir esto que el héroe cómico debe ser antipático (la comedia de Musset *A quoi rêvent les jeunes filles* bastaría por sí sola para destruir esta tesis) ¹. Pero, salvo en los casos de tensión resuelta, es preciso que exista siempre cierta distancia entre él y el espectador.

Para réirme de la caída que sufrí ayer no basta que hayan pasado el enojo o el dolor, es preciso que me sustraiga a mí mismo. Si me río al ver la mariposa cuando estoy redactando en una sala de exámenes, es gracias a que por un momento me he sustraído a la preocupación como para contemplarla desde afuera. Por otra parte, sabido es que si conseguimos leer una tragedia permaneciendo completamente insensibles a lo que sucede, ésta se torna cómica. La prueba resulta más fácil de realizar en el caso de una poesía, más aún con la elocuencia, y sobre todo con cierta elocuencia oficial... luego debe el poeta cómico, al menos cuando su texto no resuelve la tensión que registra, provocar sistemáticamente esa disposición de ánimo en el espectador.

Lo cual se logra dotando a los personajes, como hemos dicho, ya de un carácter mediocrementemente simpático, ya de vestidos poco aliñados, ya de una cara poco agradable, o ubicándolos en cierta clase social (los criados en Molière) o dándoles una ocupación mal reputada (médicos, notarios en Molière, vigilantes y jefes de estación, hoy) o simplemente inhabilidad o ingenuidad en un grado suficiente como para desligarlos del espectador.

§ 15. 2) Pero no basta la condición que precede. Es preciso además que la desgracia no sea demasiado fuerte, pues en el caso contrario provocaría lástima e impediría el desligamiento y la distracción. Con más exactitud, es menester, bien que no tenga consecuencias duraderas, bien que no provoque dolor en la víctima, sino solamente enojo.

a) Nos réimos cuando Belina en *El Enfermo Imaginario* ve de pronto levantarse a su esposo a quien creía muerto. Su pavor, es por cierto extremo, pero el espectador sabe que no tendrá malas consecuencias. Cuando por el contrario la desgracia es real, debe ser de carácter anodino: no nos réimos cuando alguien se lastima gravemente al caer. Igual cosa sucede ante una conducta irrazonable, pero que implica en

¹ En *Le rire et la scène française*, Gaiffe formula justas reservas sobre la tesis de Bergson según la cual la risa no es compatible con la emoción.

el sujeto un daño duradero : no nos reímos oyendo los discursos incoherentes de Orestes, que hemos mencionado. A la inversa, los poetas trágicos cuidan de no causar pequeños fracasos a sus héroes : ¿ acaso podríamos aguantar la risa si viéramos tropezar a Narciso (en *Británico*) o a Fedra enredarse con sus velos ?

b) La desgracia puede ser sin embargo grave, siempre que la víctima no experimente sino enojo y no dolor (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 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... 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 cette amour.
Sot, n'as-tu point de honte ? Ah ! je crève, j'enrage,
Et je souffletterois mille fois mon visage !*

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

Quando por el contrario Molière no sustituye en el personaje la angustia por el enojo, *resuelve la tensión*, como puede el lector observar en el texto citado (§ 4) sobre la cinta de Inés : En este último texto no nos reiríamos si Inés contestase que, en lugar de la cinta, Horacio le ha tomado su inocencia... a menos, naturalmente, que Molière hubiera dotado a Arnulfo de expresiones de enojo en lugar de palabras de angustia.

Aún más, bastará, a veces con alejar la víctima y la desgracia de

los ojos del espectador. Tal cosa se produce en el ejemplo ya citado de *Don Juan* cuando Sganarelle pregunta a su amo si no teme al Comendador :

Don Juan. — *Ne l'ai-je pas bien tué ?*

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

§ 16. 3) Cuando el texto verifica las dos primeras condiciones, la risa es tanto más fuerte cuanto más propia es la desgracia para enojar (o, lo que es lo mismo, cuanto más enojo atribuimos al personaje).

¿ Cómo proceden los autores para dar una idea lo más viva posible del enojo de sus víctimas ? El secreto estriba en el empleo del contraste, y no es de extrañar que la estructura cómica se base en una oposición lo más acusada posible entre la tensión y su efecto complementario.

El contraste se realiza naturalmente por procedimientos muy variados y no haremos sino indicar algunos, a título ilustrativo.

a) En primer lugar, la brusquedad del paso de euforia a tensión, como en los casos de caída, hofetadas, etc.

b) O, si la desgracia sobreviene gradualmente, se evoca el estado de alegría anterior cuando la primera ha alcanzado el máximo : por ej. en *L'École des Femmes* de Molière, Armanda que pensaba triunfar de su hermana Enriqueta gracias al apoyo de su madre, 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.*

c) O, también con objeto de ponerla de relieve, se menciona al mismo tiempo un estado opuesto a la tensión. Tal cosa sucede en el pasaje ya citado (§ 9) de *El enfermo imaginario* en que la criada acude en ayuda de Angélica, a quien su padre quiere obligar a casarse con Tomás Diafoirus. Contesta Argán :

*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.*

d) A menudo la víctima se equivoca y se cree favorecida, cuando en realidad los demás se burlan de ella. Por ejemplo cuando Isabel engaña a su « barbon » diciéndole :

Je languis quand je suis un moment sans vous voir

y éste contesta :

Va, pouponne, mon coeur, je reviens tout à l'heure

e) O bien sigue por automatismo actuando y hablando como antes de su fracaso. Es lo que sucede en el ejemplo del papagayo, de Bergson :

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 : queda desplumado ; B : dice « qué tarde deliciosa » ; O : evidente ; L : de correspondencia, las palabras del papagayo parecen referirse a su desgracia).

Volveremos a hablar de lo incongruente de las palabras del papagayo (§ 28), pero además es evidente que estas palabras tornan sensible, por contraste, toda la extensión de la desgracia presente. Sirven para destacarla. Es verdad que se pronuncian por automatismo e ilustran bien la tesis de Bergson, que explica la comicidad por lo vivo sustituido por el automatismo, pero vemos que el automatismo no es de por sí causa de la risa, sino sólo porque produce uno de los elementos de la estructura cómica. — Cf. nota 1. § 13 & n. 1 § 28.

CAPÍTULO II. LOS DISTINTOS TIPOS DE ESTRUCTURA (CONTINUACIÓN)

§ 17. *Estructuras secundarias*. — Hasta ahora la tensión era traída por uno de los elementos A o B. En las estructuras que vamos a estudiar a continuación, y que llamaremos secundarias para distinguirlas de las precedentes, la tensión nace de una de las relaciones L u O. Ejemplos :

Conversación entre dos hombres de negocios (citada por Bergson):

— ¿Es leal lo que hacemos? Porque al fin y al cabo a esos pobres accionistas les estamos sacando el dinero del bolsillo.

— ¿Y de dónde quiere Ud. que se lo saquemos?

(A: la pregunta; B: la contestación; O: evidente; L: la contestación se ajusta a la materialidad de la metáfora empleada en la pregunta).

La tensión no proviene evidentemente ni de A ni de B sino de que B, que aparenta ajustarse a la pregunta, en realidad no se ajusta a la misma. La tensión viene de la oposición. Se haría la misma observación con respecto a todas las trampas de esta índole:

— *Sous quel régime préféreriez-vous vivre: Républicain? Monarchique?*

— *Sous un régime de bananes.*

(A: sistema de gobierno; B: racimo de bananas; O: evidente; L: la palabra «régime» que significa una y otra cosa).

Otro ejemplo:

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.

(A: es mentiroso; B: no lo es; O: evidente; L: equivalencia intelectual si admitimos tal razonamiento).

Por cierto que el que los cretenses y Epaminondas fueran o no mentirosos no nos importa; pero lo de que sean a la vez mentirosos y no mentirosos contradice nuestra tendencia a la lógica y provoca, por tal causa, cierta tensión. La tensión viene pues de la oposición.

Volvamos ahora al ejemplo de Mario ya citado (§ 2),

(A: veinte metros; B: diez centímetros; L: longitud y anchura de una misma sala; O: evidente; Tr: los buenos propósitos de Mario).

Claro está que sería demasiado arriesgado atribuir a las cifras veinte metros y diez centímetros, el poder de crear T y OT. La tensión proviene únicamente de su incongruencia. Por lo demás este texto es análogo al anterior de Epaminondas; la principal diferencia se encuentra en la causa de B, constituida más arriba por un razonamiento artificioso y aquí por un proceso psicológico (los buenos propósitos de Mario).

Último ejemplo (diálogo en un almacén):

— Déme dos botellas de vino

— ¿Tinto o blanco?

— Lo mismo da, es para un ciego.

La tensión viene únicamente de negar especiosamente una diferencia evidente y no de los elementos. (*A : vino tinto ; B : vino blanco ; O : evidente ; L : para el ciego...*)

§ 18. *Estructuras dobles y en cadena.* — Las estructuras secundarias no se presentan siempre en estado puro como las precedentes.

1. — En muchos casos los elementos A y B de la estructura secundaria, traen también consigo una tensión y su efecto complementario. En otros términos la estructura secundaria se encuentra muy a menudo superpuesta a una estructura primaria. Llamaremos al grupo « estructura doble ». Ejemplos :

— Te daré cinco dólares si dejas que te pinte, le dice a un rústico un pintor que ha visto en él un modelo excelente. Y al notar que vacila,

— ¿ Qué, te parece poco ?

— No, señor, contesta el otro, no es por eso, sino que... cómo lo haré después para quitarme la pintura ?

(*A : retratar al rústico ; B : embadurnar su cara con pintura ; O : evidente ; L : verbal ; Act. : la ingenuidad del rústico*)

La tensión primaria está constituida por la situación incómoda del hombre embadurnado, en contraste con el hecho de servir de modelo (estructura primaria de tensión puesta de relieve). Pero el texto ofrece además una tensión secundaria procedente de la oposición: pues el lector se encuentra desconcertado en el primer momento por la interpretación errónea.

Otro ejemplo :

Un hijo vuelve a casa de sus padres luego de una ausencia de algunos meses. Encuentra a su madre rejuvenecida pasmosamente y la felicita. « Es que me han dado — dice ella — unas píldoras maravillosas en el instituto de belleza ; cada una de ellas hace cinco años más joven, y he tomado dos. Ahí tienes el secreto ». Una sola cosa inquieta al muchacho : no ve a su padre ; en cambio, en un rincón ve un niño desconocido, de un año. Al preguntar quién es, la madre suspira : « Una imprudencia, tu padre que se ha tragado la caja entera ».

(*A : el padre ; B : el niño ; O : evidente ; L : son una misma persona ; Tr : las píldoras*).

La tensión secundaria viene de la oposición entre A y B : el hijo esperaba encontrar a su padre y no encuentra sino a un niño de teta. Está resuelta por el lazo (el niño es el mismo padre) pero el texto trae además una tensión primaria, — que sin duda es más importante

que la otra —, por el fracaso que sufre el padre (estructura primaria de tensión surgente).

Veremos en la tercera parte cuáles son los valores respectivos, en cuanto a la comicidad, de estas dos estructuras, y cómo la secundaria tiene por función principal, el destacar más la tensión primaria (el fracaso del padre). Pero por ahora se trata solamente de reconocer su existencia simultánea en el texto.

Retomemos el ejemplo del papagayo (§ 16). La tensión no viene solamente del enojo del papagayo, puesto de relieve por la ocasión de una « tarde deliciosa »; sino que también proviene de la incongruencia entre la situación del papagayo y sus palabras. El texto presenta, pues una estructura a la vez primaria y secundaria.

Podríamos decir lo mismo de los demás textos citados en el § 16 y de varios otros citados anteriormente ¹.

2. — Ocurre también que la estructura secundaria sea íntimamente ligada, pero no superpuesta a la primaria. Por ejemplo, en el epigrama siguiente de Voltaire :

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

además del placer producido por la resolución de la dificultad propuesta, al adivinar que la traducción es pésima, sentimos un placer malicioso por el fracaso y el desprestigio que sufre Pompignan. Esto nos advierte que hay en el texto otra estructura que la estructura secundaria. Podemos representarlas como sigue :

Primera estructura. — A : Jeremías lloraba ; B : la traducción de Pompignan ; O : evidente ; L : para quienes saben que la traducción de Pompignan es pésima (estructura secundaria, la tensión proviene de la de la oposición). *Segunda estructura.* — A' : Pompignan, personaje considerado ; B' : Pompignan no es mas que un pésimo traductor ; L : de identidad ; O : evidente.

Ahora bien esta última estructura no se superpone a la primera, ya que los elementos son distintos. No hay pues estructura doble en nuestro texto, y deberemos emplear otra expresión para indicar que las dos estructuras estan íntimamente ligadas. Podemos decir, por ejemplo, que están *en cadena*.

¹ Para cada uno de ellos hemos remitido al lector al párrafo donde se estudiará la estructura complementaria.

Las estructuras en cadenas y las estructuras dobles deberían en realidad ser presentadas sólo en la tercera parte, en la que tratamos del texto, y de las síntesis diversas que puede realizar, pero ha parecido necesario anticipar algo sobre esta parte para no dejar al lector en duda sobre los ejemplos utilizados.

§ 19. Las estructuras secundarias presentan cuatro variedades (dos de efecto directo y dos de efecto indirecto) paralelas a las que hemos observado en las estructuras primarias.

I. *Las estructuras secundarias de tensión resuelta.* — Son estructuras en las que la tensión nace de una de las relaciones y se resuelve por la relación complementaria. Para demostrar más claramente la existencia de tales estructuras, por lo demás bastante raras, recurriré a una comparación. Compararemos el caso del personaje que recibe una bofetada, con el texto siguiente:

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

(A : palabras del juez ; B : el litigio continúa ; O : incongruencia evidente ; L : causal, pues la mujer es una charlatana).

Estos dos textos tienen de común que los elementos B (la bofetada y « el litigio continúa » —, lo cual implica un pequeño suplicio para el juez) son generadores de tensión los dos, aunque desigualmente, y que la tensión reemplaza el efecto complementario (la placidez del personaje antes de la bofetada, la placidez del juez al animar a la mujer). Pero esta semejanza parcial destaca las diferencias : en el caso de la bofetada la estructura es únicamente primaria y en el caso del juez es además secundaria. La tensión secundaria proviene de que no nos explicamos inmediatamente cómo es posible que « el litigio continúa » sea una consecuencia de las palabras del juez. Está resuelta cuando se adivina que la mujer es una charlatana.

La tensión secundaria proviene pues de la oposición y se resuelve al percibir el lazo. Lo cual se observa también en el texto de las píldoras : la tensión secundaria viene de que el hijo encuentra a un niño de teta en lugar del padre, y se resuelve al percibir el lazo.

No he encontrado textos en que el papel de las relaciones L y O esté invertido, es decir, en que la tensión provenga del lazo y se resuelva por la revelación de la oposición. Pero puede ser que tales textos sean simplemente raros.

Observaciones : 1) El autor no puede extraer la tensión de la oposición sin recurrir a un doble artificio de presentación :

— Es preciso que la oposición venga a contradecir una afirmación anterior, o resulte imprevista, incongruente con el contexto, en suma es preciso que se espere más bien un lazo que la oposición (el hijo espera encontrar al padre ; el auditor espera otra consecuencia de las palabras del juez).

— Es preciso que el lazo no pueda percibirse mientras se está presentando la oposición, pues en caso contrario la tensión secundaria estaría resuelta antes de haber podido actuar (no debe saberse que el padre ha tomado demasiadas píldoras, ni que la mujer es charlatana). Por eso los oyentes demasiado conspicuos, o al tanto de este tipo de chistes, no se reirán.

2) El hecho de que la tensión nazca siempre de la relación presentada en primer lugar, subraya el paralelismo existente entre estas estructuras y las estructuras primarias de tensión resuelta, donde la tensión, como lo hemos visto, nace siempre de A.

§ 20. II. *Las estructuras secundarias de tensión distraída.* — Son estructuras en las que la tensión nace de una de las relaciones y es distraída por la relación complementaria. Como para las estructuras precedentes, ocurre, en los textos que he analizado, que la tensión proviene siempre de la oposición : se obtiene, lo mismo que en el tipo precedente, mostrando la oposición en forma tal que contradiga el contexto o una afirmación anterior. Como el lazo no resuelve la tensión, no es necesario que esté oculto al comienzo para revelarse a último momento ; sin embargo el autor lo disimula a veces para dar más relieve a la tensión.

1) Partiremos, lo mismo que en el tipo anterior, de una comparación : comparemos el caso del perro que entra en la iglesia mientras se celebra un oficio, con la adivinanza siguiente que recuerdo haber leído en 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).

En los dos casos los elementos son unos mismos, pero la estructura del primer ejemplo es primaria mientras la de la adivinanza es secundaria : la tensión secundaria proviene de la oposición evidente entre A y B, que impide comprender la identidad afirmada : el lazo verbal

no resuelve la tensión, pues está muy lejos de equivaler a la anunciada identidad, pero la distrae — siempre que el oyente esté dispuesto a complacerse con esta aproximación irreverente (ya hemos visto que la distracción implicaba la complicidad del auditor o espectador).

2) Más típico todavía es, quizás, el ejemplo siguiente, tomado de una revista bonaerense ¹ :

En una calle de París un alemán se encuentra con un francés

— Heil Hitler ! dice el alemán.

— Heil Rembrandt ! contesta el francés.

El alemán se queda perplejo e indignado : « Ud. verás, dice el francés, en materia de pintores cada cual tiene sus preferencias. »

El lazo (son dos pintores) no destruye la oposición (entre un hombre de estado poderoso y un artista), la distrae solamente, y podemos aplicar aquí más que nunca la observación hecha más arriba de que la distracción implica cierta complicidad por parte del lector : pues un lector de los países del « eje » no reirá de la respuesta del francés. (A : *Heil Hitler !* ; B : *Heil Rembrandt !* ; O : *evidente* ; L : *son dos pintores*)

§ 21. Otros ejemplos :

3) 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 (« que croyez-vous... ») un acontecimiento que surgiera de la situación inicial, y nos encontramos en presencia de un acontecimiento totalmente imprevisto. De ahí un desconcierto pronto distraído, por lo demás, cuando se adivina que Fréron es más 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 — con tal que el lector se complazca en insistir sobre la malicia de Fréron. (A : *Juan Fréron picado por una serpiente* ; B : *muere la serpiente* ; O : *incongruencia* ; L : *causal pues Fréron es más malvado, o venenoso, que la serpiente*)

¹ « En América ».

4) Ejemplo tomado de *Fantasio*, de Musset :

Le bouffon du roi est mort. Qui a pris sa place, le ministre de la justice ?

5) Recordemos otro epigrama de Voltaire, citado en el § 18

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

No advertimos en un principio cuál pueda ser la relación entre el llanto de Jeremías y la traducción de Pompignan, pero pronto se adviene que la traducción es tan mala que merece ser lamentada tanto como las desgracias lloradas por Jeremías. Mas por más que sea mala, siempre será muy distinta de una desgracia pública, de manera que la tensión no está resuelta sino sólo distraída, y se reirán solamente los que estén dispuestos a percibir el lazo antes que la oposición, es decir, los que no hagan demasiado caso de las desgracias lloradas por Jeremías, y que no aprecien demasiado a Pompignan. (A : *Jeremías lloraba* ; B : *la traducción de Pompignan* ; O : *evidente* ; L ; *causal*).

6) Otro ejemplo, citado por Fabre :

El señor X, que había ido a Roma para solicitar del Papa la dignidad de cardenal había vuelto muy constipado y sin haber logrado lo que deseaba. Y uno de sus amigos decía : « No es de extrañar que esté resfriado ! Ha vuelto sin sombrero. »

« Vamos, pensamos, ¿cómo es posible que volviera sin sombrero ? Volvió sin ser cardenal, que no es lo mismo ». De ahí un desconcierto, que desaparece cuando nos cuenta que el sombrero sin el cual ha vuelto es el de cardenal (A : *volver sin ser cardenal* ; B : *sin sombrero* ; O : *evidente* ; L : *contigüidad verbal « sombrero de cardenal »*)

El lazo, naturalmente, no destruye la oposición pero a pesar de ser muy exterior la distrae porque el lector se complace maliciosamente en atribuir el resfrío al enojo de no haber conseguido la dignidad de cardenal (nótese otra vez la complicidad del lector en las estructuras de tensión distraída) ¹.

¹ Todos estos textos implican la degradación o un fracaso para los personajes aludidos, de manera que, además de la estructura secundaria, ofrecen una estructura primaria en cadena con la otra.

Observación: Lo mismo que en las estructuras primarias de tensión distraída, el componente portador de tensión puede coincidir o no con el PR.

1) No hay coincidencia en los ejemplos 1 y 2 (en éstos la risa estalla cuando la relación generadora de tensión es distraída por la relación complementaria, es decir cuando se revela el lazo verbal — entre Dios y un perro —, y el lazo profesional — entre el canciller de Alemania y Rembrandt).

2) Hay coincidencia en cambio en los demás ejemplos porque la relación complementaria está expresada o sugerida al mismo tiempo que la relación generadora de tensión.

§ 22. III. *Las estructuras secundarias de tensión puesta de relieve.* — Son estructuras análogas a las precedentes, en el sentido de que la tensión se logra mostrando una de las relaciones en tal forma que contradiga el contexto o una afirmación anterior. Pero a diferencia de lo que pasaba en el tipo precedente, la relación complementaria no saca provecho de la preferencia del lector. Se considera menos importante, menos normal, menos pertinente, de manera que la tensión no se encuentra distraída sino puesta de relieve por contraste.

1) Sea el texto siguiente, de Dickens:

El sol acababa de levantarse, y comenzaba a alumbrar la mañana del 13 de mayo de 1831, cuando el señor Samuel Pickwick, semejante a este astro radiante, salió de los brazos del sueño.

(A: el sol; B: el señor Pickwick; O: evidente; L: se levantan juntos)

Comparémoslo con los versos siguientes de La Fontaine:

*Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés,
Tourets entraient en jeu, fuseaux étaient tirés.*

En los dos casos nos vemos distraídos de un espectáculo grandioso (elemento A) por un espectáculo familiar (elemento B), pero el segundo texto es únicamente primario: el autor no niega ni la oposición ni el lazo existente entre los dos espectáculos, y la tensión proviene únicamente del elemento A; Dickens, en cambio, parece ignorar la oposición existente entre su héroe y el sol (« semejante a este astro radiante »), lo cual produce una tensión secundaria.

Por otra parte la estructura secundaria del texto de Dickens difiere de la correspondiente a la adivinanza de Rabelais, por ejemplo, en lo

siguiente: en tanto que el lector se complacía en la identidad verbal establecida entre Dios y el perro por el placer de superar la dificultad propuesta, aquí rechaza la semejanza entre el señor Pickwick y el sol: la oposición — y la tensión — queda por lo tanto puesta de relieve en lugar de ser distraída.

2) Pertenecen a este tipo las trampas comunes aludidas en el párrafo 17, como la del *régime* de bananas y la del dinero que se saca del bolsillo de los accionistas.

Veamos dos ejemplos más:

— *Que dit le pain quand on le mange ? — Il dit « Minue [diminue].*

-- *En quoi sont les assiettes ? — Enfermées dans le buffet.*

He aquí un ejemplo análogo tomado de Molière ⁴: El señor Jourdain, que acaba de aprender cómo se articulan las vocales, quiere exhibir sus conocimientos ante una 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: contestación que se refiere a un tema distinto; L: A y B tratan de la emisión del sonido u; Tr: la simpleza y malhumor de la sirvienta)

3) 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 de cantar; B: hacerle creer que ha terminado; O: evidente; L: como no se oye a sí mismo el haber o no haber terminado es igual para él)

§ 23. *Observaciones.* — 1. Igual que en las estructuras precedentes, la presentación de la relación generadora de tensión puede coincidir o no con el PR. Hay coincidencia en los textos citados en los aparta-

⁴ Véanse además las palabras de Sganarelle sobre la muerte del Comendador (§ 9)

tados 2 y 3; en cambio en el primer ejemplo la tensión se presentaba antes del efecto complementario; y es también lo que observamos en el texto siguiente:

¿Cómo puede Ud. afirmarme que este tejido es de lana, dice el comprador, si la etiqueta reza «puro algodón»?

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

(A: afirmación, el tejido es de lana; B: la etiqueta, según la cual el tejido sería de algodón; O: evidente; L: de correspondencia, si creemos al vendedor)

De paso observemos como este ejemplo parece hecho a propósito para apoyar nuestro análisis de la estructura secundaria, incluso hallamos en él la palabra *afirmar* que viene a corroborar lo que dijimos para cada uno de los tres tipos secundarios estudiados hasta ahora (§ 19, Obs. I; § 20, al comienzo; § 22, al comienzo), que la oposición debe contradecir una afirmación anterior.

2. Pero este ejemplo nos interesa además en otra forma. El análisis que acabamos de hacer, en efecto, no manifiesta todas sus posibilidades como creador de risa: no tiene en cuenta lo absurdo de redactar una etiqueta destinada a ser leída por polillas. Y sin embargo esta incongruencia contribuye en forma decisiva a la comicidad del texto.

Ahora bien, esta última incongruencia corresponde a una estructura secundaria de tensión surgente (del tipo del que nos ocupamos en los párrafos siguientes). Por lo tanto estamos en presencia de algo que no ha sido encontrado hasta aquí: una estructura secundaria en cadena con otra estructura *secundaria*. — No se trata en efecto de una estructura doble, puesto que los elementos no son los mismos sino que tenemos dos afirmaciones en un caso, y en el otro las polillas y la conducta incongruente del vendedor; sin embargo las dos estructuras están ligadas en tal forma que la expresión de la primera suscita la segunda: están pues en cadena.

§ 24. IV. *Las estructuras secundarias de tensión surgente.* — En estas estructuras las dos relaciones son incompatibles, de manera que no es necesario, para crear la tensión, que una de ellas contradiga el contexto como en los casos anteriores: se logra contradicción y por consiguiente tensión al presentarlas simultáneamente.

Así es como un hombre gordo, con un sombrero pequeño en lo alto del cráneo, nos hará reír sin que sea necesario ningún artificio de

presentación — mientras que no lo hará un cuadrado negro yuxtapuesto a un cuadrado blanco (salvo, naturalmente, que el autor haya conseguido hacernos creer que aparecería un cuadrado blanco en el momento que nos presenta el negro). Es que el lazo de los dos cuadrados (su forma) no es incompatible con su oposición (de color). En cambio la oposición entre el sombrero chico y el hombre gordo nos parece excluir el aparejamiento de los mismos.

Prácticamente hay siempre una de las relaciones que es evidente, ya sea el lazo ya la oposición, de manera que basta con evidenciar, aunque más no sea que por un instante y artificiosamente, el lazo (cuando la oposición es evidente), o la oposición (cuando el lazo es evidente), para crear la contradicción y la tensión. La relajación proviene de un desconectarse, al negar el lector la validez de la relación menos evidente.

1) Evidenciación de la oposición (cuando el lazo es evidente).

- Doctor, siempre me duele el pie izquierdo.
- Es la edad, señora.
- Vaya que tontería ! El derecho es tan viejo como el otro y nunca me duele.

(A : el dolor ; B : la edad ; L : causal ; O : están sin relación entre sí, de acuerdo con el razonamiento de la enferma)

La tensión secundaria proviene de la oposición, que contradice el lazo. La relación viene de que el lector no toma en serio el razonamiento de la enferma, es decir, hay en el lector un desconectarse de la oposición.

He aquí ahora un ejemplo literario :

ÉPITAPHE

*J'ai vécu sans nul pensément,
Me laissant aller doucement
A la bonne loi naturelle,
Et si m'étonne fort pourquoi
La mort osa songer à moi
Qui ne songeai jamais à elle.*

M. Régnier

(A : « la mort » ; B : « moi » ; L : « osa songer à moi » ; O : « qui ne songeai jamais à elle »)

2) Pero en la casi totalidad de los casos la relación evidente es la

oposición y es el lazo el que debe ponerse en evidencia. Agrupamos los ejemplos por categorías.

a) Los elementos A y B son a la vez opuestos y equivalentes.

Es lo que se observaba en el texto del párrafo 17 referente a Epaminondas: la oposición entre A y B (A: son mentirosos; B: no lo son) es evidente. El lazo (razonamiento que demuestra que esos elementos surgen uno del otro) provoca la contradicción y la tensión. La relajación viene de un desconectarse del lazo.

Encuentro en Freud un ejemplo análogo.

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: el judío dice la verdad; B: miente; O: evidente; L: miente al decir la verdad si creemos el razonamiento del segundo)

§ 25. b) Los incongruentes se encuentran aparejados.

— El hombre pequeño no necesita agacharse para pasar por una puerta y sin embargo vemos como se agacha. (A: la puerta alta; B: agacharse; O: incongruencia; L: de correspondencia, al menos para el hombre pequeño, pues le parece necesario agacharse)

El distraído, al derrumbarse la casa por un terremoto, sigue tranquilamente afeitándose mientras el lavabo queda colgando en el vacío; Carlitos sigue patinando muy tranquilamente mientras corre el más grande de los riesgos (§ 5)

(A: la casa se derrumba; B: sigue afeitándose; O: evidente; L: de correspondencia; Tr: para el distraído nada ha pasado)

— El criado que habla como su amo, o los animales que llevan vestidos o hablan como los hombres: «si no te comes la lanilla, dice la mamá polilla a su hija, no tendrás seda». (A: tejidos; B: considerados como legumbre y postre; O: evidente; L: de identidad, al menos para las polillas); y también los hombres que hablan a los animales, o que los consideran como si fueran hombres (cf. el ejemplo citado en el § 23 «es una trampa para las polillas» y la observación II).

— Arnulfo, en *L'Ecole des Femmes* de Molière, es un extravagante y sin embargo se cree un sabio: después de una discusión con Crisaldo (el portavoz del autor y sabio de la comedia) piensa para sus adentros:

*Il est un peu blessé sur certaines matières,
Chose étrange de voir comme avec passion
Un chacun est chaussé de son opinion.*

(I.2)

He aquí un ejemplo análogo tomado de Freud :

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

Igualmente Belisa, que no tiene atractivos, se cree adorada por todos los hombres ; Cleantes piensa ser el único enamorado, y Filaminta que por cierto no ha podido ver hombres en la luna, afirma haberlos visto ¹.

(A : no hay hombres en la luna ; B : afirmación de que los hay ; O : incongruencia ; L : de correspondencia pues Tr : Filaminta está convencida de haberlos visto)

c) En los ejemplos anteriores el elemento B tenía raíces psicológicas, pero a menudo resulta de una casualidad o de una máquina. Así es como por casualidad, o acaso porque el autor así lo quiere, un personaje de *L'Ecole des Femmes* pronuncia una frase ya empleada por Pompeyo en el *Sertorio* de Corneille :

*O'est assez
Je suis maître, je parle, allez, obéissez.*

Esta frase no es por cierto propia de Arnulfo, el viejo ridículo, y sin embargo es él quien la pronuncia ².

Alguien tiene la nariz prominente : esta nariz, evidentemente, no se ha hecho para tal cara, y sin embargo es su nariz. La joroba no se

¹ Ley de Lucien Fabre : « Toda función psicológica del hombre desencadena la risa tan pronto como se desvía y deja de cumplir su verdadero fin ». — No por sí, en realidad, sino por la incongruencia que origina.

² La representación de *L'Ecole des Femmes*, a la que asistí después de escribir estas líneas, me ha convencido de que el pasaje ya no es cómico — porque ni los espectadores ni yo mismo que lo he escrito aquí, tenemos presente en el espíritu el verso de *Sertorius*. En cambio me refí en un pasaje muy análogo al anterior, que se me había escapado a la lectura : cuando Arnulfo, al volver de su viaje, se entera de que casi le ha ocurrido lo que tanto teme : una infidelidad conyugal... Entonces exclama con aire trágico :

Eloignement fatal ! Voyage malheureux ! (acto II, esc. 1)

lo cual, aunque en el momento no me recordó el verso de Fedra «*Voyage infortuné ! rivage malheureux*» (I, 3), ofrecía un evidente aspecto trágico.

ha hecho para una espalda y sin embargo forma parte del jorobado. (*A : un hombre ; B : la joroba ; O : incongruencia ; L : aparejamiento de hecho*)

§ 26. Se me dirá quizá que en estos ejemplos, como también en los precedentes, el lazo parece supérfluo, y que lo hemos conservado en los análisis por mera razón de simetría: ¿acaso no es artificial el querer encontrar un lazo entre la afirmación de Filaminta, de que hay hombre en la luna, y la realidad? ¿Acaso no es artificial el querer encontrar un lazo entre la joroba y la espalda? ¿Y la oposición, acaso no sería suficiente para provocar la risa?

Objeción seductora pero falsa.

Para reír del jorobado, es preciso imaginar que éste se encuentra muy bien, muy cómodo con su joroba, es preciso creer que para él la joroba es algo muy natural. Para reírse del distraído, es preciso prestarse a su distracción, en tal forma que su conducta sea compartida por nosotros, que capturemos la «lógica» interna de tal conducta por extraña que sea.

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. Pongamos 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 sus explicaciones en la *presencia* del individuo en un ambiente imaginario, pero exactamente definido (*La Risa*, I).

Lo que Bergson llama *presencia* corresponde a un lazo más fácil de captar por el lector o espectador. Es decir, que según Bergson (y con sólo transponer su observación en nuestro vocabulario) nos reímos, en condiciones parecidas, tanto más cuanto más claro percibimos el lazo.

Viene también a corroborar esta observación el hecho de que los espectadores cultos no se ríen frente a la conducta demasiado simple de un personaje, porque siendo tan grande la distancia entre la simple-

za del personaje y el espectador, a éste le cuesta «estar en el pellejo» de aquél: y entonces la estructura cómica queda incompleta, sin lazo — y lógicamente la risa no estalla.

También lo corrobora el hecho de que la repetición excesiva disminuye la risa, pues al acumularse las pruebas de simpleza en el personaje, disminuye la posibilidad de prestarse a él.

De modo que el lazo en los análisis de tales casos no lo mantenemos por simetría sino porque es una pieza indispensable en la maquinaria cómica.

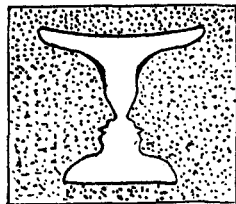
§ 27. *d*) Términos desiguales se encuentran total o parcialmente idénticos, o semejantes.

Caben dentro de esta categoría las coincidencias, los personajes ajenos el uno del otro que hacen unos mismos gestos, que han tenido unas mismas aventuras, las respuestas idénticas que dan simultáneamente dos personas, etc. Son cómicos no porque la semejanza implique automatismo, como lo quiere Bergson, sino porque la semejanza de los desiguales 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 o de otra, y que hacen sonreír a menudo cuando las miramos fijamente durante cierto tiempo ¹.

He aquí una definición ingeniosa, citada por Fabre, que constituye una figura inestable «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.



¹ Marcos Victoria explica la sonrisa que provocan estos dibujos por una pérdida de valor que experimentaría la figura cuando se vuelve fondo. Es cierto que si el dibujo puede ser percibido indiferentemente como representando un personaje célebre y un mono, nos reiremos por *distracción*; pero la diferencia de valor entre la figura como tal y el fondo como tal, no me parece suficiente para provocar la risa. Creo más bien que la identidad observada entre dos perceptos distintos provoca una tensión, de la que nos desconectamos.

Pero, una vez resuelta esta tensión, surge otra, que es la que nos interesa aquí, pues al pronunciar mentalmente la frase o al oírla pronunciar, se puede entender indiferentemente en dos formas; ya sea con la palabra *releit* (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. Esta vez tenemos una estructura de tensión surgente, y que constituye una figura inestable.

(*A* : *releit* ; *B* : *relie* ; *O* : *evidente* ; *L* : *homófonos y con significados igualmente convenientes*)

El chiste siguiente citado por Freud también constituye una figura inestable :

Cuando Bernard Shaw viajó a Hollywood, se encontró allí con el famoso productor judío de películas cinematográficas, Samuel Goldwyn, y mantuvo con él una gran entrevista. Al salir de ella, los periodistas dieron por seguro que había quedado fijada la colaboración de ambos, pero Shaw declaró : « No, no nos hemos podido entender. A él no le interesa sino el arte y a mí el dinero ».

(*A* : *Se interesa Samuel Goldwyn por el arte* ; *B* : *por el dinero* ; *O* : *evidente* ; *L* : *equivalencia de A y B en este caso particular*)

Último ejemplo :

Un hombre preguntaba a un rústico por qué no había colocado un espantajo en su campo para evitar que los pájaros se comieran el grano. A lo que éste contestó : « no tiene importancia porque todo el día estoy afuera ».

(*A* : *el campesino* ; *B* : *el espantajo* ; *O* : *evidente* ; *L* : *el campesino sirve para ahuyentar a los pájaros* ¹).

§ 28. *Estructuras dobles y en cadena.* — Los tres últimos textos nos recuerdan que las estructuras secundarias de este tipo, al igual que las demás, pueden encontrarse superpuestas o en cadena con otras.

Teníamos estructuras en cadena en el texto de Fabre más arriba citado (dos estructuras secundarias en cadena) y también en el caso

¹ Además de la estructura secundaria, este texto ofrece otra, primaria, de tensión surgente, pues es un agravio para el campesino ser considerado como espantajo.

dé Carlitos Chaplin (§ 5) (cadena de una estructura secundaria con una primaria).

Y teníamos una estructura doble en el texto citado (§ 7) en que Armanda expresa el horror que siente por el casamiento, pues el texto produce tensión no sólo por la incongruencia entre la causa exterior y la reacción (incongruencia análoga a la del hombre de baja estatura que se agacha para pasar una puerta) sino también por el elemento B en sí, la reacción tensa de Armanda, como allí hemos visto.

Son asimismo dobles las estructuras de los textos citados en el § 16, « Une fille de bon naturel doit être ravie... », « Va, pouponne, mon coeur, je reviens tout à l'heure », el papagayo y el mono, como algunos citados en otros párrafos.

He aquí dos ejemplos cuya comparación ayudará a concretar la diferencia existente entre un texto de estructura únicamente primaria y un texto que presenta además una estructura secundaria de este tipo. El primero ya ha sido citado en el § 11: Arnulfo, al final de *L'École des Femmes* cree librarse de su rival, pero descubre que no ha hecho sino contribuir a su propia desgracia. La estructura es únicamente primaria (de tensión surgente.)

Tomemos el segundo ejemplo de *El Avaro*: Valerio, que quiere halagar a Harpagón, le cita la máxima antigua « hay que comer para vivir y no vivir para comer ». Y Harpagón :

« Ah ! Que cela est bien dit. Approche, que je t'embrasse pour ce mot. Voilà 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 ! »

(A : primera versión; B : segunda versión ; O : evidente ; L : identidad aparente ; Tr : lapsus)

La tensión viene en parte del desagrado que la segunda versión de la máxima provoca en el avaro, y que reemplaza la alegría que experimentaba al oír la versión correcta de la misma (estructura primaria de tensión surgente), y en parte de que la versión falsa dice lo contrario de la primera y parece, sin embargo, ser la misma (estructura secundaria de tensión surgente). Es visible la diferencia entre los dos textos : en el primero el elemento B era asimismo contrario a A pero no se presentaba como idéntico a éste. El segundo texto ofrece, pues, una fuente suplementaria de tensión ¹.

¹ Aquí vemos otra vez que sería erróneo atribuir la causa de la risa al automatismo en sí (lo mismo que lo era atribuirlo a la desviación en sí de una función psicológica — cf. nota del § 25). La causa de la risa la constituye el resultado de

Por otra parte, cuando el señor Jourdain dice « Je vous souhaite la force des serpents et la prudence des lions » tenemos una estructura únicamente secundaria.

§ 29. *Observaciones.* — 1) Las estructuras secundarias de tensión surgente son simétricas de las estructuras secundarias de tensión resuelta. En éstas la tensión viene de la presentación de una relación mientras se oculta la otra ; en éstas que estudiamos, surge cuando se revela la segunda relación. En las de tensión resuelta la relación que se oculta en un principio quita a la otra su poder generador de tensión ; ahora por el contrario, la relación enunciada en segundo lugar es la que crea la contradicción.

2) Lo mismo que en las estructuras *primarias* de tensión surgente, el componente portador de tensión coincide siempre con el PR. En efecto, o bien las dos relaciones son presentadas simultáneamente (ejemplos de los §§ 25 y 27), o bien, cuando se presentan sucesivamente (ejemplos del § 24), la contradicción y por consiguiente la tensión surge con la segunda relación.

§ 30. *Resumen y conclusión.*

Hemos llegado al final de nuestro examen de las estructuras cómicas. Hemos comprobado la existencia de un total de ocho tipos, cuatro primarios y cuatro secundarios, y en cada grupo dos tipos de efecto directo, y dos de efecto indirecto. Para mayor comodidad del lector resumimos sus características :

1) Estructura primaria de tensión resuelta (ejemplo, texto sobre la carta de amor, § 1) : tensión suprimida por el elemento complementario ; el elemento portador de tensión nunca coincide con el PR ; efecto directo.

2) Estructura primaria de tensión distraída (ejemplo, el perro en la iglesia, § 6) : tensión y efecto complementario yuxtapuestos ; el elemento portador de tensión puede coincidir o no con PR ; efecto directo.

3) Estructura primaria de tensión puesta de relieve (Ejemplo, « Ne buvez jamais d'eau », § 10) : tensión y efecto complementario yuxtapuestos ; el elemento portador de tensión puede coincidir o no con PR ; efecto indirecto.

la inversión : no nos refinos del lapsus sino del desagrado que éste provoca indirectamente en el avaro y de la contradicción que momentáneamente acarrea.

Lo mismo que cuando alguien se cae ; no nos refinos de la torpeza de quien no supo evitar las piedras del camino, sino del resultado de esta torpeza : la caída y el enojo consiguiente, del que nos desligamos.

4) Estructura primaria de tensión surgente (Ejemplo: caídas, bofetadas, etc., § 11): efecto complementario destruido por la tensión; el elemento portador de tensión siempre coincide con PR; efecto indirecto.

5) Estructura secundaria de tensión resuelta (Ejemplo: un juez dice a una mujer... § 19): tensión suprimida por la relación complementaria: la relación generadora de tensión nunca coincide con PR; efecto directo.

6) Estructura secundaria de tensión distraída (Ejemplo, « Heil Rembrandt! », § 20): tensión y efecto complementario yuxtapuestos; la relación generadora de tensión puede coincidir o no con PR; efecto directo.

7) Estructura secundaria de tensión puesta de relieve (Ejemplo: El señor Pickwick se levanta, § 22): tensión y efecto complementario yuxtapuestos; la relación generadora de tensión puede coincidir o no con PR; efecto indirecto.

8) Estructura secundaria de tensión surgente (Ejemplo, el hombre pequeño pue se agacha para pasar una puerta, § 25): el efecto complementario destruido por la tensión; la relación generadora de tensión siempre coincide con PR; efecto indirecto.

§ 31. El examen de estos tipos 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 ciertas estructuras (las que por esta razón hemos llamado « de efecto indirecto ») no ofrecen el medio de resolver la tensión ni aun el de olvidarla por un momento.

El único carácter funcional constante del objeto cómico es el de realizar una brusca variación de tensión, ya creciente, ya decreciente, bien presentando los dos términos sucesivamente (en las estructuras de tensión resuelta y surgente), bien simultáneamente (en las estructuras de tensión distraída o puesta de relieve).

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 modo de producción del elemento B, (el que coincide generalmente con PR) y és éste el caso de Bergson (que, por otra parte, al generalizar el papel del automatismo,

como hemos visto, reduce éste a no ser otra cosa que la causa general — expresada con un lenguaje filosófico — de la desarmonía o desadaptación del elemento B con relación al A); y de Fabre, que ha mejorado la fórmula bergsoniana, sustituyendo el automatismo por la noción de desviación de las funciones psicológicas.

Otros han considerado el objeto cómico en sí. Algunos de ellos, fijándose más bien en las estructuras secundarias de efecto indirecto definen lo cómico por la contradicción y la incongruencia; otros, teniendo en cuenta las estructuras primarias, definen lo cómico por la degradación del objeto o la satisfacción del sujeto; la « discrepancia descendente » de Spencer se aplica particularmente a las estructuras de tensión distraída, etc.

Finalmente, otros consideraron más bien la actitud del lector o espectador en los casos — que son, en verdad, la inmensa mayoría — en que el texto no resuelve la tensión que registra. Éstos explican lo cómico por el « no tomar en serio » — que viene a ser nuestro « desligarse » o « desconectarse ».

Así es como encontramos otra vez la confusión que ya denunciábamos (*ALIC*, I, 1941, p. 81) entre el objeto de arte y la producción y goce del mismo.

Pero estando todo esto al margen de nuestro propósito no nos hemos detenido en ello ni nos detendremos a demostrarlo en forma más explícita.

Lo más importante para la continuación de este estudio 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 establecer la proporción de los diversos tipos de estructuras existentes en un texto dado o en un autor determinado, en textos reputados humorísticos, irónicos, satíricos, etc.

⁴ Bien podemos anticipar del resultado de la cuarta parte una observación que desde luego se impone, con sólo considerar los poco más o menos setenta ejemplos citados hasta aquí; y es que los ocho tipos de estructura cómica son usados en proporciones muy desiguales. Las más empleadas son las estructuras de tensión surgente — ya sean secundarias, ya primarias —; y las menos empleadas son las estructuras de tensión resuelta, tanto primarias como secundarias. Esto se explica, ya que es más fácil reunir las condiciones necesarias para un fracaso repentino — o sea una estructura de tensión surgente — o para poner de relieve por contraste una tensión ya existente, que encontrar junto a ella un elemento distraente, o que imaginar el medio de resolverla bruscamente.

En cualquier forma ha de ser interesante ver si varían las proporciones de unas y otras según los autores, y cómo.

CAPÍTULO III : LOS COMPONENTES DE LA ESTRUCTURA CÓMICA

§ 32. *Los elementos A y B.* — Descritos los distintos tipos de la estructura cómica, quedan por estudiar los componentes de la misma, y tratar de encontrar, también para ellos, principios de clasificación.

En el trabajo anterior ya citado, he dividido los elementos de la obra literaria en cuatro categorías: datos, comportamientos, saberes, forma verbal. Esta división se aplica naturalmente a los elementos de la estructura cómica.

1) *Los datos* son objetos, personajes, paisajes, circunstancias, etc., que sirven de pretexto, base, marco, etc. a los estados psíquicos que expone la obra. Por ejemplo, en el texto de Musset sobre la luna, los dos elementos (la luna y el punto sobre la i) son datos. Igualmente en el texto anónimo sobre el *régime* de bananas, el sistema de gobierno y el racimo de bananas son datos. También el padre y el niño de teta en el texto de las píldoras, etc.

2) *Los comportamientos* son conductas consideradas en sí mismas y compartidas simpáticamente (por *Einführung*) por el espectador. Ejemplo, el llevar la carta cerca del corazón, el exteriorizar repulsión ante el casamiento, o tranquilidad al afeitarse (mientras la casa se derrumba, § 25).

Cuando un comportamiento no es compartido simpáticamente por el espectador, y vale sólo por sus consecuencias, o por su carácter solemne o familiar, se halla reducido a no ser más que un dato. Por ejemplo, en el texto de Musset « il vous provoquera sa chandelle a la main » (§ 6), la provocación y la aparición del padre no son tomadas como *síntomas* de un estado de tensión que existiera en el padre, sino como simples circunstancias (« datos »), que *producen* alguna tensión gracias a su color novelesco (pues sabemos que se trata solamente de una treta urdida por el padre).

Observación. — El prestarse por *Einführung* a una conducta no significa que estemos de acuerdo, que nos complazcamos en ella: es una manera particular de captarla nada más, y cumplida esta operación necesaria, muy bien podemos experimentar desaprobación o repulsión hacia esta conducta.

Así es como debemos distinguir comportamientos que valen como *indicadores* (por ej. el llevar la carta cerca del corazón), que nos hacen

participar del estado psíquico que denotan, y comportamientos que valen como *generadores*, como el del hombre pequeño que se agacha para pasar la puerta: éste se cree alto, según advertimos por *Ein-fühlung*, mas no queremos admitir esta ilusión, nos irrita, contradice nuestro sentido de lo real. Tenemos ahí, por lo tanto, un comportamiento generador de tensión, mientras que el llevar la carta *indicaba* la tensión. Más típico todavía en este sentido es el caso de Sganarelle, cuando se equivoca acerca de los sentimientos de Isabel, y exterioriza alegría: este comportamiento, a pesar de ser eufórico en sí, provoca tensión en el espectador (tensión secundaria) por ser inadecuado.

§ 33. 3) La tercera categoría es la de los *saberes*. Comprende las relaciones percibidas entre los « datos » (juicios de realidad) y entre éstos y el gusto de quien habla (juicios de valor).

En el texto de *El Avaro* citado en el párrafo 28, los elementos A y B (las versiones correcta e incorrecta de la máxima) son saberes; también lo es la observación de Enriqueta en el texto citado en el § 16 « il nous faut obéir, ma sœur, à nos parents »; también la opinión de Arnulfo sobre Crisaldo (§ 25), de Belisa sobre los sentimientos que inspira, o de Filaminta sobre los hombres de la luna, etc. Filaminta hubiera podido también manifestar su ignorancia tratando, por ejemplo, de comunicarse con los supuestos habitantes de la luna. Entonces estaríamos frente a un comportamiento: pero se limita a enunciar un juicio (de realidad: « hay hombres en la luna »). Y tenemos así un saber.

Cuando un saber no nos interesa por sí mismo, sino por la realidad que le ha dado origen, cuando no tiene otro papel más que el expresar esta realidad, deja de ser un saber y vale por lo que expresa: dato o comportamiento. Ejemplo, cuando Laertes dice: « Ah! si vous compreniez ce que c'est qu'une lettre..., etc. », lo que tiene valor expresivo no es el « saber » o sea el juicio: una carta de amor es una cosa importante, sino el dato o sea la carta misma, y luego el llevarla junto al corazón (el comportamiento).

Igualmente, cuando un saber sólo nos interesa por el estado de ánimo que implica en quien lo formula, deja de ser un saber y vale como comportamiento (cf. el trabajo ya citado, *AJLC*, I, p. 90, nota 2). Por ejemplo cuando Sganarelle se da cuenta de que don Juan lo está observando y afirma « cela est faux..., etc. » su juicio no vale como saber sino como síntoma de temor; lo mismo, cuando el conde obser-

va (§ 4) « c'est la vérité que cette porte est glaciale », su observación vale sólo como reveladora de su tranquilidad. Otro ejemplo, tomado de *Il ne faut jurer de rien* (I, 1):

Van Buck. — *Monsieur mon neveu, la plus longue patience et la plus robuste obstination doivent, l'une et l'autre, finir tôt ou tard. Ce qu'on tolère devient intolérable, incorrigible ce qu'on ne corrige pas ; et qui vingt fois a jeté la perche à un fou qui veut se noyer peut être forcé un jour ou l'autre de l'abandonner ou de périr avec lui.*

Valentin. — *Oh ! Oh ! Voilà qui est débiter et vous avez là des métaphores qui se sont levées de grand matin.*

(A : el discurso del tío, indicador de T ; B : la observación del sobrino ; O : evidente ; L : la contestación se refiere a un aspecto del discurso del tío).

Es evidente que la respuesta del sobrino no tiene fuerza como « saber » (pues el que haya metáforas en el discurso del tío no se opone a su exaltación y no crearía comicidad) sino como comportamiento, expresando la desenvoltura del sobrino.

4) La cuarta categoría comprende todos los caracteres de la *forma verbal* cuando la consideramos en sí misma, independientemente del significado que trasmite. En realidad la forma verbal no es sino un caso particular de datos, pues la palabra, el giro sintáctico, no son, al fin y al cabo, sino objetos de una naturaleza particular, y contribuyen al efecto global lo mismo que un paisaje o acontecimientos imaginados por el autor. La distinción que hacemos no es, por lo tanto, muy lógica, pero en cambio es práctica, porque las obras que se valen de los recursos de la lengua (considerada en sí misma y no como portadora de significado), tienen una resonancia distinta de las que sólo sacan efectos de la ficción o del pensamiento.

Naturalmente, en lo burlesco es donde se encontrarán con mayor frecuencia ejemplos de esta clase, en las dos especies de burlesco, tales como ya Boileau las definía : « Au lieu que dans l'autre burlesque, Didon et Énée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Énée » (Au Lecteur du Lutrin).

Fuera de lo burlesco es difícil encontrar textos en los que la forma verbal cree por sí sola la tensión o el efecto complementario. Generalmente se limita a destacar un efecto ya producido por otros medios.

Cuando La Fontaine escribe :

*Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés
Tourets entraient en jeu, fuseaux étaient tirés.*

es evidente que la oposición entre las palabras nobles del primer verso (crins, Téthys, Phébus) y las palabras técnicas y familiares del segundo verso (tourets, fuseaux) no hace sino destacar el efecto ya logrado por la oposición entre la escena grandiosa de la naturaleza y el cuadro realista de las sirvientas que trabajan.

§ 34. *Caracteres intrínsecos, adquiridos y formales.* — Los elementos A y B actúan sobre el lector por tres caminos distintos.

1) En la mayoría de los casos, actúan directamente por sus caracteres intrínsecos. Es el caso, por ejemplo, del frío o del calor de la cama, del oficio en la iglesia y el perro que entra, de la actitud exaltada e indiferente de la niña, etc.

2) Pero a veces, los elementos A y B no pueden, intrínsecamente, engendrar o indicar T y CT; actúan por la reputación, por decirlo así, que han adquirido — como un artículo de diario que no valiera por sus cualidades propias sino por el prestigio de la firma.

Ejemplo: Sganarelle trata de convencer a su amo don Juan de la existencia de Dios:

Pouvez-vous voir toutes les inventions dont la machine de l'homme est composée sans admirer de quelle façon cela est agencé l'un dans l'autre : ces nerfs, ces os, ces veines, ces artères... ce poumon, ce coeur, ce foie et tous ces autres ingrédients...

El pobre Sganarelle echa a perder todo el efecto. Le era indispensable limitarse a enumerar, como Pascal, los órganos reputados nobles: venas, arterias, etc., pero él, que por naturaleza está dispuesto a elegir ejemplos vulgares, se desvía hacia el pulmón, el hígado y los demás *ingrédients...* con lo cual bajamos de la metafísica a las vísceras, de cuestiones distinguidas a una lista de órganos considerados innobles. Y estalla la risa. (*A*: problema filosófico; *B*: órganos considerados innobles; *O*: evidente; *L*: retórico, para Sganarelle).

Otro ejemplo: El texto sobre la luna. La Luna y el punto sobre la i no crean T y CT por su valor intrínseco, sino por sus caracteres adquiridos.

Retomemos en fin el texto de Musset sobre la provocación: como ya dijimos, la aparición del padre y la provocación no pueden conmovernos por sí mismas, pues sabemos que todo resulta de un acuerdo previo y no traerá consecuencias; obran por su color novelesco. En

cuanto a « robe de chambre » y « chandelle », obran, asimismo, por el carácter que se les atribuye: burgués y prosaico. En esto y sólo en esto se oponen a la provocación y hacen reír¹.

§ 35. 3) Los elementos A y B pueden finalmente adquirir o acrecentar su poder de generadores o indicadores de T y OT por sus relaciones entre sí o con el contexto.

Ya hemos visto cómo el contraste de los elementos A y B reforzaba el poder expresivo de ambos. (Cf. § 16). Así es como la risa subirá de punto en el caso de la bofetada si ésta se desvía y la recibe una persona a quien no estaba destinada, pues entonces se toma a la víctima por sorpresa, y el efecto de contraste es mayor.

Hay casos en que la fuerza del elemento generador de tensión viene únicamente del contraste. Ejemplo:

El patrón. — ¿ Tiene usted inconveniente en trabajar un día menos ?

El joven empleado. — Por cierto que no, señor. Muchas gracias, señor.

El patrón. — Pues arranque una hoja del calendario : no estamos a 23 sino a 24 del mes.

Sin la primera frase no hay falsa esperanza ni por lo tanto, decepción, ni por consiguiente tensión en el empleado, y risa en el lector, cuando viene la orden de arrancar una hoja del calendario. (A : el empleado cree que va a gozar de un día de vacaciones ; B : sufre una decepción ; O : evidente ; L : sacar un día del mes de trabajo).

Pero no solamente por las relaciones que tienen entre sí pueden A y B tomar valor expresivo o aumentarlo, sino también por las relaciones que tienen con otros elementos de la obra.

¹ Claro está, la demarcación entre caracteres intrínsecos y adquiridos es a menudo difícil. Si bien el frío actúa evidentemente por sus caracteres intrínsecos, y el claro de luna romántico por sus caracteres adquiridos, hay en cambio muchos casos dudosos. Tomemos por ejemplo el fracaso del que pierde los pantalones en un salón : ¿ cómo actúa ? ¿ intrínsecamente (por el pudor, natural en el hombre) o por caracteres adquiridos (ya que ciertos pueblos primitivos no darían importancia al incidente) ? Con todo hay una distinción práctica : podemos decir que un elemento actúa por sus caracteres intrínsecos cuando el lector así lo cree. En el caso de los pantalones perdidos la mayoría de los espectadores o lectores no tendrá conciencia de que el fracaso no sea un fracaso en sí ; por eso diremos que se trata de caracteres intrínsecos. En cambio en el caso de la luna encima del campanario, el lector (al menos en la época de Musset — pues es necesario referirse siempre al tiempo del autor) se daba cuenta de la convención que confiere valor al paisaje ; por esto decimos que se trata de caracteres adquiridos.

Ejemplo: La versión errónea de la máxima « hay que comer para vivir, etc. » no trae, intrínsecamente, una tensión digna de ser mencionada; pero cuando alguien la formula ante un avaro, su eficacia se encuentra duplicada... Igualmente, cuando Filaminta se queja de Clitandro:

*Il sait que, Dieu merci, je me mêle d'écrire
Et jamais il ne m'a priée de lui rien lire.*

La conducta de Clitandro, en sí, no es de condenar, pero para la pedante Filaminta equivale al más agraviantesultado.

Repetición, inversión y trasposición. — No es raro que el valor formal de los elementos se deba a la repetición de la estructura o a la inversión o trasposición, que no son más que variantes de la repetición. En efecto, así aumenta, como por acumulación, la distancia cómica entre T y CT. Por ejemplo cuando Orgón pregunta a la sirvienta por Tartufo, y a cada rasgo de sibaritismo de éste contesta enternecido « le pauvre homme! », la distancia cómica es relativamente pequeña, y si la estructura no se repitiera, no haría reír sino al reducido número de espectadores acostumbrados a captar los matices más sutiles. Pero Molière se dirigía tanto al « gallinero » como a los entendidos.

La ayuda que proporciona la repetición tiene sus límites: comienza la repetición, como la inversión y la trasposición, por aumentar la expresión, pero luego la debilita, pues debilita la disposición del espectador a prestarse al espectáculo. Y, en los espectadores más sensibles y perspicaces, causa, precisamente, ese efecto contrario con mayor rapidez.

§ 36. *Observación.* — *Los caracteres formales y las estructuras secundarias.* En las estructuras secundarias la tensión y el efecto complementario provienen siempre, según dijimos, de las relaciones L y O; pero podemos ahora expresar la misma idea diciendo que T y CT proceden de caracteres formales de un tipo especial, de los elementos A y B.

Tomemos por ejemplo el epigrama contra Fréron. La tensión viene, dijimos, de que el elemento B se opone al A cuando se daba a entender que estaba relacionado con él. El hecho de que muriera la serpiente nos desconcierta por ser opuesto a la situación inicial a pesar de que nos lo presentan como consecuencia de ella. La tensión viene, pues, de los caracteres formales de B. Y es distraída cuando se modifican éstos, es decir, cuando se comprende el lazo

(al pensar que Fréron, es más malvado o sea más venenoso que la serpiente) pues entonces nos damos cuenta de que la contradicción de B con A desaparece, aunque especiosamente, y de que en realidad B está relacionado con A, conforme a lo anunciado.

Y lo que acabamos de observar en este texto, podríamos observarlo también en todos los textos de estructura secundaria. Fácilmente podrá el lector comprobarlo si le interesa.

La tensión secundaria viene pues de caracteres formales de los elementos, de caracteres formales opuestos entre sí (y aun contradictorios, en el caso de estructura de tensión surgente).

Pero estos caracteres formales tienen algo común, pues tanto el que trae la tensión como el que trae el efecto complementario son caracteres de un mismo término (por ejemplo el elemento B) y relativos a un mismo término (el elemento A). Y por otra parte, son reversibles, es decir, que pueden ser considerados indiferentemente como caracteres de A con relación a B, o caracteres de B con relación a A.

De manera que los elementos A y B aparecen con el papel de lazo entre estos caracteres, los cuales a su vez aparecen con el mismo papel de A y B en la estructura primaria. Hemos considerado esta inversión de los papeles digna de tenerse en cuenta y por eso hemos distinguido las estructuras en que se observa, estudiándolas y clasificándolas aparte con el nombre de estructuras secundarias.

De lo que acabamos de decir se desprende que en caso de estructura doble, un mismo elemento actuará en el lector rara vez de una misma manera en tanto forma parte de la estructura primaria, y en tanto de la secundaria. Tomemos por ejemplo la repulsión que siente Armada por el casamiento (§ 7): en la estructura primaria, este sentimiento constituye de por sí (es decir, intrínsecamente) la tensión, de la que viene a distraernos el mismo casamiento, visto con ojos más benévolos... En cambio, en tanto pertenece a la estructura secundaria, nos desconcierta por su incongruencia en la misma forma que el agacharse para pasar una puerta alta, es decir formalmente y no en sí. Precisamente la diferencia entre un texto como éste del hombre pequeño que se agacha y otro como el de Armada, viene de que el agacharse no provoca en sí ninguna tensión, mientras que el horror que experimenta Armada — o el tener la cara embadurnada, etc. — constituye o provoca cierta tensión. Por esto los últimos son a la vez primarios y secundarios, mientras que los primeros son solamente secundarios.

§ 37. *El lazo*. — Prosigamos nuestro examen de los componentes de la estructura. En cuanto a la oposición, ya hemos visto cuáles eran sus efectos: resolución o distracción de la tensión, por una parte, o por otra parte, distracción o destrucción del efecto complementario (en las estructuras de efecto indirecto, es decir, de tensión puesta de relieve y surgente). Ya que esta división ha servido de base para nuestra clasificación de las estructuras, no insistiremos en ella; en cambio es preciso estudiar más el lazo.

Al hablar del lazo es necesario antes que nada evitar una confusión posible — no sólo posible sino corriente y consagrada en cierta manera por la clasificación tradicional de lo cómico, como hemos de verlo pronto — entre el lazo y la causa, o una de las causas productoras, de B.

Es posible tal confusión cuando un elemento se apoya etiológicamente en el otro, es decir, cuando A forma parte de la serie causal que produce a B, o a la inversa. En este caso existe como una transición entre A y B, pues es inevitable que uno de los eslabones que los relacionan nos explique que estén opuestos uno a otro, a pesar de estar unidos. Se comprenderá esto mejor comparando, por ejemplo, la adivinanza de Rabelais, donde la oposición entre Dios y un perro es un hecho primitivo, y el texto sobre las píldoras, en que éstas nos explican cómo el elemento B adquiere caracteres opuestos a los de A, o sea cómo el padre se transforma en un niño de teta¹: el error del padre, que toma demasiadas píldoras, constituye la transición a que nos referimos.

Ahora bien, fácilmente podemos confundir esta transición con el lazo.

Tomemos por ejemplo, el pasaje de Mario. Hemos dicho que el lazo era la correspondencia entre la longitud y la anchura de una misma sala. Pero ¿no parece constituir también un lazo la llamada transición, o sea los buenos propósitos de Mario, puestos en acción por su mujer cuando ella le da la señal convenida, que explican el paso de

¹ Ejemplo de transición de B a A: « il nous faut obéir... etc. ». (Cf. § 16).

A: el fracaso de Armanda; B: la satisfacción que experimentó. La transición, o sea la intervención del padre, transforma la satisfacción de Armanda en fracaso, es decir que va de B a A.

Recordemos que las letras A y B indican únicamente el orden de presentación de los elementos en el texto. No es de extrañar entonces que la transición, que es lo que relaciona etiológicamente los elementos en la *ficción*, no vaya siempre de A a B.

una cifra inverosímilmente alta a otra inverosímilmente pequeña? Y lo mismo en el cuento de las píldoras; el lazo que hemos notado es la identidad del padre y el niño de teta; pero ¿no constituye otro lazo la transición, o sea el episodio de las píldoras, que explica la transformación del padre en un niño?

La respuesta es que los buenos propósitos de Mario y las píldoras no son tanto un lazo como la causa de la oposición entre A y B — ya que explican la producción de un elemento opuesto al complementario, cuando la existencia de un lazo hacía prever un acuerdo entre ellos. Además la circunstancia de que el lazo, pero no la transición, sea algo constante en la estructura cómica, nos obliga a separarlos radicalmente. Precisemos, pues, que lo que hemos llamado lazo en los análisis anteriores y lo que llamaremos lazo en adelante, nunca es el factor que viene, como las píldoras o los buenos propósitos de Mario, a dotar a B de caracteres opuestos a A. Este factor es la transición mientras que el lazo es siempre lo que relaciona el segundo elemento con el primero, haya o no congruencia entre sus respectivos caracteres: Por ejemplo la relación de contigüidad longitud-anchura, pone en relación las dos cifras dadas por Mario a pesar de su incongruencia; lo mismo, la luna y el punto sobre la *i* ofrecen un aspecto semejante a pesar de que son muy opuestos; el casamiento y los sentimientos de Armada se corresponden a pesar de que son muy incongruentes en opinión del espectador, etc.

Mas debemos observar que a menudo es indispensable conocer la transición para entender la existencia y admitir la legitimidad del lazo: por ejemplo, sólo conociendo el carácter de Armada (la transición) comprendemos que existe un lazo de correspondencia entre su repulsión y el casamiento; sólo conociendo los buenos propósitos de Mario comprendemos que éste haya dado la dimensión de diez centímetros como anchura correspondiente a una longitud de veinte metros, y varias veces no podemos ni percibir el lazo hasta conocer la transición — como ocurre en el texto de las píldoras, donde no nos enteramos de que el adulto y el niño de teta son una misma persona antes de saber lo que sucedió con las píldoras.

§ 38. Preciado de este modo el lazo, se pueden discernir en él distintas variedades.

1) En primer lugar es directo o indirecto. Hay lazo directo cuando los dos elementos están directamente relacionados o cuando presentan algo común: por ejemplo el punto sobre la *i* y la luna encima del

campanario, tienen un aspecto común; el racimo de bananas y el sistema de gobierno tienen en común la forma verbal; la longitud y la anchura en el caso de Mario son de una misma sala, etc.

Hay lazo indirecto cuando no son los elementos A y B los que tienen algún punto común que están relacionados entre sí, sino términos dependientes de A y B. Por ejemplo en la adivinanza de Rabelais la identidad verbal reúne un comportamiento del perro y la acción de Dios al crear los planetas, pero no reúne directamente a Dios y al perro; la semejanza entre los saludos «Heil Hitler!» y «Heil Rembrandt!» es también indirecta, pues está en realidad entre los personajes referidos y no entre los saludos de por sí.

En fin, hay lazo semidirecto cuando los que tienen un punto común o están relacionados, son por una parte un elemento, y por la otra un término dependiente del elemento complementario. Por ejemplo, en el texto «Ne l'ai-je pas bien tué? — Fort bien, et il aurait tort de se plaindre» el término común verbal *bien* está entre el elemento A (lo he matado completamente, *bien* matado), y un supuesto «es cierto, Ud. lo ha tratado *bien*», de donde sale el elemento B («no tiene por qué quejarse»). El término común está pues entre A y la causa de B — y no se debe ver en este texto un lazo causal, sino un lazo de identidad verbal, pero semidirecto.

2) Otra división de los lazos se basa en la índole del término común o de la relación. Hay lazos *verbales* cuando el término común o la relación es verbal: por ej. el lazo en la adivinanza de Rabelais es verbal. Hay, además, lazos *empíricos o concretos* cuando el término común nos lo proporciona la percepción empírica (ejemplo: la correspondencia longitud-anchura en el caso de Mario) o la imaginación concreta (la luna como un punto sobre la *i*), *intelectuales o conceptuales*, cuando el término común, o la relación, es conceptual (ejemplo: el bufón y el ministro de la justicia; Epaminondas que es y no es mentiroso).

3) En fin, los lazos pueden ser de *identidad* (identidad verbal: *ré-gime* de bananas — lógica: Epaminondas — en la percepción: figuras inestables); de *contigüidad* (contigüidad verbal: el sombrero de cardenal — contigüidad en las ideas: padre-madre — en la percepción o imaginación: la provocación y la vela); de *semejanza* (semejanza verbal: las dos versiones de la máxima — semejanza intelectual: el bufón y el ministro — semejanza en la percepción o imaginación: la luna y el punto sobre la *i*); y de *correspondencia* (la longitud corresponde a la anchura; los sentimientos de Armanda los causa el casamiento; la nariz está hecha para una cara, etc.).

§ 39. *La causa determinante de la risa, o « Actualizante »*. — Un ejemplo indicará lo que por tal entendemos. Tomemos el texto sobre la carta de amor: fácilmente nos explicamos por qué la indiferencia sigue a la exaltación en la niña; es por el olvido, que sirve aquí de « transición ». Ahora bien, el olvido es un proceso lento y progresivo, y en la realidad el dejar la carta en un cajón no ocurre inmediatamente después de llevarla cerca del corazón. Por eso mismo no nos reiríamos en la vida diaria, al ver a una niña dejar una carta de amor en un cajón — salvo, naturalmente, que un personaje irónico nos evoque la exaltación pasada de la niña —. Para hacernos reír, pues, es preciso acercar, es preciso actualizar simultáneamente los episodios, o sea los dos elementos de la estructura. Si los componentes de la estructura no están presentes a la vez en el espíritu del lector o espectador, la risa no estalla — y en verdad no hay estructura cómica. En el texto que estamos considerando, no habría estructura cómica si Laertes no hubiera reunido en su relato términos que en la vida se encuentran separados por una serie de transiciones insensibles. Debemos pues admitir, junto a la causa de B (el olvido), que explica la naturaleza particular de B, la existencia de otro factor (o sea la ironía de Laertes) que es la causa de la presencia simultánea en el texto de los elementos A y B, y que por lo tanto es la causa determinante de la risa.

Pero sería inexacto decir que la causa determinante de la risa es siempre lo que asegura la actualización simultánea de A y B, ya que en el texto de las píldoras, por ejemplo, conocemos desde un principio los dos elementos, que son el padre y el niño de teta, y sin embargo no nos reímos hasta saber que son una misma persona, es decir, hasta percibir el lazo. En realidad, la causa determinante es la que se encarga de *completar* la estructura cómica — ya que, como se dijo en el capítulo I, la risa no estalla hasta que el lector o espectador no esté en posesión de la totalidad de los componentes de la estructura —, es la que actualiza el último componente, necesario para completar la estructura ¹.

§ 40. Así definida la causa determinante de la risa, es evidente que su estudio deberá abarcar los dos puntos siguientes:

Cuál puede ser ese último componente, necesario para completar la estructura, y

¹ Por eso llamamos también abreviadamente *actualizante* a la causa determinante de la risa.

Qué mecanismos se encargan de actualizarlo.

I. Cuando decimos que falta un componente en la estructura para que ésta quede completa, se entiende naturalmente que los demás componentes ni lo implican ni lo evocan, pues si así fuera, el lector podría completar por sí mismo la estructura, y no sería necesario un actualizante especial para el último componente.

Ahora bien, el examen de los textos demuestra que no todos los componentes de una misma estructura son independientes unos de otros, en cuanto a su presentación en el texto. Así por ejemplo sería imposible presentar los dos elementos, A y B, sin que el lector percibiera *ipso facto* al menos una de sus relaciones, ya sea el lazo, ya la oposición. En la adivinanza de Rabelais, por ejemplo, vemos de inmediato la oposición existente entre Dios y el perro; y cuando Musset, después de haber descrito la luna sobre el campanario, nos presenta el segundo elemento, el punto sobre la *i*, percibimos inmediatamente el lazo y la oposición.

De manera que los casos en que un componente, o grupo de componentes, necesario para completar la estructura, no está implicado o evocado por los demás componentes, y debe ser actualizado por separado se reducen a tres:

1) *Queda por presentar el lazo*, habiéndose presentado ya los demás componentes: Es el caso de la adivinanza de Rabelais. La primera línea de este texto nos presenta en efecto los dos elementos (Dios y el perro), así como la oposición, que es evidente. Pero es probable que jamás imagináramos el lazo si el autor mismo no nos lo hubiera revelado.

También es el caso del texto de las píldoras, donde se nos presenta al padre y al niño de teta desde un principio, pero en el cual el lazo sólo aparece al final, cuando se nos revela el accidente de las píldoras.

2) *Queda por presentar la oposición*, habiéndose presentado ya los demás componentes. Es el caso del texto citado en el § 24: « Doctor, siempre me duele el pie izquierdo ». Es necesario que la enferma nos indique por qué su dolor no proviene de la edad, pues si no, nunca lo hubiéramos descubierto.

3) *Aparecen juntos el elemento B, el lazo y la oposición*: Es el caso del texto de Musset sobre la luna, y también del texto sobre la carta de amor; de los epigramas contra Fréron y Pompignan; del perro que entra en la iglesia, del hombre pequeño que se agacha, etc.

Fuera de estos tres casos, todos los componentes de la estructura

se actualizan a la vez, porque el que es presentado primero implica o evoca a los demás. En estos textos la causa determinante de la risa es lo que actualiza el conjunto de los componentes. Tal es el caso para las estructuras inestables: los dos elementos (por ej. las caras y el florero en la figura del § 27), así como su oposición y su lazo (la identidad de líneas), se presentan juntos. También es el caso de la parodia, del jorobado, de la nariz de Cyrano, del mono vestido como un hombre etc.

§ 41. II. Resta por estudiar cuáles son los mecanismos que se encargan de actualizar los componentes (o grupos) arriba mencionados a continuación de los demás:

— puede ser la casualidad, como en el caso del perro que entra en la iglesia mientras se celebra un oficio;

— puede ser la voluntad del autor o la intención cómica del personaje, como en el texto sobre la carta, donde la malicia de Laertes es la que actualiza el elemento B; también es el caso del texto sobre la provocación « vela en mano »; de la adivinanza de Rabelais, del texto sobre la luna, de los epigramas contra Fréron y Pompignan, así como el de la respuesta maliciosa de Enriqueta « Il nous faut obéir ... »; y finalmente, por voluntad del autor pronuncia Arnulfo una frase del Pompeyo de *Sertorius* (§ 25);

— a veces la actualización del componente (o grupo) final la provocan los componentes ya expresados. Por ejemplo la pregunta « su madre ¿ sirvió alguna vez en palacio ? » acarrea la respuesta « no, Alteza, pero mi padre sí » — la pregunta hiere al interrogado que replica evocando un hecho que constituye otro ataque;

— la actualización de B a continuación de A en el texto puede tener sus causas en la misma etiología de los elementos¹. Por ejemplo, cuando ocurre que el elemento B es consecuencia inmediata de A (a diferencia de lo que pasaba en el caso de la carta de amor, en el cual los elementos, reunidos en el texto por voluntad del autor, no lo eran en la realidad).

Es lo que observamos en *Don Juan*: la demora de Sganarelle en seguir a Don Juan, cuando avisa a las campesinas de la maldad de su amo, provoca sospechas en éste; como consecuencia Don Juan vuelve

¹ Esto no sucede sino en el caso de que el texto registre la ficción fotográficamente, por decirlo así, y presente los acontecimientos en el mismo orden en que se producen.

hacia Sganarelle, lo cual asusta a este último y provoca un cambio en sus palabras: « Non, mon maître n'est point fourbe, etc ».

También observamos esto en el pasaje citado de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (§ 4): las palabras exaltadas del Conde provocan la salida de la Marquesa, la corriente de aire... y la observación del conde.

Lo mismo, la actualización simultánea de A y B en el texto puede provenir de la producción simultánea de estos elementos.

Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando dos personajes reaccionan en formas opuestas ante un mismo acontecimiento — Angélica en el *Enfermo Imaginario*, y la sirvienta, ante la presentación de la tesis de Diafoirus (§ 6); o cuando un personaje reacciona en forma contradictoria — Pierrot en *Don Juan*, que huye a la vez que proclama que no teme a nadie (§ 10); o si un personaje se encuentra dividido entre la cortesía y su consigna, como el señor Loyal en *Tartufo* (§ 10).

En fin, puede ocurrir que uno de los elementos sea permanente; en este caso la simultaneidad con el elemento complementario queda asegurada cualquiera que sea el momento en que éste llegue a producirse o a actualizarse y la causa determinante de la risa se confunde con la causa productora o actualizante del elemento no permanente. Permanente, por ejemplo, la tranquilidad del personaje antes de la bofetada o de la caída, la falta de atractivos en Belisa, la locura de Arnulfo, etc.

§ 42. *La Clasificación tradicional.* — Terminado el examen de los componentes de la estructura cómica, cabe preguntar si la clasificación corriente, en comicidad de palabra, de gesto, de situación, de idea, de imaginación y de carácter (bien expuesta por F. Gaiffe en *Le rire et la scène française*), tiene relación con alguno o varios de ellos.

Lo que más llama la atención, cuando se indaga qué componentes han servido de base para la etiqueta tradicional de los textos cómicos, es la falta de uniformidad. Ora se clasifica un texto por un componente, ora por otro. No hay criterio fijo.

1) Una primera serie de textos se clasifica comúnmente a base del lazo, y más precisamente, a base de la clasificación del lazo más arriba expuesta, en lazos verbales, de imaginación, y de idea. Por ejemplo en el texto del *régime* de bananas encontramos una comicidad de palabra, por el lazo, constituido por la identidad verbal entre el sistema de gobierno y el racimo de bananas. Clasificamos el texto de la

luna « como un punto sobre una *i* » entre lo cómico de imaginación, debido al lazo de semejanza entre los elementos, hallado por la imaginación del autor. En fin, en el caso de la comparación entre el bufón y el ministro de Justicia encontramos una comicidad de idea, a causa del lazo intelectual entre los elementos, inventado o advertido por el personaje — como también se dice así en el caso de la frase irónica de Enriqueta « Il nous faut obéir, ma soeur à nos parents », por la equivalencia intelectual que ésta establece maliciosamente entre dos situaciones contrarias.

2) Una segunda serie de textos se clasifica corrientemente a base del *actualizante*. Por ejemplo el texto sobre la « carta de amor » se considera irónico. Ahora bien, tal etiqueta no puede estar basada en el lazo (que es la carta misma o sea la identidad de la causa exterior de las conductas exaltada e indiferente), ni en la transición (es decir el proceso psicológico del olvido), pues se hablaría entonces de comicidad de carácter o psicológica. La ironía no existe sino en Laertes: él es quien actualiza (Cf. § 39) la conducta indiferente a continuación de la conducta exaltada.

• También se considera irónica la otra frase del mismo Laertes: « Il vous provoquera, sa chandelle à la main », siempre a base del actualizante, ya que si nos atuviéramos al lazo, deberíamos clasificar el texto entre lo cómico de situación. En fin, retomemos el texto citado por Freud (§ 11) « No Alteza, pero mi padre sí »: Freud lo clasifica entre los chistes *agresivos*; y por otra parte se considera comúnmente cómico psicológico. Pero en realidad la etiqueta que propone Freud no es más que una especificación de la etiqueta tradicional, y las dos se originan igualmente en el actualizante.

3) Mas no es esto todo. Una tercera serie de textos se clasifican a base de la causa inmediata del elemento B — y por lo tanto, a menudo a base de la transición.

Por ejemplo, el texto sobre Mario se clasifica comúnmente entre lo cómico psicológico, y eso evidentemente por los buenos propósitos de Mario, es decir, por la transición o la causa de B. Igualmente psicológica se considera la comicidad de la presentación de la tesis de Diafoirus (§ 6), y esto no puede ser sino por el carácter de la sirvienta, o sea la causa de su reacción imprevista « Donnez, donnez, elle est toujours bonne à prendre pour l'image ». La bofetada se clasifica entre lo cómico de gesto, evidentemente por la causa de B. En fin, cuando Arnulfo en *L'Ecole des Femmes* se ve obligado a reír de sus propios fracasos para no denunciar su verdadera identidad en

presencia de su rival, se dice que hay cómico de situación, evidentemente por la situación que origina la risa forzada de Arnulfo, o sea otra vez la causa de B. Y lo mismo se dice cuando Sganarelle al ver que Don Juan le está escuchando, niega lo que acaba de decir, — por el cambio de situación, que es causa de B.

§ 43. En resumen, lazo, actualizante y causa de B, tales son los criterios entre los que elige la clasificación tradicional de los textos cómicos, sirviendo el primero, el lazo, para las etiquetas de «cómico verbal» «de idea» y «de imaginación», y los dos últimos para las de «cómico de gesto», «psicológico», «de situación» e «ironía», «esprit» etc. Queda la cuestión de si la elección del criterio se sujeta a normas fijas.

Parece que sí, aunque éstas no sean fáciles de formular:

Si nos paramos, en efecto, a examinar los textos *que no se clasifican a base del lazo*, nos damos cuenta de que en ellos el lazo es siempre previsible, ordinario, rutinario: la contigüidad provocación-vela, garantizada por la hora tardía en que ocurre la provocación, la correspondencia padre-madre (en el chiste agresivo citado por Freud), la correspondencia longitud-anchura en el caso de Mario, la identidad de la causa exterior en el caso de la presentación de la tesis de Diafoirus y de la carta de amor, todos estos lazos son datos evidentes.

En cambio en los textos que clasificamos por su lazo, éste es una relación imprevista: como la semejanza entre la luna y el punto sobre la *i*, la equivalencia entre el bufón y el ministro de justicia, la identidad verbal entre cosas o situaciones opuestas, etc.

He aquí pues una primera norma para la elección del criterio de clasificación: no se toma en cuenta el lazo cuando es rutinario y evidente, y se elige en cambio como criterio cuando, al contrario, constituye algo sorprendente, imprevisto o accidental.

Segunda norma: parece que, en caso de que el lazo no sea el criterio empleado, se elige el *actualizante*, pero siempre con tal que éste no sea demasiado previsible.

En efecto, si examinamos esta vez los textos que no han sido clasificados a base del actualizante (ni desde luego a base del lazo) vemos que en ello la actualización del elemento B — mejor, del componente que coincide con PR — a continuación del componente complementario, se cumple sin que intervenga un factor exclusivamente actualizante.

Esto ocurre cada vez que la producción de A y la de B es simultánea.

nea por naturaleza (ejemplo, dos personajes reaccionan en forma opuesta a un mismo acontecimiento — Angélica y la sirvienta ante la tesis de Diafoirus) o cuando el elemento A provoca la producción inmediata de B (las palabras del conde provocan la salida de la marquesa y con esto la corriente de aire y finalmente la observación que demuestra la tranquilidad de ánimo del conde); o en fin, cuando uno de los elementos es permanente (la tranquilidad de la víctima antes de la bofetada), es decir, en el cuarto caso considerado en el párrafo 41.

En cambio dejamos como criterio el actualizante en los demás casos. Por ejemplo en el caso de Laertes y de la carta de amor, porque el proceso del olvido no entraña de por sí la actualización de B a continuación de A (§ 39); igualmente en el caso de la provocación vela en mano, y por análoga razón; como también en el chiste agresivo de Freud.

Y como tercera norma, solamente cuando no se elige el lazo ni el actualizante, de acuerdo con lo más arriba detallado, se emplea la causa de B como criterio de clasificación.

§ 44. Por lo que acabamos de ver, el desorden no es tan grande como se podía suponer a primera vista. Sin embargo la clasificación tradicional no deja de tener inconvenientes. No es científico cambiar de criterio, según los casos, aun cuando el cambio se produzca con arreglo a normas fijas, pues equivale a proclamar que, ora un criterio, ora el otro carece de valor, lo cual no es exacto. Tomemos el pasaje del *Misántropo* donde Alcestes, al oír a su amigo Filinto elogiar un mal soneto:

La chute en est jolie, amoureuse, admirable !

replica :

En eusses-tu fait une à te casser le nez !

(A : frase cortés de Filinto sobre la «chute», efecto final del soneto ; B : la caída que le desea el misántropo a Filinto ; L : identidad verbal ; Act. : la cólera del misántropo al observar la mentira de su amigo).

Al incluir este texto entre lo cómico de palabra, la clasificación tradicional tiene únicamente en cuenta el lazo, es decir, la palabra *chute*, que significa a la vez «efecto final de una poesía» y «caída»; y pasa por alto el actualizante de B, o sea el carácter del misántropo, que le hace desear que se caiga su amigo como castigo por su mentira. Me parece oír a Molière diciéndonos (aunque a propósito de otra obra): *L'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais*

seulement pour une chose qui caractérise l'homme (Critique de l'Ecole des Femmes). Lo cual, traducido en nuestra jerga, quiere decir «fíjense también en el actualizante de B, en la psicología del Misántropo, y no solamente en el lazo, en el juego de palabras». Nada podría hacernos percibir mejor lo insuficiente de la clasificación tradicional.

Esta insuficiencia es tan sensible que hay tendencia a infringir las tres normas más arriba detalladas, cuando obligarían a pasar por alto el criterio evidentemente más importante. Por ejemplo, la comicidad del campesino que comprende mal la proposición del pintor y cree que éste le dará cinco dólares por embadurnarle la cara, no se considera de palabra (a base del lazo verbal y conforme a las normas acostumbradas) sino más bien «ingenua» a base de la ingenuidad del campesino (o sea de la causa de B).

Es así como una imperfección acarrea otra: de la multiplicidad de criterios resulta la confusión de criterio y por lo tanto el desorden puro y simple. Creo que la clasificación tradicional no tiene valor científico, tanto más cuanto que a los defectos ya mencionados se agrega otro, el de que aun si los tres criterios se adoptaran simultáneamente para cada uno de los casos, de manera que se completaran mutuamente, todavía serían insuficientes para definir la comicidad del caso. No nos permitirían, por ejemplo, conocer si la estructura resuelve o no la tensión que registra, ni si es primaria o secundaria, ni si es solamente primaria o secundaria, o doble, etc.

§ 45. En realidad, para describir y luego clasificar los textos cómicos en una forma aceptable, es menester tener en cuenta todos y cada uno de los factores que ha discernido el análisis en estos tres capítulos, y que recapitulamos a continuación:

I. En primer lugar, el texto presenta una estructura simple, o dos estructuras, ya en cadena, ya superpuestas (estructura doble).

II. Para cada una de las estructuras identificadas deberemos precisar:

1) El elemento A; si es un dato, un saber, un comportamiento o un carácter de la forma verbal (§§ 32 y 33).

2) Lo mismo en cuanto al elemento B.

3) El lazo; si es directo, semidirecto o indirecto; si es verbal, empírico, de imaginación o de idea; si lo constituye una identidad, una contigüidad, una semejanza o una correspondencia (cf. §§ 37 y 38).

4) Si hay una transición, o sea un factor por el que un elemento adquiere caracteres opuestos a su complementario.

5) Con qué componente (o grupo) se completa la presentación de la estructura (§ 40), y,

6) Cómo se actualiza a continuación de los demás: por casualidad, por voluntad del autor o intención cómica del personaje, por consecuencia de los componentes ya presentados, por ser A causa inmediata de B, por ser simultáneos los procesos productores de A y B, o por ser A permanente (§ 41).

En caso de estructuras dobles, estas seis indicaciones son comunes a la estructura primaria y a la secundaria.

III. En fin, para cada estructura hay que indicar cómo funciona, es decir:

1) El tipo de la estructura (primaria o secundaria; de efecto directo o indirecto; de tensión resuelta o distraída, puesta de relieve o surgente).

2 y 3) Si A y B actúan sobre el lector o espectador por sus caracteres intrínsecos, adquiridos, o formales (cf. §§ 34 y 35) — siempre actúan por caracteres formales en caso de estructura secundaria (cf. § 36).

4) Cuál de los componentes trae la tensión.

§ 46. Para fijar las ideas, he aquí ejemplos de análisis de texto ¹.

Diálogo entre su Alteza, y un súbdito que le parece en forma extraña

Alteza : Su madre, ¿sirvió alguna vez en palacio ?

Súbdito : No Alteza, mi madre no, pero sí mi padre.

I

Estructura únicamente primaria

II

A : la pregunta, que nos hace suponer acontecimientos que expliquen la semejanza registrada (dato).

B : la respuesta, que sugiere algo muy distinto, y que constituye un fracaso para la Alteza (dato).

¹ Análisis completo en cuanto a la maquinaria cómica, pero al que deberemos agregar datos sobre los valores y sobre los caracteres del texto, de acuerdo con lo que se expondrá en la segunda y tercera parte de este trabajo.

L : de correspondencia indirecta empírica (padre-madre)

O : evidente, ya que *A* produce euforia en la Alteza, y *B* enojo.

Tr : no hay transición pues el súbdito no produce, sino que recuerda solamente el dato enojoso para la Alteza.

La estructura se completa con la presentación de *B* (junto con *L* y *O*)

Act : La actualización de *B* está provocada por la misma pregunta, o sea por *A*.

III

Estructura primaria de tensión surgente

A y *B* actúan sobre el lector por sus caracteres formales (el hecho de servir, en sí, no traería ninguna tensión)

La tensión proviene de *B*.

*
* *

Otro ejemplo : el hombre pequeño que se agacha al pasar por la puerta alta.

I

Estructura únicamente secundaria

II

A : la puerta alta (dato)

B : el agacharse (comportamiento)

L : de correspondencia directa empírica, al menos para el hombre pequeño, que cree su conducta adecuada.

O : para el espectador

Tr : la ilusión del hombre pequeño (va de *A* a *B*)

La estructura se completa con la presentación de *B* (junto con *L* y *O*)

Act : *B* está provocado por *A*.

III

Estructura secundaria de tensión surgente

A y *B* actúan por sus caracteres formales

La tensión proviene de la incompatibilidad de *L* con *O*.

*
* *

Último ejemplo: « Une fille de bon naturel ... » (§ 9).

I

Estructura doble

II

A : casamiento con un hombre repugnante impuesto por el padre (dato)

B : « une fille de bon naturel doit être ravie ... » (saber)

L : de correspondencia directa empírica, al menos para el padre

O : para el espectador

Tr : el caracter egoísta del padre.

La estructura se completa con la presentación de *B*, junto con *L* y *O*.

Act : el padre quiere justificar la exigencia que acaba de formular
(o sea que *A* provoca la actualización de *B*).

III

Estructura primaria : de tensión puesta de relieve.

A y *B* actúan por sus caracteres intrínsecos.

La tensión proviene de *A*.

Estructura secundaria : de tensión surgente

A y *B* : actúan por sus caracteres formales

La tensión proviene de la incompatibilidad de *L* con *O*

§ 47. Quizá parezca muy abstracta y acaso estéril esta disección de los textos, quizá parezca que nos exponemos a pasar por alto el *quid divini* del texto y a olvidar lo esencial, perdiéndonos en detalles. No faltarán, en todo caso, quienes nos reprochen que matamos el placer literario por exceso de análisis y que profanamos el arte reduciéndolo a una especie de química o cocina artística.

A estos reproches contesto en primer lugar que si bien es cierto que el papel del lector es saborear la obra, el del crítico, en cambio, es conocer la obra y explicar (o tratar de hacerlo) por qué tal obra ofrece determinado sabor, por qué esta tela coloreada, esta serie de sonidos o de imágenes poseen el extraño poder de conmovernos. Pero el crítico no tendría tanta perseverancia si no hubiera sentido pri-

mero en forma aguda el placer que proporciona la obra, ni aun si el hecho de conocerla disminuyera este placer; mas por el contrario lo afina y le da base más segura.

En cuanto a la «partícula divina» nuestro estudio tiende precisamente a descubrir a qué caracteres precisos de la obra corresponde. No nos jactamos de captarla, pero, al menos, llegaremos a localizarla mejor; ¿y quién podría reprocharnos este intento, aun si no compare nuestras esperanzas, aun si debiéramos ver cómo se van alejando a medida que avanzamos?

Queda el tercer reproche, el de la química literaria. Pero no lo discutiré, en parte porque tal discusión me parece, esta vez sí, estéril, y porque confío que mi mejor respuesta será la cuarta parte de este trabajo, en que se aplicará a los textos el instrumento que vamos forjando ahora. Quizás entonces reconozca el lector la utilidad de nuestra jerga, y de nuestras disecciones. Si llegamos a comprender, siquiera en parte, por qué un texto de Molière no tiene la misma resonancia que otro de Musset, o Beaumarchais, o Dickens o Cervantes, y si llegamos a comprenderlo, no por intuiciones, no adivinando o sintiendo matices sugeridos por metáforas o comparaciones, sino con precisión, con proposiciones verificables y expresadas en un vocabulario riguroso, fijado por definiciones claras, entonces admitirá el lector la legitimidad de nuestro esfuerzo, y los reproches que se nos pueden hacer *a priori*, si no callan, aparecerán como argumentos de perezoso, que niega la legitimidad de una tarea por encontrarla demasiado difícil.

Confieso que siento impaciencia por llegar a esta aplicación del método, y por cosechar los frutos de la ingrata tarea presente. Pero todavía no hemos enumerado todos los factores que pueden diferenciar una obra cómica de cualquier otra. Debemos ahora tener en cuenta que la estructura cómica no existe en abstracto, sino en un texto que comunica a los componentes de la misma, mayor o menor fuerza expresiva. Además, hemos descrito teóricamente la estructura y sus componentes, pero queda por ver qué valores pueden ellos presentar, qué tendencias del lector se encuentran inquietadas o satisfechas con ella, y con qué intensidad. Tal será el tema de la segunda y tercera partes.