

# El sentido del humor

JESUS M. AGUIRRE

*"El hombre debe saber tomar por sí mismo una determinación libre, asumiendo la responsabilidad de sus actos y de sus consecuencias. Es esencial esta conciencia de la libre personalidad y de sus derechos, para que la come.lia aparezca". (Hegel, "Poética"; p. 186).*

## INTRODUCCION

Como señalara el psicólogo Gordon Allport, los académicos se sienten más a gusto investigando las emociones y estados afectivos negativos, —hostilidad, agresión, depresión...— que los positivos, amor, simpatía, humor...

El "tabú de la ternura" se ha enquistado también muy fuertemente en la idiosincrasia de los académicos venezolanos que responden con una risa sardónica al éxito de "La Cátedra del Humor" o se lamentan de tanta "madera de gallo" en nuestros medios populares.

Estas notas arrostran el riesgo de hablar seriamente del humor, o al menos de considerarlo importante, a pesar de que ello constituye una falta de seriedad para unos y una paradoja para otros.

En primer lugar, hemos tratado de desarrollar un acercamiento histórico-semántico del humor. Después, cambiando de enfoque, continuamos ahondando sobre el humor a la luz de las directrices interpretativas sobre lo cómico, emanadas de un filósofo tan serio como Hegel. La presentación de sus ideas sobre lo que en sentido genérico llama "humor de la comedia" en confrontación con las reflexiones de algunos humoristas actuales no ha resultado gratificante, y, ojalá, fecundo.

Si su teoría de lo cómico auténtico no agota toda la complejidad del humor en sentido moderno, tiene, al menos el mérito de haber dilucidado las condiciones de su posibilidad. Nuestro objetivo no es, pues, presentar las ideas hegelianas, sino partir de sus intuiciones sobre el humor de comicidad basado en contrastes contradictorios, para descifrar el "sentido del humor", tal como lo conciben algunos humoristas representativos de nuestro momento histórico: Chaplin, Mihura, Zapata.

## DEL HUMOR INGLES AL HUMORISMO UNIVERSAL

El vocablo fue tomado del latín "humor - oris", líquido, humores del

cuerpo humano, de donde se pasó en la Edad Media al genio o condición de alguien, que se suponía causado por los humores vitales. Incluso la palabra "diversión" surge asociada al humor. Así se habla del mediamento "diversivo" que sirve para apartar los humores del punto a que afluyen. Todavía en tiempo de Mariana se emplea esta teoría en el ámbito intelectual español (1536-1623).

Ahora bien la acepción de "humorista" aparece en el Diccionario de la Academia en 1914, tomado del inglés "humorist", derivado del "humour".(1) En vano buscaremos expresiones cuyo contenido aluda al "sentido del humor" en diccionarios de la lengua castellana como el de Sebastián de Covarrubias en pleno siglo XVII. Aunque la teoría fisiológica de los humores no era desconocida en España, sin embargo la expresión no evolucionará en las connotaciones inglesas.

De acuerdo a la fisiología de la época isabelina, la salud humana y el temperamento estaban gobernados por la disposición y número de ciertos fluidos del cuerpo llamados humores ("humors"). Esta creencia será la base de la teoría cómica de Ben Jonson tal como aparece expuesta en su "Every Man out of his Humor".(2) Según esta concepción, aplicada en la mayor parte de sus comedias, cada carácter está dominado con el correspondiente humor. Sin embargo, no por ello hay que pensar que Ben Jonson inventó la comedia de humores, cuya tradición remonta a los mismos autores cómicos romanos: Plauto, Terencio etc., aunque estos no formularan una teoría al respecto.

A partir de Ben Jonson la crítica irónica de los caracteres psicológicos se expande a las conductas y roles sociales ("comedy of manners"), y, por fin, el humorismo se convierte en un estilo creativo que pervade todos los géneros, incluso la novela de corte realista. Si bien Thackeray, contemporáneo de Dickens, pagó un tributo a sus predecesores en su conferencia sobre "Los humoristas ingleses del siglo XVIII"

(Stern, Fielding...), se puede considerar a Dickens (1812-1870) como uno de los novelistas más representativos del sentido del humor inglés. Tal sentido se manifiesta en la simpatía por sus criaturas, en su voluntad de apostolado y en su habilidad en los efectos cómicos.

Debido a estos factores históricos, la concepción del humor ha estado estrechamente asociada a la crítica irónica y amable de los caracteres psicológicos y roles o situaciones sociales, tal como la han cultivado los ingleses, y, sólo posteriormente, escritores norteamericanos como Mark Twain. No es de extrañar, pues, que Charles Chaplin, el representante más conspicuo del humor en los medios modernos, sea de origen inglés.

Aún en 1938 el "Vocabulario Literario" de Ramón Esquerro considera el "humour" como "una forma del ingenio muy original y casi exclusiva de los ingleses, que caracteriza a muchas de sus obras".(3)

Las definiciones, sin embargo, se mueven en un campo semántico muy impreciso: "unas veces es una alegría seria y flemática, una burla llena de amargura, y otras veces una melancolía que se convierte en una sonrisa irónica. En ocasiones el humor es una forma de chiste".

No faltan aproximaciones que tratan de cercar el contenido por diferenciación de otros modelos culturales. Como producto inglés el humor no sólo se distinguiría del "esprit" francés o de la "agudeza" española, sino de otras modalidades, también inglesas de lo "ingenioso".(4)

Yendo a las mismas fuentes inglesas, el diccionario de Oxford precisa: "es menos intelectual que la agudeza ("wit"), y posee una cualidad simpática, en virtud de la cual se alfa frecuentemente al pathos".

A su vez el diccionario bilingüe de la SIP sobre periodismo, de evidente inspiración norteamericana, lo reduce a "ironía amable".

Eliminando los puntos de vista más generales que incluyen en su contenido las clases más diversas de burla, hallamos un conjunto de descriptores basados predominantemente en la ironía, la amabilidad y la sonrisa. Es decir

que hay, al menos, tres ejes de oposición:

1) Burla disimulada opuesta a burla directa (forma retórica).

2) Simpatía opuesta a antipatía (actitud emisora).

3) Sonrisa opuesta a risa (respuesta perceptora).

Las oposiciones estarían situadas en tres niveles descriptivos distintos, correspondientes a los elementos comunicativos: mensaje, emisor y receptor. Por la ironía, que es burla disimulada, el humor se distingue de otras formas de burla directa (bufonada, mofa...); por el pathos amables, la simpatía del humorista se contrapone a la postura zahiriente del emisor satírico (sarcasmo, causticidad...); por la complicidad de la sonrisa, que es una reacción fina, se diferencia de la risa explosiva (carcajada, risotada...).

Algunos intérpretes del humorismo aluden a una disposición de ciertas personas que desarticulan el sistema de asociaciones habituales que unen los actos y las emociones a sus estímulos, y no faltan quienes confunden el humorismo con el dominio técnico del juego de palabras o del chiste. Sin embargo una explicación del término que solamente denote los recursos técnicos, disuelve la especificidad del humorismo. Precisamente la ruptura de la linealidad racional sería común a las técnicas del humorismo y de la comicidad. La selección de las incongruencias de la vida, la deformación por exageración o caricatura, la trasposición de niveles, la ruptura de convencionalismos, la reducción al absurdo, los juegos de palabras con equívocos, las asociaciones falsas, la parodia, etc., constituyen la reserva de figuras y procedimientos retóricos a los que acuden tanto cómicos como humoristas.

Por otra parte tampoco se puede afirmar que el humor ha cristalizado históricamente en un género determinado como en el caso del epigrama. Ni siquiera encontramos en el humorismo y sus creaciones la correlación tan significativa que existe entre la comicidad y el género dramático de la comedia. Encontramos indistintamente obras de humor plasmadas en poesía y prosa, drama o novela, por no mencionar las nuevas modalidades adoptadas por los medios masivos.

En resumen es evidente que aún persiste una confusión terminológica y que la comprensión del campo semántico varía según autores y grupos culturales. A falta de estudios psico-

sociales sobre el uso del término, tan sólo podemos constatar que a nivel lexicológico hay una tendencia a fijar denotativamente el término como una disposición o actitud comunicativa, manifestada en mensajes con ironía amable, orientadas a provocar la sonrisa del receptor. Las cualificaciones del "mal humor" y "humor negro" remiten al significado primigenio del término (disposición vital negativa) o introducen nuevas connotaciones (selección de lo grotesco) que saltan del marco estricto que hemos definido.

Pero al final de esta primera exploración hay que considerar que tan importantes como las observaciones de los lingüistas y críticos literarios pueden ser las aportaciones de los mismos humoristas sobre su quehacer.

### LA PLANETARIZACIÓN DEL HUMOR

Comencemos por preguntarnos: ¿se puede seguir hoy considerando el humor como una forma de ingenio casi exclusiva de los ingleses?

Sin negar el impacto de la cultura inglesa en el desarrollo del humorismo, hoy se lo considera como patrimonio común de la humanidad. El norteamericano Mark Twain, el alemán Jean Paul, el español Miguel Mihura, el francés Jacques Tati, el mexicano Rius, el argentino Juan Lavado, o el venezolano Pedro León Zapata participan de esa veta humanista que no es exclusiva del imperio británico.

Puede discutirse sobre el mayor o menor grado de universalidad de unas creaciones, basándose en las categorías de comprensión por parte de los interlocutores y públicos, pero esta heterogeneidad proviene obviamente de las variables culturales (temáticas locales, personajes estereotipados, códigos específicos...). En este sentido ilumina la escucha de algunos creadores de origen nacional diverso, y que, sin embargo, son considerados universalmente como humoristas.

Según Zapata "el humor no se puede encasillar, como las otras manifestaciones del hombre, dentro de una

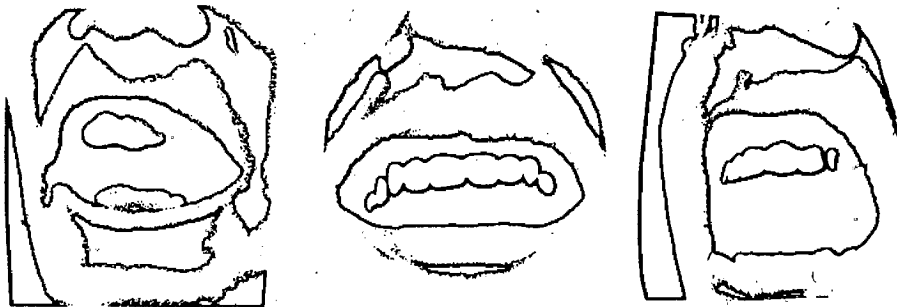
nacionalidad..." Reconoce que "hay pueblos que por una razón u otra, han desarrollado esa habilidad, para lo humorístico". En relación al proverbial sentido del humor inglés explica que "lo que hace incomprendible ciertas sutilezas del humor inglés no es lo fino que es el humor inglés, ni lo ordinario que somos nosotros, sino la diferencia que hay entre la vida inglesa y nosotros (...). No es que el humor no se entienda; ese mismo esquema humorístico inglés, aplicado a nuestro medio produce el mismo efecto que en Inglaterra. Lo importante es que el tema, alrededor del cual se haga humor, sea familiar al interlocutor".(5)

Invirtiendo el argumento podemos alegar que los "Zapatazos" difícilmente pueden ser incorporados al "Times" de Londres, pero no por la falta de finura de los mismos, sino porque son motivos poco familiares al lector inglés.

En este mismo orden de argumentos desembocó Miguel Mihura cuando algunos chauvinistas españoles criticaron la incorporación de firmas italianas en la revista humorística "La Codorniz", dirigida por él. Más aún el mismo Mihura pasa al ataque contra el españolísimo humor de tipo quevedesco, explotado por revistas como "Madrid cómico" de Sinesio Delgado. "Este tipo de gracia cómica satírica con textos o caricaturas para poner en ridículo a otro señor —comenta— resultaba pobre y mezquino y no tenía nada que ver con la gracia, ni mucho menos con el humor. Por el contrario eran revistas de mal humor".(6)

De esta forma Mihura no sólo cuestiona el carácter humorístico de la modalidad quevedesca ("sátiras de fondo patético") por muy española que sea, sino que la deslinda del nuevo humor en cuya gestación estarían Julio Camba, Wenceslao Fernández Flores y Gómez de la Serna.

La planetarización de las formas artísticas, absorbidas por la industria cultural, vuelve aún más secundarias las diferencias nacionales. Por ejemplo, en el campo cinematográfico resulta





fútil la discusión de si el humor de Charles Chaplin es más bien inglés que norteamericano, sobre todo cuando sabemos que, si bien adquirió en la compañía inglesa de Fred Karno los conocimientos cómicos, sin embargo fue en Estados Unidos, donde evolucionó hacia una concepción personalísima del humor (fusión de comedia y drama) y donde creó al personaje "Charlot".

En Venezuela, supuestas ciertas condiciones culturales y educativas, hemos aprendido a sonreírnos indistintamente con la finura del francés Pierre Etaix o las sutilezas del norteamericano Woody Allen. Incluso, hoy, los desniveles intelectuales y educativos resultan más determinantes en las preferencias de los públicos por un tipo de comicidad o humor que las variables nacionales. "Cantinflas" y "Joselo", vilipendiados por los intelectuales y aclamados por la plebe, son una prueba de ello. (En este caso nos referimos a las producciones cinematográficas y televisivas, al margen de la diferencia entre autor e intérprete).

Más allá, pues, de las diferencias

socioculturales de los motivos del humor y de las peculiaridades personalísimas de los creadores, hallamos algunas constantes —o si se prefiere tendencias— que los humoristas modernos mencionan como esenciales al "sentido del humor". Guiados por las intuiciones de Hegel y apoyados en las categorías de la lingüística moderna así como las reflexiones de los mismos humoristas, tratemos de profundizar sobre las aproximaciones efectuadas.

#### LA DIVERSION TRASCENDENTE

En Hegel el humor de la comedia está más próximo del gozo estético y del deseo que de la razón: "La razón estrecha y empírica —comenta— es la menos capaz de ello, precisamente allí donde, en su satisfacción de sí misma, es la más risible para los demás". Lo cómico auténtico supone que la subjetividad se alza dominadora sobre lo que aparece en la realidad. Para ello se apoya "en los contrastes contradictorios, ya entre fines opuestos, ya entre el fin sustancial y los personajes, ya entre las circunstancias exteriores".(7)

Al final de su "Poética" incluso subraya la expresión "humor" para referirse a ese punto culminante de "liberación y necesidad de satisfacerse a sí mismo".(8) Primordialmente el humor está del lado de la diversión, de la alegría y, en fin, del placer.

El humorista no salta a la palestra pública como un propagandista, un educador o un predicador, aun cuando esté convencido de la seriedad absoluta de sus intenciones. Emprende su trabajo con actitud risueña y con afán de divertirse aun a costa de las mismas limitaciones y fracasos de la vida. Su sensibilidad está presta para captar todos los contrastes contradictorios de la realidad que inspiran las rupturas del pensamiento y lenguaje rectilíneos.

Otro tanto ocurre en el interlocutor que se acerca al humorista. Nadie busca al humorista para el aprendizaje político, social o religioso. Se supone la complicidad para pasar un rato divertido y "chévere". Si no se le pide la provocación de la risa, al menos se le exige una cuota de placer o alegría. En caso contrario se cuestionará su identidad o rol de humorista. (Este parece ser el trasfondo del comentario popular ante una situación fallida: "¿qué es eso? ¿un chiste o una receta de cocina?") La reacción es semejante ante el cómico o el humorista).

Tampoco el humorista recurre al humor para vengarse de sus enemigos o despedazar a los contrincantes. El mal humor y el sarcasmo poseen sus propios cauces expresivos.

Mihura plantea que lo satírico funciona como "válvula para la mala educación. La sátira pensante es obra del mal genio, del rencor, de los celos y del resentimiento". Parafraseando este punto de vista dirá: "Pretende asignarse una misión moralizadora, y por eso es impertinente, con impertinencia de viejo gruñón, o de convaleciente de gripe".(9)

También en declaraciones de Zapata encontramos resonancias semejantes cuando afirma categóricamente que: "Lo que sí sé es que cuando dibujo o pinto no me propongo exponer nada. Incluso cuando organizo algo como La Cátedra del Buen Humor, no me estoy proponiendo nada, ni ubicarme socialmente, políticamente, académicamente; sencillamente trato de coordinar ese trabajo de tal manera que me divierta lo más posible. Da la casualidad que con el tiempo casi me he convencido de que mi sentido de lo que es divertido coincide mucho con el concepto de diversión que tienen los venezolanos".(10)

Tal vez los lingüistas y los semiólogos por su seriedad académica han descartado de sus categorías la función diversiva que en vano trataremos de reducir a la función expresiva, estética o meramente conativa, tal como fueron expuestas por Jakobson.

Sólo la teoría del acto ilocutorio de Austin puede arrojar más luz, habida cuenta de que el acto humorístico, como acontecimiento comunicativo, no es un mero producto lógico o psicológico de la acción locutoria, sino que se realiza mediante un ceremonial social que atribuye a unas determinadas fórmulas —humorísticas— empleadas por una determinada persona —humoristas— en determinadas circunstancias, un valor particular, como es la función diversiva.(11)

Este carácter social del acto humorístico, sobre todo desde el punto de vista de la pragmática, explica por qué libros como "Las Celestiales" sean una obra de humor para unos y una colección de blasfemias para otros. De cara, sobre todo, a este último tipo de interlocutores no era lo mismo leer la obra como fruto de las investigaciones populares del sacerdote jesuita Iñaki de Errandonea que como un desaire divertido del humorista Miguel Otero Silva, para quien "la blasfemia es una oración al revés". Otro tanto puede decirse de las "caricaturas irreverentes" de Joseba de Escucarreta, seudónimo que encubría al dibujante Pedro León Zapata. La falsificación de uno de sus elementos puso en riesgo el acto ilocutorio humorístico, porque, en efecto, no es lo mismo reír con motivos religiosos que reírse de los motivos religiosos. Al descorrerse el velo de la paternidad y saberse que era producto de un humorista, se resolvió al menos el equívoco sobre el tipo de ceremonial social en el que se participaba y sobre las pautas de conducta que había que adoptar.

Es fundamental, por tanto, en el acto humorístico esta connivencia entre emisor y receptor para colmar la función diversiva. De otro modo el humorista buscaría otro cauce de expresión y el interlocutor otra situación comunicativa.

Durante una entrevista sobre "Tiempos Modernos", Chaplin confesó: "A muchos les ha parecido que en el film se hacía propaganda. Pero eso no es más que poner en ridículo el desorden general del cual sufrimos todos. Si yo me hubiera propuesto decir al público qué debe hacer para obviar estos inconvenientes, pienso que no podría haberlo

hecho en forma divertida, a través de un film. Tendría que haberlo hecho en tono serio, desde lo alto de una tribuna".(12)

De hecho el mismo Chaplin, autor de "El Dictador" se transformó en tribuno ante la asamblea antifacista e invocó la acción más importante de ese momento histórico: la destrucción del fascismo.

Diversión, gracia, entretenimiento —no precisamente risa— son otras tantas maneras de manifestar esa pretensión primera que está fuera del cerco de las preguntas académicas: ¿se trataba de probar o explicar alguna cosa? ¿cumplía una función política o didáctica? Para el humorista lo primordial es divertir, aunque para ello parte de la observación risueña de las incongruencias vitales y de los contrastes contradictorios de la realidad. En clave hegeliana la subjetividad se alza dominadora sobre lo que aparece en la realidad. Freud diría más bien que el principio del placer se impone sobre el de la realidad.

Sin embargo, para ambos son evidentes los riesgos de la diversión por la diversión, porque la culminación del humor de la comedia conduce a la destrucción del arte y el principio del placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte, a no ser que se trascienda su función. Si el humor supera a la simple comicidad es porque no se agota en sí mismo, y se abre a nuevas dimensiones.

#### LA ESPERANZA TRANSFORMADORA

La esperanza, como capacidad para soportar y superar el fracaso de los proyectos y su realización, surge como otra de las constantes, a la que Hegel apunta en su descripción del auténtico humor de la comedia: "Lo que caracteriza lo cómico es la satisfacción infinita, la seguridad que se siente de estar por encima de su propia contradicción y de no sentirse en una situación cruel y desgraciada".(13)

En el modelo del pensamiento hegeliano, obligado a presentar todo en forma de tesis y antítesis, uno de los dinamisismos del humor es la contradicción entre las circunstancias. Prescindiendo ahora de la estructura representacional de las circunstancias en el interior de una comedia, también en toda obra humorística hallamos la manifestación de una contradicción entre una circunstancia —generalmente impuesta por la realidad o el status quo— y otra opuesta —perteneciente a la región del

deseo o la esperanza—. Esta naturalmente se nutre del sueño dormido o despierto, del proyecto utópico o de las alternativas posibles.

En uno de los microprogramas de "Parábolas" (TV Canal 8, marzo, 1982) Pedro León Zapata apunta una clave interpretativa que resulta paradójica en relación con sus anteriores planteamientos. Sin afán de reproducir literalmente su intervención, resumimos esquemáticamente su pensamiento: el cómico pretende hacer reír, inventando los recursos más variados; si no logra hacer reír, fracasa; el humorista trata de expresar su pensamiento y, a propósito de ello, choca, pudiendo o no causar risa; pero, si no logra hacer reír, no por ello fracasa.

Pareciera que Zapata cambia de punto de vista al privilegiar ahora la función expresiva del pensamiento, pues antes nos había dicho: "lo que a mí me interesa de cualquier manifestación del ser humano es que divierta".

Esta paradoja encuentra una explicación dentro de la teoría de Austin sobre los actos del habla, a partir de la distinción entre los actos: locutorio, ilocutorio y perlocutorio. Al contradistinguir lo cómico de lo humorístico, Zapata desplaza a segundo plano la insistencia en la función diversiva, que está presente tanto en lo cómico como en lo humorístico. Por otra parte realiza al primer plano el acto perlocutorio —expresar su propio pensamiento crítico sobre la sociedad— que en las anteriores declaraciones parecía negarse.

Como explica Austin la dimensión perlocutiva trasciende el acto mismo de la ilocución. En efecto, simultáneamente al acto de ilocución que transforma las relaciones entre el humorista y su interlocutor para colmar la función diversiva, se cumple el acto perlocutorio, en el que las enunciaciones sirven a fines más lejanos.

El humorista no se complace con el mero estallido de la risa o el "clack" estentóreo de las risas grabadas de televisión que sustituyen de alguna manera la risa del interlocutor real. La comunicación del humorista, aunque no provoque la risa, no fracasa porque va más allá del acto ilocutorio diversivo, sirviendo a fines más lejanos que el interlocutor puede o no comprender.

Al divertir, el humorista cumple otras finalidades como pueden ser el aguzar la inteligencia, despertar la conciencia del interlocutor, disfrutar ritualmente a través del arte humorístico una libertad negada socialmente, etc.

También en las apreciaciones de Mihura hallamos una paradoja semejante, pero planteada aún más inconscientemente que en las declaraciones de Zapata. Al tratar de marcar su diferencia con respecto a los escritores satíricos, el humorista español caracteriza el humor auténtico como lo "divertido, intrascendente, sin ninguna doble intención y sin buscar tres pies al gato". Pero al mismo tiempo alude a la intención del acto perlocutivo del humorista cuando explica que: "el humor es verla la trampa a todo; darse cuenta por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés; que las cosas pueden ser de otra manera, sin querer, por ello, que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería".(14)

Indudablemente que el plantear "que las cosas pueden ser de otra manera" implica una trascendencia que va más allá del divertir por el divertir. Ahora bien el querer o no querer que las cosas dejen de ser tal como son, marcaría la distancia entre los humoristas utópicos e ideológicos.

En esta perspectiva se comprende el "sentido del humor" como ruptura no sólo de las formalidades expresivas sino de los estereotipos y convenciones del mundo referencial.

Zafarse por evasión de una identidad o situación que aplasta. O, como diría Bergson, llamar a lo petrificado al orden del movimiento ("du mécanisme que plaqué sur de vivant").

Con otras variaciones sobre este punto de vista, Adriano González León, en el prólogo a la obra humorística de Miguel Otero Silva, definirá el humorismo como "el medio de lucha más tenaz que se haya inventado contra lo convencional", y, glosando a Freud, lo describirá como ejercicio de la vida: "deseo de transformación, desacomodo, presencia de lo inexplicable junto a lo explícito, ejercicio de lo fantástico", y, en última instancia, vía "para una delectación que anhela mejorar nuestra condición terrena".(15)

Sin esperanza en la posibilidad del cambio sólo resta el dilema de la resignación desesperada o el cinismo escéptico. Este último punto de vista es el que adopta el cínico que se ríe con sorna o sarcasmo de un mundo que no tiene alternativas, porque las cosas no pueden ser de otra manera. Pero comporta otra forma de situarse ante lo risible.

El humorista sueña despierto por la esperanza, entendida no como resultado de una programación en la que todo está decidido, sino como espacio

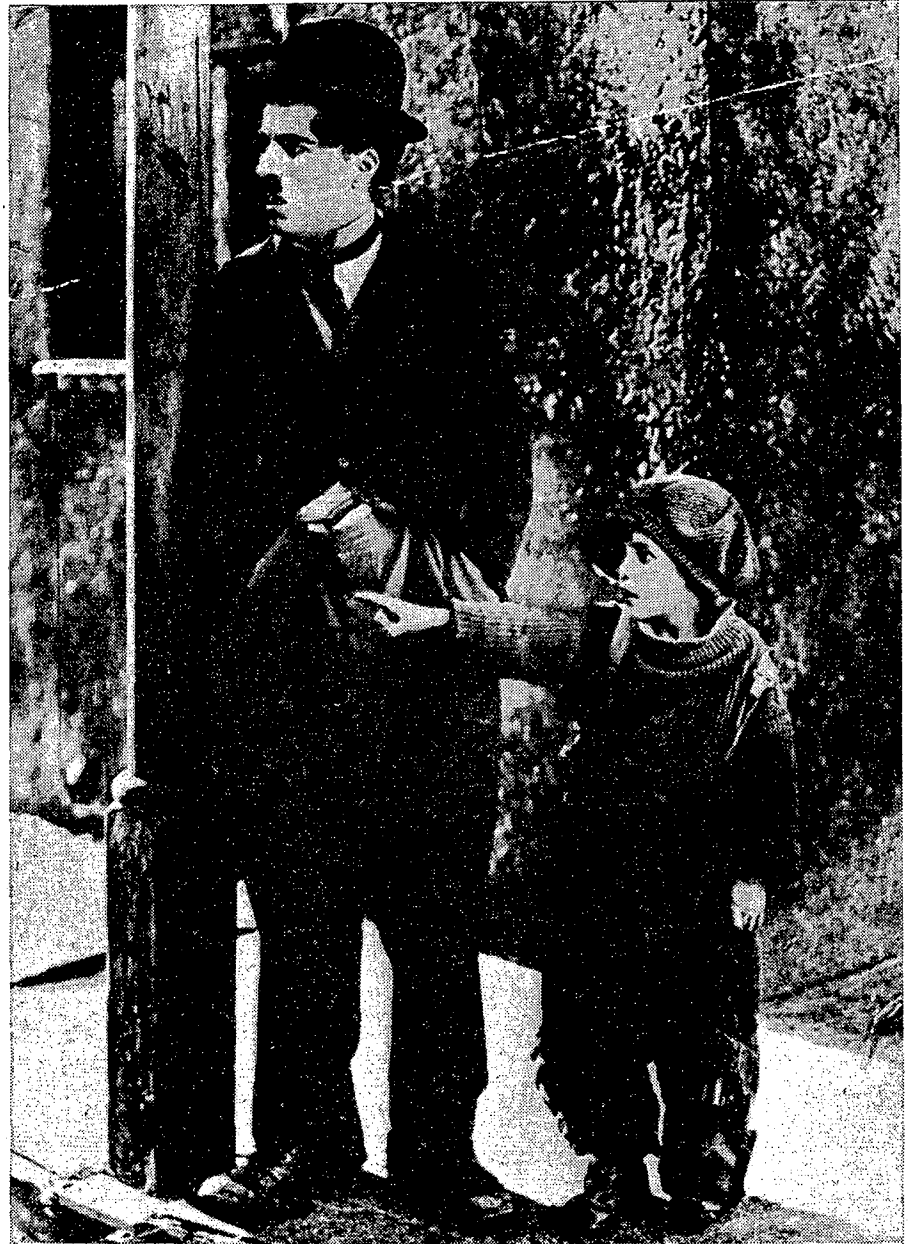
para la contingencia. En la esperanza subsiste el presentimiento de que no somos nosotros quienes en última instancia, manejamos todos los resortes. La misma vida nos echa bromas imprevisitas. Según Verhoeven el humor abandona el mito de la omnipotencia humana, cultivado en la Edad Moderna, para tratar precisamente de salvar lo principal de ese mito: "El humor admite prudentes sospechas en torno a las deficiencias y fracasos en cantidades razonables y dosificadas, para no perder definitivamente la confianza en lo contrario".(16)

Por eso el humor no es el mecanismo acomodado al capricho, con el que el individuo —profesional o no— se anima a sí mismo en una existencia llena de calamidades —porque nadie

se cree a sí mismo—, sino la gracia de una ocurrencia relativizadora. Y ésta es la marca definitiva que establece frontera entre el humor ocurrente y la comicidad lograda en base a una manipulación programada: la reflexión risueña, es decir, esperanzada, sobre la condición humana y el destino de la sociedad.

En la experiencia del humorismo venezolano, a pesar de sus peculiaridades culturales, se hace presente este mismo punto de vista, que pocos han sabido formular con la precisión de Aquiles Nazoa, uno de nuestros más notables humoristas.

Cotejando las personalidades de Pocaterra y Leoncio Martínez escribe: "Y allí donde Pocaterra no es capaz de columbrar sino negruras y caminos que



se cierran, descubre el lápiz de Leo la vitalidad de un pueblo cuya sonrisa parece decirnos que la esperanza es lo último que se pierde. Imagen de ese optimismo alimentado por una fe imbatible en las potencias espirituales del pueblo, son sus adorables aventuras de Pinocho, adopción venezolana del muñeco de Collodi".(17)

El mismo Aquiles ha sido expresión célebre de ese humorismo venezolano, cuya esperanza transformadora ha quedado plasmada en el "Credo" sobre los poderes creadores del pueblo.

## LA SIMPATIA CRÍTICA

Siguiendo la interpretación general de Hegel, existe una risa de la burla, del desdén, de la desesperación, etc., pero para el auténtico humor de la comedia se debe exigir una condición más profunda: la satisfacción infinita y la seguridad sobre la propia contradicción. Tal humor no puede basarse en la burla de las limitaciones y contradicciones insalvables de la humanidad.

En forma negativa Hegel nos explica: "Los vicios del hombre, por ejemplo, no tienen nada de cómico. Una prueba manifiesta es la sátira, que esboza con enérgico colorido un cuadro del mundo real en oposición a la virtud. La tontería, la extravagancia, la inepticia tomadas en sí, tampoco pueden ser cómicas, aunque algunas veces hagan reír".(18)

Dentro o fuera de la escena representacional, existe un contraste entre el fin substancial de la satisfacción infinita de la humanidad —expresada en la simpatía del humorista— y las limitaciones de unos personajes que contradicen ese logro final —motivo de la crítica del humorista—.

De las anteriores observaciones sobre los humoristas hemos podido colegir que no se resignan al papel de meros bufones sociales o a la función de escritores satíricos con vocación despedazadora de humanidad. En los autores mencionados hemos hallado manifestaciones claras del rechazo por las formas del zaherimiento, del sarcasmo o de la causticidad, por lo menos al tratar de configurar el campo específico de lo humorístico y el punto de vista del humor.

Una mirada retrospectiva hacia los orígenes occidentales de la comedia puede iluminar el proceso de diversificación del campo expresivo de lo risible y la evolución de la ironía mordaz a la ironía amable.

Aristóteles en su "Poética" define la comedia como "la imitación de perso-

nas de calidad moral o síquica inferior, no en toda clase de vicios, sino de aquellos que caen bajo el dominio de lo risible, que es una parte sólo de lo vicioso".(19) Pero, yendo hacia sus más oscuras raíces, Aristóteles nos remonta a Crates, quien fue el primero que, abandonando la forma yámbica, tuvo la ocurrencia de tratar temas generales y de escribir fábulas.

Previamente, pues, a la formalización dramática de la comedia, existen las pullas o ataques personales para ridiculizar, modalidades a las que se refiere Aristóteles con la forma yámbica.

Confrontaciones semejantes encontramos en las sociedades más diversas, primitivas y modernas. Entre los esquimales de Groenlandia, donde en lugar de recurrir a la violencia física o al derramamiento de sangre para solucionar los conflictos, se establecen duelos para ridiculizarse o insultarse públicamente. La seriedad de los encuentros es tal que se ha llegado a situaciones en las que el perdedor ha optado por exilarse por no soportar la burla permanente del grupo ante el que ha sido humillado. También en las viejas tradiciones de los "bersolaris" del pueblo vasco o en nuestro "contrapunteo" llanero se reproducen esas estructuras primarias de confrontación social por medio del ridículo, en que la risa se convierte en censor social.

En la cultura occidental este poder de la risa ha ido cristalizando en el género del epigrama, la sátira, y en toda la gama de lo burlesco. Pero ni a Aristófanes, ilustre comediante, ni a Petronio, mordaz satírico, consideramos hoy como humoristas.

Aunque parezca una hipótesis aventurada, es en Sócrates donde encontramos los primeros vestigios del humorismo. Precisamente en uno de los personajes mayormente ridiculizados por Aristófanes.

En su ensayo sobre "El origen de la tragedia" Nietzsche lanza todo tipo de denuestos contra Sócrates, a quien llama "misterioso ironista". Acusa al socratismo de matar la tragedia porque el "yo no sé nada", asienta las bases críticas de la actitud de quien sabe "no lo que las cosas son, sino lo que no son".(20)

Nietzsche con la misma incompreensión que Aristófanes y con la misma intolerancia de los gobernantes griegos, condena la ironía socrática frente al Estado, la religión y el arte, a pesar de que sea uno de los inspiradores de la



ética humana.

El filósofo del superhombre propuesta contra la sonrisa humorística cuando en "Así habló Zaratustra" clama por la voz de ese monstruo dionisíaco: "Yo mismo he canonizado la risa. No he encontrado a nadie hoy en día, suficientemente fuerte para ello (...) ¡Hombres superiores, vamos, aprended a reír!".

Repudia el arte rebajado a la categoría de diversión y la ironía socrática como ingenioso expediente contra la verdad. Tal vez el filósofo se equivocó al apuntar sus baterías contra Sócrates y no contra los cínicos que unían a su desprecio de las convenciones una indiferencia burlona frente a la vida y a la humanidad..

Pero, a nuestro juicio, el humor moderno estaría más próximo de la ironía socrática —no de la cínica— capaz de criticar y relativizar la vida por una consolación antropológica que del desplante dionisíaco, embriagado por una cólera o nihilismo gozosos.

En el humorismo resalta más la simpatía, a pesar de la conciencia crítica, que la indignación. Mihura en otra de sus reflexiones sobre el futuro del humorismo asegura: "Y puedo adelantar que en este nuevo modelo que yo presiento, el contenido tendrá más importancia que la forma, y será más humano y volverá a utilizarse como adorno, y como complemento imprescindible, un corazón de oro, que parece que no, pero es un objeto que tarda mucho en pasar de moda".(21)

La amabilidad configura la actitud crítica del humorista y envuelve con una onda de simpatía tanto los mensajes como la relación con el interlocutor. Sin duda que no se trata de la amabilidad condescendiente que elimina las aristas



duras sino de la amabilidad insobornable que no renuncia a la crítica.

En las reflexiones de Zapata el "corazón de oro" será llamado menos metafóricamente "tolerancia". Aunque con una vertiente de intolerancia intelectual —base de su crítica— Zapata se autodefine como un tolerante práctico, y no olvidemos que, en definitiva, el humorismo como ceremonial social, es un lenguaje de la acción.

Por esta razón en Zapata está presente la simpatía: "Comprendo que los demás también tienen sus conceptos de cómo quieren vivir (...) Toleró mucho a la gente, no le rehuyo, ni soy hosco, ni maltrato a los demás. ¿Es la tolerancia una de mis características? En la práctica lo soy, en teoría soy absolutamente intolerante".(22)

Ni el arte crítico de Zapata, ni el de los demás humoristas se explica con la alusión de una sola de las vertientes, la de la crítica. Porque los personajes, aun criticados, son investidos de un aura amable que los hace tolerables. El ataque no aniquiló al adversario sino, salvada la distancia crítica, lo hace posible participante de la vida y de la sociedad.

La virtud del humorista consiste en mantener un talante risueño frente a la vida porque para ello cuenta con una energía que inviste de amabilidad a los congéneres. No deja de ser enormemente sugerente la asociación de "Humor y Amor", título con el que fue publicada la obra fundamental de nuestro humorista Aquiles Nazoa. Si sus creaciones han revitalizado el género —si así queremos llamarlo— es, sobre todo, por la "cariñosa composición que trasciende

del buen humor" y "por la generosa compasión frente a nuestra propia circunstancia".

Es lo que hace decir a Hermann Garmendia: "en Aquiles Nazoa el agrio valor de la burla está admirablemente sustituido por la virtud crítica de la sociedad venezolana.(23) Difícilmente podremos encontrar otra palabra mejor que la de la "com-pasión" para definir la "sim-patía" humorística.

En la evolución de la sensibilidad humana, ¿no habrá que considerar el humorismo como una humanización de la risa? A principios del siglo, J.C. Gregory analizó algunos síntomas históricos de la desaparición de la enfermedad física como objeto risible, lo que indicaría un desarrollo cualitativo de la sensibilidad social.(24) Y hoy cada vez nos reímos menos de los enfermos síquicos. La progresión de humor a costa de la burla constituye un índice de la humanización de la risa y, en fin, del crecimiento del espíritu simpatético.

Estas notas pecarían de idealistas si no tuvieran en cuenta la circunstancia histórica y venezolana en la que se insertan. La pregunta por el sujeto y el interlocutor del humor es insoslayable. Cuando Chaplin se pone a imaginar los contrastes más evidentes de la vida, que inspiran su arte, señala dos:

a) un individuo que se encuentra en condiciones embarazosas; b) el mismo individuo que, aun estando en esas condiciones, trata de conservar su dignidad.

Ahora bien Chaplin va más adelante cuando nos señala cuál es ese individuo, al decirnos que: "nueve décimos de la humanidad está constituida por gente

pobre", cuya condición él mismo había palpado en su niñez. Su humor es universal porque parte de la situación vital de las mayorías depauperadas, que tratan de conservar su dignidad, y esa circunstancia es comprensible y familiar al pueblo. (25)

En nuestra circunstancia venezolana no hay duda tampoco de que el humorismo está entrañablemente insertado en el "pathos" de las clases populares. Y no por el a priori romántico de su pureza, sino porque el pueblo oprimido es el que necesita más visceralmente "divertirse", aunque no sea más que por evadirse del sufrimiento; porque está permanentemente en "espera" de mejorar su situación, aunque no sea más que por un golpe de suerte; y porque no puede menos de sentir una honda "simpatía" por sus congéneres de clase, aunque no sea sino por la ley de la sobrevivencia.

Para concluir estas reflexiones y agradecer a Hegel sus intuiciones, terminamos con una cita suya misteriosa pero sugestiva:

"Por consecuencia, el terreno general que conviene a la comedia es un mundo en el cual el hombre como persona libre se adueña perfectamente de lo que, por lo demás, constituye el fondo esencial de su pensamiento y de su actividad; un mundo cuyos fines se destruyen porque carecen de base sólida y verdadera. Por ejemplo, un pueblo democrático, con sus burgueses egoístas, chismosos, frívolos, fanfarrones y vanidosos, no puede levantarse, pues se destruiría por su propia tontería".(26)

#### NOTAS

1. Corominas, J.: Diccionario Crítico Etimológico, Ed. Gredos, 1ra. edic., 1955-1957.
2. A Dictionary of English Literatura, Watt and Watt, Ed. Barnes & Noble Inc. 1951, pp. 348-349.
3. Esquerra, Ramón: Vocabulario Literario, Ed. Apolo, 1938, p. 165.
4. Diccionario de Literatura Española, Revista de Occidente, Madrid, 1ra. edic. 1949, 2a. ed. 1953.
5. Zapata, Pedro León: Más allá del retruécano. Entrevista (II), en El Diario de Caracas, 8 de agosto de 1981.
6. Mihura, Miguel: El periodismo de humor, en la Enciclopedia del Periodismo, Ed. Noguera, Barcelona, 1944.
7. Hegel, G.W.F.: Poética, Colecc. Austral, Bs.As. 1947, p. 182.
8. Ibid. p. 211.
9. Mihura, ob. cit. p. 438.
10. Zapata, P.L.: Más allá del retruécano. Entrevista (I), en El Diario de Caracas, 7 de agosto de 1981.
11. Lenguaje y Acción, en Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje, O. Ducrot y T. Todorov; Austin, J.L.: "How-to-Things with words", Oxford, 1962.
12. Eisenstein, S.M.: Carlitos el pibe, en El Arte de Charles Chaplin, Ed. Losange, Bs.As. 1956, p. 116.
13. Hegel, ob. cit. p. 180.
14. Mihura, Miguel, ob. cit. p. 438.
15. González León, Adriano: Prólogo de "Un morrocoy en el infierno", de Miguel Otero Silva, Ed. Ateneo de Caracas, 1982, p. 7.
16. Verhoeven: El humor, ¿una válvula de seguridad?, en la revista Concilium, No. 113, marzo, 1976.
17. Nazoa, Aquiles. Los humoristas de Caracas, Ed. Monte Avila; véase también en el prólogo de "Mis otros fantoches", Leoncio Martínez, Libros de hoy, No. 4, El Diario de Caracas, 1979.
18. Hegel, ob. cit. p. 180.
19. Aristóteles: Obras, Poética, cap. 5, Aguilar, 1967.
20. Nietzsche: El origen de la tragedia, Col. Austral, No. 356, Madrid, 1914; cf. "Ensayo de autocrítica" de 1886.
21. Mihura, ob. cit. p. 449.
22. Zapata, P.L.: Entrevista citada (I).
23. Nazoa, Aquiles, "Humor y Amor de Aquiles Nazoa", Librería Piñango, Caracas, 1979 (véase el prólogo de H. Garmendia, pp. 8-9).
24. Gregory, J.C.: "The Nature of Laughter", N.Y. Harcourt, Brace Co. Inc., 1924, p. 16. Citado por Moody, Raymond en Risa después de la risa, Edit. Edaf, Madrid, 1979.
25. Kosinzev, G.: El arte popular de Charles Chaplin, en El Arte de Charles Chaplin, Ed. Losange, Bs.As. 1956, pág. 86.
26. Hegel, ob. cit. p. 179.