

Presentación

Felicitísimo VALBUENA¹

Quienes hemos coordinado este número de CIC, partimos de que el Humor modifica profundamente el Conocimiento, la Emoción y el Estilo que, junto con el Propósito conforman las propiedades de la comunicación. Hace más de treinta años, GEORGE N. GORDON, que escribió varios libros con excelentes toques de humor, resaltaba que los teóricos de la comunicación apenas señalaban la importancia de esta propiedad. Nos hubiera gustado que esto hubiera sido así porque el humor constituyese una característica de quienes nos dedicamos a la Comunicación. La realidad nos dice que no es el sentido del humor lo que sobra a algunos académicos. (GORDON, G. N.: *Persuasion. The Theory and Practice of Manipulative Communication*. Nueva York, Hasting House, 1974: 16-19.)

Cuadernos de Información y Comunicación nació hace siete años con la intención de dedicar el mayor número de páginas de cada número a un asunto. También hemos procurado traducir artículos que podríamos llamar «clásicos», porque creemos que hay mucha diferencia entre leer el trabajo de un autor que el resumen de un resumen de un resumen. Cuando EVA ALADRO y yo nos encargamos de coordinar este número sobre el Humor, tuvimos claro desde el principio que las páginas de un número de CIC iban a resultar muy insuficientes para difundir el pensamiento de los que nos parecían autores fundamentales del Humor. Por eso, decidimos convertir este número en una Primera Parte que tendrá su continuación en un número posterior. Esto no quiere decir que sea el número próximo. Puede pasar más tiempo, pero sí pretendemos que CIC siga acogiendo a más autores clásicos y actuales que nos transmitan aspectos originales sobre el Humor.

¹ Profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Fundador y Director de CIC.

Después de leer el Índice, un lector puede pensar que «no están todos los autores clásicos que son». Y tendrá razón, porque ya he dicho que las páginas nos resultan escasas. De lo que sí estamos seguros es que «son todos los autores clásicos que están». Nos hemos estado moviendo entre una limitación y una facilidad. La limitación ha sido conseguir los derechos de algunos autores. En algunos casos, y después de pasar meses de incertidumbre, los hemos conseguido. En otros, no. Ejemplo: la Editorial Hughton Mifflin nos pedía un precio enteramente exagerado por veinte páginas de *Isaac Asimov's Treasure of Humor*, que el desaparecido autor publicó en 1970 y que solo ha tenido dos ediciones. *Por eso, y ya desde el principio, queremos agradecer a las editoriales los permisos que nos han concedido para reproducir los fragmentos que hemos escogido para incluir en este número.*

Cuando hablo de facilidad, me refiero a la de acceder a autores más próximos a nosotros: BERGSON y FREUD, por ejemplo. El lector puede leer sus obras en muchas ediciones, eruditas y populares. Por eso, en este primer número hemos preferido presentar el pensamiento de los autores cuyo acceso es más difícil. En ese número posterior que anunciamos, seleccionaremos artículos o capítulos de autores cuyas ideas no necesitan una operación para rescatarlas de la memoria colectiva. En cualquier caso, de BERGSON se ocupa KOSTLER en el texto que luego presentaremos.

Ha habido otro criterio que hemos tenido en cuenta: Que los autores «clásicos» escogidos escriban una prosa clara. Quizá no esté de moda este criterio, pero estamos convencidos de que volverá a imponerse la buena prosa. En su primer libro de Memorias, W. SOMERSET MAUGHAM escribía:

«Jamás he sido tolerante con los escritores que exigen del lector un esfuerzo para comprenderles. Basta leer a los grandes filósofos para comprobar que es posible expresar las ideas más sutiles con claridad. Es posible que al lector le sea difícil comprender el pensamiento de Hume, y si no posee estudios filosóficos, sus razonamientos sin duda se le escaparán; pero nadie que posea un mínimo de instrucción puede dejar de comprender exactamente el sentido de cada una de sus frases. Pocos autores han escrito en inglés con tanta gracia como Berkeley. En los escritores caba encontrar dos clases de oscuridad. Una de ellas se debe a la negligencia, y la otra, a un propósito determinado del autor. Muchas personas escriben de modo oscuro porque nunca se han tomado la molestia de aprender a escribir con claridad. Esta clase de oscuridad se encuentra muy a menudo en los filósofos modernos, en los hombres de ciencia y aun en los críticos literarios. Esto último es especialmente curioso. Cualquiera hubiese supuesto que hombres que se pasan toda la vida estudiando a los grandes maestros de la literatura, debían ser lo bastante sensibles a la belleza del lenguaje para escribir, si no con belleza sí con claridad. Y sin embargo, en sus obras, uno tropieza

con frases y más frases que debe leer dos y tres veces, si quiere comprender su sentido. Y aun a veces, debe acabar limitándose a deducir el significado de la frase, porque en ocasiones el escritor no ha conseguido decir lo que se proponía.

»Otra causa de oscuridad puede ser que el propio escritor no esté completamente seguro de lo que quiere decir. Tiene una vaga impresión de lo que desea expresar, pero por pereza o por falta de capacidad, no ha llegado a formularlo claramente en su mente, y es lógico que no sea fácil encontrar una expresión precisa para una idea confusa» (*Recapitulación (Sesenta años de la vida de Maugham)*. Barcelona, Ediciones G.P. 1968: 29-30).

Por mi parte añado que, si FREUD escribía tan claramente sobre asuntos no siempre fáciles, ¿por qué se empeñaron muchos psicoanalistas en distinguirse tanto de FREUD? El resultado es que, desde prácticamente la llegada del cine sonoro, la forma en que algunos psicoanalistas se expresan, ha servido para arrancar carcajadas en las comedias. No deseamos el mismo destino para cierta prosa universitaria.

Hemos dividido este número en cuatro partes:

1) *Teorías sobre el Humorismo*: el *Tractatus Coislinianus*, SANTO TOMÁS DE AQUINO, THOMAS HOBBS, INMANUEL KANT, JEAN PAUL RICHTER, WILLIAM HAZLITT, LUIGI PIRANDELLO, PÍO BAROJA, ENRIQUE JARDIEL PONCELA, MIGUEL MIHURA, JULIO CASARES, ARTHUR KOESTLER, WALTER REDFERN.

2) *El humor en el cine*: GERALD MAST.

3) *El Humor en las Ciencias Humanas*: JULIO CASARES, ERIC BERNE, DAVID HACKETT FISHER.

4) *Artículos de diversos autores*: CRISTINA PEÑAMARÍN BERISTÁIN, JAVIER DEL REY MORATÓ, EVA ALADRO VICO Y FELICÍSIMO VALBUENA DE LA FUENTE.

I. TEORÍAS SOBRE EL HUMORISMO

EL *TRACTATUS COISLINIANUS*

Todavía siguen las discusiones sobre el *Tractatus Coislinianus*: autenticidad, fecha, descubrimiento, validez..., pero el hecho innegable es que ha servido para aumentar los hallazgos sobre la Comedia. El *Tractatus* ha servido de acicate para que algunos autores perfilen los *términos* que emplean y para que enuncien *proposiciones* sobre la Comedia. De hecho, el *Tractatus* es una serie de proposiciones, y eso siempre es muy bueno para consolidar una teoría. Igualmente, ha obligado a que RUTHERFORD, STARKIE y LANE COOPER rea-

licen *operaciones* lo suficientemente importantes como para aplicar el *Tractatus* a ARISTÓFANES, a SHAKESPEARE y a MOLIÈRE, entre otros. Lo cual no es poca cosa.

Los interesados en estudiar el Humor pueden ampliar los *referentes* literarios y cinematográficos a muchos más autores que los gigantes sobre los que han trabajado los investigadores citados. Más aún, la comedia cinematográfica y los chistes han extendido muy notablemente los *fenómenos*, es decir, los malentendidos, las frases de doble sentido y en general, lo que entendemos por subtexto.

Finalmente, el *Tractatus* es una fuente de *normas* para lograr efectos cómicos.

Si consultamos en Internet las últimas contribuciones de autores actuales al *Tractatus*, veremos que predomina la erudición sobre la teoría. Por eso, el libro de LANE COOPER, a pesar de ser de 1922, se ha convertido en un libro admirado.

TOMÁS DE AQUINO (1224-1274)

En su obra *Risa Redentora* (Barcelona, Kairós, 1999), PETER BERGER acude a la obra de KARL-JOSEPH KUSCHEL (*Laughter: A Theological Essay*. Nueva York, Continuum, 1994) para afirmar:

«La visión clásica de lo cómico, esencialmente amargada y perturbada por escrúpulos morales, se mantiene en el pensamiento cristiano y medieval. Tanto los autores patristicos como los escolásticos dijeron muy poco en favor de la risa, que interpretaron con frecuencia como una distracción reprobable de la obligación del buen cristiano de llorar por los pecados del mundo y prepararse para las dichas del más allá. No es necesario decir que esto no significa que la risa y el sentido de la cómico desapareciese durante todo ese tiempo. Por lo menos (y había mucho más), se vivía la exuberante explosión cómica del carnaval, una celebración que fue la auténtica sucesora apostólica de la orgía dionisiaca. Lo examinaremos en un capítulo posterior del libro. Los filósofos cristianos no añadieron gran cosa a las percepciones de sus predecesores paganos en este ámbito. Sólo con el advenimiento de la modernidad comienzan a aparecer algunos temas nuevos en los escritos occidentales sobre lo cómico.» (BERGER, 1999: 51-52.)

Seguidamente, y en una extensa nota a pie de página, BERGER emplea el proceder de JORGE LUIS BORGES de inventarse títulos de libros inexistentes para reforzar la tesis de KUSCHEL, que él acaba de reciclar. En el capítulo dedicado al *Homo ridiculus*, presenta la teoría de MIJÁIL BAJTIN sobre el carnaval medieval. Menos mal que salva parcialmente la cara.

Cuando BERGER se lo propone, es un prodigio de superficialidad. No sólo no tiene en cuenta las aportaciones de los medievales, sencillamente porque no las conoce. Igualmente le ocurre con HOBBS, del que no se ocupa en su libro. Son dos estruendosas ausencias.

El profesor L. JEAN LAUAND, de la Universidad de Sao Paulo, sí ha estudiado a fondo a SANTO TOMÁS DE AQUINO. Precisamente por el aparente vacío sobre el humor medieval, creo que muchos lectores agradecerán que les facilitemos *La Tontería y los Tontos en el Análisis de Tomás de Aquino*. En Internet pueden encontrar, también del mismo autor, *Lo Lúdico en los Fundamentos de la Cosmovisión de Tomás de Aquino*. Existe, además, una Página Web sobre *Scholastic Humor*, con algunas Quaestiones de la *Summa Teológica*, que incluyen un enfoque humorístico.

El artículo de LAUAND anima a pensar si BALTASAR GRACIÁN, aun siendo jesuita, no se habría inspirado en el dominico TOMÁS DE AQUINO para escribir su Aforismo 201: «*Son tontos todos los que lo parecen y la mitad de los que no lo parecen*. Alzóse con el mundo la necedad, y si hay algo de sabiduría es estulticia con la del cielo; pero el mayor necio es el que no se lo piensa y a todos los otros define. Para ser sabio, no basta parecerlo, menos parecérselo: aquél sabe, que piensa que no sabe; y aquél no ve, que no ve que los otros ven. Con estar todo el mundo lleno de necios, ninguno hay que lo piense, ni aun lo recele.» (*Oráculo Manual y Arte de Prudencia*)

THOMAS HOBBS (1588-1679)

Parecería impensable que unas breves líneas de HOBBS pudieran dar lugar a lo que CHARLES R. GRUNER (*The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick, Transaction Publishers, 1997, 197 págs.) llama *la teoría sobre el humor*. Ha dedicado cuarenta años de su vida a explicársela a sí mismo y a los demás. Más en concreto, GRUNER ha empleado su energía en explicar, con *la teoría de la superioridad*, cada aspecto del humor que se ha encontrado.

Como el fragmento fundamental de HOBBS sobre la risa es breve, he aprovechado las aportaciones de GRUNER. Pienso que ha dado un gran impulso para fundamentar una teoría especial sobre el humor en HOBBS —no la teoría general que GRUNER piensa—, aportando una serie de *proposiciones* o tesis.

También he querido prolongar la cita fundamental de HOBBS, tomada del *Leviatán*, que GRUNER aporta. Por dos motivos: a) relaciono el punto de vista de HOBBS con algunos «juegos» de los que estudió ERIC BERNE; b) introduzco el estilo de BERNE, con algunos toques humorísticos. En otro lugar de este

número, dedicamos un apartado especial a BERNE; c) relaciono el autodesprecio y el resentimiento con algunas modalidades de humor, asunto que merece un estudio muy importante, para aclarar algunos aspectos subyacentes en las vidas de las gentes. No es asunto menor acometer el estudio de los sentimientos de inferioridad de los individuos y de los pueblos a través del humor.

Finalmente, he escogido una cita del *De cive*, de HOBBS, que parece contradecirse con la del *Leviatán*. Asuntos como este pueden ser objeto de algún estudio posterior. Otros autores han contrastado los pasajes que parecen contradictorios en el pensamiento político del filósofo inglés. ¿Por qué un interesado en el humor no va a profundizar en esta aparente contradicción cuando Hobbes se ocupa del humor?

INMANUEL KANT (1724-1804)

En el último *escolio* de la *Analítica del Juicio Estético*, KANT ha tratado, aunque ligeramente, la cuestión de lo cómico y de lo ridículo. Define la risa como *afecto producido por la mutación repentina de la atenta expectación que se reduce a nada o se convierte en nada* (*Risus cernitur in adfectu ex mutatione repentina expectationis intentae in nihilum*).

Este fragmento ha sido también muy fecundo, pues contiene una teoría sobre el humor, que ha pasado de libro en libro hasta ser una cita obligada. En cualquier caso, no ha contado con un autor que haya dedicado su vida a prolongar esas líneas. Podríamos decir que KANT ha tenido menos suerte que HOBBS en sus ideas sobre el humor.

JEAN PAUL RICHTER (1763-1825)

Cuando alguien sabe escribir, escribe; cuando no sabe escribir, enseña a escribir». Así se expresaba el malicioso H. L. MENCKEN (1880-1956). La gran ventaja de RICHTER es que escribió su teoría del humor después de haber triunfado como escritor humorístico. Por eso, más que sobre ideas, su teoría se apoya sobre vivencias, si queremos utilizar la terminología orteguiana.

RICHTER adopta una perspectiva propia y podemos decir que es el primer pensador contemporáneo que ofrece una teoría completa sobre el humor. Es decir, cubre el eje sintáctico, el semántico y el pragmático. Él llama Teoría V a la que desarrolla cuando diserta sobre el *humorismo* en su *Introducción a la Estética*.

En el eje sintáctico, define el término «humor» como *la manifestación de lo finito en lo infinito*, mientras que lo «sublime» es *la manifestación de lo in-*

finito en lo finito. Es una infinitud de contraste, una negación de lo infinito. También lo llama «lo cómico romántico». Presenta cuatro *proposiciones* en su teoría: 1) El humor, sin hacer desaparecer lo individual, busca la idea universal; 2) Esa idea aniquila lo sublime; 3) El yo desempeña el papel principal en el humorista; y 4) Lo cómico está lleno de notas sensibles y concretas. Finalmente, Richter entretiene un lenguaje filosófico y poético para indicar las *operaciones* que realizan los humoristas.

En el eje semántico, RICHTER es modesto. No pone ejemplos de sus novelas que sirvan como *referentes* para su teoría. Prefiere fijarse en el *Tristram Shandy*, de LAURENCE STERNE, al que admira sin límites. También, prueba sus puntos de vista con ARISTÓFANES, RABELAIS, CERVANTES, SHAKESPEARE, SWIFT y FISCHART. Tiene una imagen muy bella para simbolizar el mundo de los *fenómenos*, de las facetas del humor: el pájaro mérceps, que sube hacia el cielo, pero teniendo su cola vuelta hacia él. En cuanto a la *esencia* o *estructura del humor*, no se contenta con menos que con el adjetivo «infinita» aplicado al humor como idea aniquiladora.

En el eje pragmático, Richter es un defensor del subjetivismo, del elemento *autológico* del humor. Y aquí es donde se centra en una de las características que él encuentra en los alemanes: su poco apego al yo, por no decir su autodesprecio. RICHTER afirma esto en 1812, a pesar de reconocer que HERDER ha hecho subir el orgullo de los alemanes. Sin embargo, a finales del XIX, NIETZSCHE seguirá pensando que la pasión por la obediencia es una característica del pueblo alemán. Era una de las razones por las que detestaba a los alemanes. A la inversa, sus repetidos ataques al pueblo alemán fundamentan la animadversión que muchos sienten contra NIETZSCHE.

En cuanto a las polémicas, como trámite *dialógico* de su teoría, no tienen importancia en el sistema de RICHTER. Únicamente, se enfada mucho con un crítico del *Mercurio alemán* (de 1770), a propósito de MUSAEUS y con éste por plegarse a los deseos de los críticos. Pero no vemos que ese desahogo clarifique cualquier aspecto de la teoría, como ocurre con la polémica de PIRANDELLO con CROCE, por ejemplo.

Lo que sí hace RICHTER es aportar *normas* pragmáticas para lograr efectos cómicos, al final de su Teoría. A pesar de que vuelve a querer probarla con los procedimientos de otros escritores, notamos que él ha aplicado con soltura esas normas en sus novelas, precisamente porque las domina.

WILLIAM HAZLITT (1778-1830)

Este autor inglés escribe con una precisión que sigue siendo un ejemplo para quienes desean ser ensayistas. Comienza hablando sencillamente de las

risas y de las lágrimas y luego se eleva a cumbres filosóficas, pero nuevamente para descender y seguir observando el mundo en el que vive. Coinciden el alemán RICHTER y el inglés HAZLITT en sostener valerse del término «contraste» para elaborar sus teorías. Aquél, entre lo infinito y lo finito; éste, entre lo que las cosas son y lo que debieran ser.

Emplea el contraste y el símil como medios para comunicar con el lector. Un autor es «clásico» porque no depende de las modas, porque su pensamiento vale para épocas muy diversas. Si con un niño de hoy hacemos la prueba de la máscara que HAZLITT desarrolla, comprobaremos que HAZLITT sigue siendo un pedagogo extraordinario. Si comparamos su forma de expresarse con la de muchos ensayistas de hoy, vemos todo lo que hemos perdido y todo lo que nos queda por ganar.

Ese principio del contraste, de las diaéresis o distinciones diversas le sirve muy bien a HAZLITT para perfilar los *términos*: *serio*, *lúdico*, *risible*, y *absurdo*. Sus imitadores clasificarán las manifestaciones del humor, pero no lograrán esa facilidad para convertir lo complicado en simple y lo oscuro en claro.

Cuando ofrece *proposiciones*, notamos la influencia de HOBBS: a) *Nos reímos de los demás y de lo que está prohibido*; b) *nos reímos de nosotros mismos*. También resuena la distinción entre lo cómico objetivo y subjetivo, de RICHTER. Sólo que HAZLITT lo expresa mejor: c) *El humor es el desarrollo de la naturaleza y el accidente*; d) *el ingenio es el producto del arte y la fantasía*. De esas proposiciones deduce otras subordinadas, que concretan y enriquecen las principales.

También distingue la imaginación del ingenio: *De la imaginación puede decirse que consiste en descubrir algo similar en cosas por lo general distintas, o sentimientos parecidos dedicados a ellas; mientras que el ingenio, principalmente, trata de encontrar algo que parezca lo mismo o depara una momentánea decepción donde esperabas encontrarlo, es decir, en cosas completamente opuestas*.

Finalmente, encuentra un *ingenio del sentido y la observación* que consiste en la aguda ilustración del buen sentido y la sabiduría práctica por medio de alguna noción remota o rara imagen. *La materia es el sentido, pero la forma es el ingenio*. Admira tanto a Esopo que exclama «¡Preferiría haber sido el autor de las *Fábulas* de Esopo a serlo de los *Elementos* de Euclides!».

HAZLITT no se contenta únicamente con perfilar los términos y las proposiciones, sino que da muchos *ejemplos o referentes* del mundo real y del mundo de la ficción, en el que siguen ocupando un lugar muy importante los escritores que RICHTER ha resaltado, pero también una obra que HAZLITT considera un monumento de situaciones humorísticas: *Las mil y una noches*. Así es como nos ayuda a expandir nuestra mente y a atravesar límites que nosotros mismos nos imponemos. Acude a autores ingleses —WYCHERLEY, CONGREVE,

VALIBRUGH Y FARUHAR— para ilustrar *la prosecución de un placer incierto y una ociosa galantería como fuente de humor cómico*. En todos estos autores bullen los *juegos de palabras*, es decir, los *fenómenos*, que conducen a la *estructura esencial* cuando el sujeto se da cuenta de lo que hay en el fondo. Las fábulas de Esopo constituyen también una reserva de verdad moral y un fondo de invención casi milagrosos, al exhibirla en formas eternas, palpables e inteligibles, y deliciosas para los niños y las personas mayores, en todas las épocas y naciones. Inventar una fábula es el más envidiable esfuerzo del genio humano: descubrir una verdad para la que no hay clave y que, una vez encontrada, ya no puede olvidarse.

El autor inglés hace suyas las ideas de BARROW sobre los múltiples aspectos del humor, pero *polemiza* con el empirista JOHN LOCKE «a distancia» y «en ausencia», pues éste había muerto ciento ocho años antes, en 1704. No está de acuerdo con la definición de ingenio que da LOCKE; incluso, señala que ha tomado ese concepto de HOBBS. Ataca también a quienes se ríen excesivamente y al ingenio afectado. Sorprenden sus críticas de las principales obras de MOLIÈRE.

En cuanto a las *normas* para observar situaciones humorísticas o crearlas, el ensayo de HAZLITT resulta desbordante. Podemos categorizar esas normas pragmáticas y convertirlas en instrucciones para comunicar mucho mejor. Sobre todo, para rescatar el elevado arte de la conversación, que Stendhal admiraba tanto.

LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

El autor italiano ha dedicado un extenso ensayo al humorismo. Tan extenso que reúne un curso de conferencias que dio en el Instituto Superior de Magisterio de Roma en 1907, va a hacer pronto cien años. No podemos reproducirlo en este número, porque tendríamos que dedicar toda la Revista al mismo. Por eso, nos hemos limitado a la Segunda Parte del Ensayo: *Esencia, Caracteres y Materia del Humorismo*.

Han pasado casi cien años, sí, pero la vitalidad del estilo de PIRANDELLO, la originalidad de su perspectiva y, sobre todo, su vigor polémico, siguen tan vivos como entonces. La polémica es esencial en PIRANDELLO. Gracias a ella, enriquece su teoría y logra unos perfiles muy precisos.

Comienza enfrentándose con quienes desconfían de poder definir el humorismo. Él descubre que no es que no se pueda definir; es que quienes lo han intentado se valen de unas características externas y, por tanto, el conocimiento del humorismo es sumario y externo. Por el camino, PIRANDELLO se pronuncia contra RICHTER, SULLY, BONGHI, LIPPS y HEGEL. No está mal para co-

menzar la segunda parte de un ensayo. Pero a quien refuta extensamente es a BENEDETTO CROCE, a quien considera un teórico de poco fuste e inconsecuente, porque no admite filosóficamente las definiciones y, sin embargo, las admite empíricamente. PIRANDELLO plantea cuestiones de confrontación y acaba ironizando «¡Ah, que espléndida satisfacción la filosofía!». No deja de ser también una contradicción humorística, porque ¿qué está haciendo PIRANDELLO sino filosofar?

Por tanto, para él no valen las salidas fáciles. Como ya he escrito en otra ocasión, la mejor manera de distinguir a un pensador creativo de otro que se limita a refutar es que el primero puede criticar mucho pero cuando le hacen la pregunta decisiva «¿Y usted qué dice sobre esta cuestión?» tiene una alternativa sólida. PIRANDELLO es creativo. Distingue entre la conciencia de un artista cuando crea una obra y el humorista cuando escribe y concluye que éste observa lo contrario y vivencia un *sentimiento de lo contrario*.

Por tanto, PIRANDELLO se enfrenta con el término *humorismo* y pasa a ofrecer tres *ejemplos* o *referentes* para probar su punto de vista. En esto concuerda con RICHTER y HAZLITT. Algunos ensayistas actuales también siguen el mismo procedimiento. A otros, el ensayo de PIRANDELLO debería de servirles de ejemplo para no dar por supuestas las referencias al mundo real. Más adelante, veremos que DAVID HACKETT FISHER ironiza sobre quienes no se preocupan de hacer estos *recuentos* para ir saturando su teoría.

Después de ocuparse del término, el autor italiano formula algunas *proposiciones*. Pasa al cuarto ejemplo, que él considera más ambicioso: *El Quijote*. Pero ahora entra en su horizonte un autor del que ya se ha ocupado brevemente y de cuya teoría sobre el humorismo nos ocuparemos en un próximo número: THEODOR LIPPS, que tanto influyó en SIGMUND FREUD, según este mismo reconoció. Y afirma PIRANDELLO que *el sentimiento de lo contrario surge como fruto de reflexionar el autor sobre sus experiencias, no de asignar categorías éticas*, como afirma LIPPS, del que cita varios fragmentos. Y la siguiente proposición —*la reflexión del humorista no es una oposición del consciente ante lo espontáneo, sino que es una especie de proyección de la propia actividad fantástica*— va dirigida contra BENEDETTO CROCE, al que dedica unas páginas.

La polémica de PIRANDELLO con CROCE configurará un episodio representativo de lo que podemos denominar *odio gremial*. PIRANDELLO valoraba *Los novios*, de ALESSANDRO MANZONI, como una obra con pasajes de gran fuerza humorística. Por eso, comenta tan extensamente un episodio en su ensayo. Antes que él, LAMARTINE, GOETHE y POE habían elogiado la novela de MANZONI. Pues bien, CROCE, que debía de estar muy dolido con PIRANDELLO, escribió un ensayo, en 1921, donde calificó a *Los novios* como obra de oratoria, de persuasión, más que de libre poesía. Este juicio —detallado en una serie de

afirmaciones— tuvo una repercusión enorme sobre la valoración negativa de la novela de MANZONI. (Ver el Prólogo de ESTHER BENÍTEZ a su traducción de *Los novios*. Madrid, Editorial Alfaguara, 1978, sobre todo, pp. XXXV-XLIII). Muerto PIRANDELLO, CROCE no tuvo inconveniente en variar tanto su juicio sobre la obra de MANZONI que reconoció el valor enteramente poético de la novela. Por tanto, a CROCE no le interesaba MANZONI, sino valerse de cualquier pretexto contra PIRANDELLO. Como los lectores de este número serán mayoritariamente universitarios, no hace falta que me extienda demasiado. Sencillamente, sólo tienen que recordar alguno o varios casos que conozcan y comprobarán que el odio gremial suele seguir esa pauta.

¡Qué distintas las polémicas que, ya en la primera década del siglo XX, comenzaban en Inglaterra GEORGE BERNARD SHAW y G. K. CHESTERTON! Durante más de treinta años se necesitaron tanto el uno al otro para polemizar que sólo la muerte de CHESTERTON, en 1936, puso fin a una gran amistad. «Me parece lo más ridículo del mundo que yo, dieciocho años más viejo que GILBERT, esté sobreviviéndole descorazonadamente... Las trompetas están sonando para él» —escribió GBS a Frances, la mujer de GKC. (PEARCE, JOHN: *G. K. Chesterton: Sabiduría e Inocencia*. Madrid, Encuentro: 593.)

Volviendo al ensayo de PIRANDELLO, afirma que es característico del humorista no saber ya de qué parte colocarse, la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia. Con lo cual está refutando, aun sin nombrarlo, a RICHTER, «Ver en el humorismo una especial contraposición entre el ideal y la realidad es, hemos dicho, considerar aquél superficialmente y desde un solo punto de vista». Quienes no padecen de perplejidad son el cómico, el irónico y el satírico.

Antes me refería a las cumbres filosóficas a las que se eleva PIRANDELLO. Desde luego, para explicar el humorismo a fondo, necesita hablar de las múltiples almas de la persona. Nos encontramos, así, a un PIRANDELLO que es platónico, aunque él no se defina así. Desde luego, no es aristotélico. Por eso, no es extraño que ataque a la Lógica.

Finalmente, sintetiza su teoría sobre el humorismo en una distinción sencilla, pero que él fundamenta con su extraordinario modo de razonar. El poeta com-pone un personaje; el humorista lo des-compone en sus elementos. Su concepción platónica le lleva a decir que el poeta va buscando coherencia, mientras que el humorista se divierte representándolo en sus incongruencias.

Para que el lector «reconecte» —término que le gusta emplear— las ideas que ha ido conociendo en el ensayo, PIRANDELLO le ayuda con un resumen. Si lo hubiera puesto al comienzo del ensayo, éste hubiera sido de índole deductiva. En las líneas finales, nos viene a confirmar a los lectores que hemos acertado con los descubrimientos parciales que hemos ido consiguiendo en nuestra búsqueda.

PÍO BAROJA (1872-1956)

Don PÍO BAROJA escribió *La caverna del humorismo* en un contexto muy concreto, recién finalizada la Primera Guerra Mundial. Por tanto, algunas de las interpretaciones que BAROJA da en su libro, y que ahora originarían una gran controversia, sólo podemos entenderlas dentro de aquel contexto.

Un ejemplo, entre otros, es el de su idea sobre la Retórica. PIRANDELLO, que dedicó un capítulo de la Primera Parte de su ensayo a *El humorismo y la Retórica*, tampoco opinaba favorablemente sobre la Retórica. No podemos olvidar que toda ciencia pasa por un momento taxonómico. Por supuesto que no es suficiente para constituir una ciencia, pero sí necesario. Ha pasado casi un siglo y ¿cuáles han sido los efectos del desprestigio de la Retórica? Entre otros, el abandono de la Oratoria. Los Parlamentos y los púlpitos han despreciado demasiado la elegancia en los discursos y disponer del candil de DIÓGENES no nos aseguraría que encontrásemos humor. Ha vuelto la Retórica con fuerza, porque quienes la atacaban estaban realizando el mismo esfuerzo que quienes intentasen mantener un corcho en el fondo del agua.

Aun así, la tarea de BAROJA es muy notable. Pisando los más variados campos, establece nada menos que treinta y siete antítesis entre Humorismo y Retórica y diecinueve entre el humorista, el satírico y el irónico (si no he contado mal). Algunas son de una belleza extraordinaria. Con lo cual, BAROJA también demuestra que es un buen retórico.

ENRIQUE JARDIEL PONCELA (1901-1952)

La diferencia entre conocer a JARDIEL asistiendo a la representación de sus obras y leer sus *Obras Completas* es que este último proceder depara sorpresas muy notables. Nos enteramos de que JARDIEL no sólo era un gran autor, sino que pensó mucho sobre el teatro y sobre su actividad como escritor. También se nos muestra como un polemista que atacaba al teatro tradicional y a los críticos profesionales, a los que despreciaba profundamente y así se lo hacía saber. El único crítico al que admiró siempre fue a ALFREDO MARQUERÍE que, a su vez, era el que sabía apreciar el valor de las obras de JARDIEL.

Aunque en unos pasajes dice que el humor es indefinible, en otros utiliza unas imágenes para definirlo. Interpreta que la comedia es superior al drama y que éste es el modo que prefieren los pueblos primitivos. El gran acierto de Jardiel es no establecer una frontera rígida entre lo cómico y lo humorístico —como si fueran categorías distributivas—, sino que hay una modulación entre ambos, porque no todas las notas genéricas parciales de uno y de otro se combinan siempre y de la misma manera y en la misma proporción. Es decir, son categorías atributivas.

Ofrece *normas* que, además de pragmáticas, indican un gran conocimiento de Psicología, Literatura y Cine. Pasó una temporada en Hollywood. Fue conocido internacionalmente. Tan conocido que autores notables le plagiaron. Nada menos que NOËL COWARD plagió *Un marido de ida y vuelta* (que el autor inglés tituló *Un espíritu burlón*, su obra de más éxito). M. J. FARREL y A. J. PERRY escribieron *The Treasure Home*, que es un trasunto de *Eloísa está debajo de un almendro*. Y en España, dejó de ser amigo de MIGUEL MIHURA —autor que también aparece en este número de CIC—, porque le copiaba bajo el seudónimo Santos, como JARDIEL se queja en el Prólogo a *Amor se escribe sin hache* (GALLUD JARDIEL, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001:132).

Sin querer ser exhaustivo, destacaría las siguientes *normas*:

- un autor original tiene que crearse su propio público,
- la relación entre el autor y su público es, a la vez, de fidelidad y de exigencia,
- el público es superior mentalmente a la crítica,
- lo cómico es más estimable que lo sentimental para un público refinado,
- las «comedias sin corazón» tienen éxito entre el público por su carácter fantástico, por la inverosimilitud del tema, de los tipos, de las situaciones y del desarrollo técnico,
- el éxito de una comedia o de una película depende de sus últimos diez minutos.

JULIO CASARES (1877-1964)

En 1945, D. JULIO CASARES pronunció el discurso de recepción de WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ en la RAE. Descompone el humor en facetas y ha tomado sus ideas de varios autores. Fundamentalmente, de RICHTER y THEODOR LIPPS. La idea de que el sentimiento de compasión es una nota del humorismo, y que CASARES sostiene, ya no muestra la fuerza que tuvo durante ciento cincuenta años. PIRANDELLO, JARDIEL y GRUNER, entre otros, insisten en que no es una nota esencial. La elevación de lo particular a lo general, es una idea de RICHTER. Que el humorismo es un proceso anímico reflexivo sí que es esencial para algunos de los estudiosos que hemos visto hasta ahora. La reducción a la nada de lo que pretender ser algo es la tesis de KANT. Incluso, la distinción entre risa y sonrisa, entre lo cómico y lo humorístico indica que tanto FERNÁNDEZ FLÓREZ como él tienen una concepción distributiva de esos términos. JARDIEL llegó a una idea más ajustada y ambiciosa, precisamente porque modulaba entre lo cómico y lo humorístico.

Efectivamente, el ensayo de CASARES no contiene ideas originales, pero lo que sí se nos queda grabada es su metáfora mecánica para explicar el humor. Ahí es donde muestra que domina varios campos del saber. De entre todos los autores que presentamos en este número, quizá es el que con más acierto desarrolla una metáfora. Fundamentalmente, por eso le traemos aquí. Y, claro está, por su estilo claro y didáctico en el mejor sentido de estos adjetivos.

MIGUEL MIHURA (1905-1977)

MIHURA entra en este número no por haber escrito excelentes comedias, sino porque cuenta con detalle y humor la gestación de una obra suya, *Mari-bel y la extraña familia*. Su proceso de invención era muy parecido al de otros escritores. Aunque él manifiesta que lo principal para él es la situación original y que escribir la comedia le resultaba fácil, comprobamos que la situación original es una condición necesaria, pero no suficiente. Pasó por grandes apuros, pero al final, logró una comedia que todavía sigue representándose con regularidad.

Ese momento *autológico* de cualquier obra, donde la subjetividad se muestra sin disfraces, tiene una larga tradición, en la que destaca *La filosofía de la composición y Cómo compuse «El Cuervo»*, de EDGAR ALLAN POE. Puede parecer una subjetividad enteramente caprichosa, pero vemos que en MIHURA obedece a una costumbre: le gustaba trabajar con riesgo, sin red. Los estudiosos de la creatividad y de la Literatura pueden encontrar un campo apasionante al adentrarse en el proceso de invención y ejecución de los creadores. JACQUES ROBICHON empleó once años —1958-1969— en escribir *La novela de las Obras Maestras* (dos tomos, Ediciones G.P., 1971) y ahí podemos conocer los caminos que escoge la subjetividad de los autores de trece novelas.

ARTHUR KOESTLER (1905-1983)

En los años cincuenta, tuvo fuerza una corriente que consistía en recoger todas las acepciones de un término y encontrar los nexos subyacentes y las desviaciones imprevistas que había tomado. Ahora notamos en algunos autores que se les daba muy bien el análisis, pero naufragaban en la síntesis. Les ocurría como a esas obras de teatro que comienzan muy bien y el tercer acto se hunde en la vulgaridad. KOESTLER enlaza con elegancia muchos conceptos de diversas ramas del saber y explica sus nexos en una prosa clara. Si a eso añadimos que ofrece ideas originales, lo que más nos extraña es que no conte-

mos con una traducción de *El arte de la creación*, de la que aquí ofrecemos dos capítulos. Disponemos de mucha información sobre el KOESTLER político. Nos falta sobre el KOESTLER pensador, al que el hipercrítico GRUNNER considera un «gigante intelectual».

La contribución más importante de KOESTLER ha sido construir una Teoría del Humor con la que nos resulta muy fácil interpretar el *Tractatus Coislinianus*, que LANE COOPER había ilustrado tan bien en 1922. La Teoría de KOESTLER nos puede servir de guía, también, para conseguir una mejor interpretación de PIRANDELLO y de su polémica con CROCE sobre Humor, Arte y Ciencia. PIRANDELLO atacaba a la Lógica. KOESTLER, con toda tranquilidad, comienza exponiendo la Lógica de la Risa. Personalmente, creo que PIRANDELLO no hubiera tenido inconveniente en aceptar esta Lógica de Koestler.

Su célebre *bisociación*, que tanta fortuna ha tenido en la literatura sobre creatividad, convierte en claras y distintas las ideas sobre el humor. Podemos tomar todas las contraposiciones de BAROJA y convertirlas en ejemplos de *bisociación*.

Precisamente porque le gusta fijarse en aspectos que pasan desapercibidos para muchos, es por lo que señala las carencias de BERGSON, aunque reconoce que ha ofrecido una de las dos teorías originales del siglo XX sobre el humor. La otra es la de FREUD.

Finalmente, su libro es una Teoría de la Comunicación del humor. Y también es original en este aspecto. A diferencia de los modelos sobre el proceso de la Comunicación, él comienza por los efectos del humor en su audiencia: lector, oyente o espectador y luego se ocupa de los procesos que tienen lugar en la mente del productor, el inventor del chiste, el creador del humor.

Hay un momento en el que se deja llevar por la moda de aquel momento. El libro de VANCE PACKARD, *The Hidden Persuaders* (traducido como *Las formas ocultas de la propaganda*) fue un enorme éxito de ventas. KOESTLER quiso subirse a esa ola y, por eso, utiliza la expresión «persuasores ocultos». Es un detalle que pierde su importancia cuando nos fijamos en las ideas que nos ofrece.

WALTER REDFERN

Hemos escogido al Profesor WALTER REDFERN por ser una gran autoridad en Juegos de palabras. Los coordinadores de este número hemos mantenido un intercambio epistolar muy frecuente con este Profesor Emérito de la Universidad de Reading, en Inglaterra. Aunque ya sabíamos que, por la variedad de sus conocimientos, parece un hombre del Renacimiento,

desconocíamos que dominaba tanto y tan bien varias lenguas, incluido el español. Se ha tomado mucho interés en corregir minuciosamente la traducción y queremos publicar dos artículos suyos en otro número de esta Revista.

Aun teniendo en cuenta todo lo anterior, queremos resaltar el gran sentido del humor que muestra REDFERN en su libro *Puns* (Londres, Penguin, 2000). Estamos gestionando su publicación en España porque creemos que interesará mucho a quienes deseen investigar sobre el Humorismo. Encontrarán una línea de investigación no siempre fácil, pero a este profesor le ha resultado muy divertida.

A la hora de escoger, nos hemos decidido por un Capítulo de su libro en el que trata sobre los Juegos de Palabras en los medios de comunicación. También podemos hallar ideas para estudiar fenómenos sociales.

2. EL HUMOR EN EL CINE

GERALD MAST

A pesar de que la primera edición del libro de Mast —*The Comic Mind: Comedy and the Movies*— es de 1973, este desaparecido investigador ha dejado algunos libros que son muy difícilmente superables. Por ejemplo, aquél, más *Howard Hawks, Storyteller y Film, Cinema, Movie*. Las obras de MAST contienen los planos de varias Tesis Doctorales que podrían desarrollar otras tantas teorías.

Nos quedamos maravillados de cómo pudo conocer tantas películas e integrarlas para que viésemos el hilo conductor que ha seguido la Comedia. Algún crítico de cine que pontifica sobre HAWKS ha obtenido casi todas sus ideas de MAST. Estábamos esperando a que lo manifestase algún día hasta que lo reconoció en una ocasión. Es tanta la distancia entre MAST y otros libros sobre la Comedia en el cine, que lo único que lamentamos es no contar con una traducción de este libro para que el público hispanohablante conozca de primera mano sus muchas y muy buenas ideas.

Hemos escogido lo que él escribió sobre PRESTON STURGES, porque como el mismo MAST dice, «Nadie hizo mejores comedias dialogadas que STURGES, principalmente porque nadie escribió mejor diálogo que él». Pues si este es el parecer de MAST y apreciamos tanto su trayectoria, creemos que he acertado al seleccionar lo que aquí presentamos.

Entre los libros que han aparecido en los últimos años sobre *humor verbal*, sobresalen *Wisecracks*, de ROSEMARIE JARSKI (Londres, Prion Books, 1998), y *Tall in the Saddle*, de PEGGY THOMPSON y SAEKO USUKAWA (San Francisco,

Chronicle Books, 1998). Hubiéramos querido incluir dos fragmentos de estos libros en este número, pero no hemos podido conseguir todavía los derechos de autor. Esperamos presentarlos en una ocasión posterior, en la que ampliaremos este espacio dedicado al humor en el cine.

3. EL HUMOR EN LAS CIENCIAS HUMANAS

Hemos dedicado un apartado especial al Humor en las Ciencias Humanas, porque es un asunto que nos preocupa a algunos de quienes escribimos habitualmente en CIC. Recomendé la traducción del artículo de TODD GITLIN «La política de la comunicación y la comunicación de la política» para el número 3 de esta Revista (1997: 107-123). Este autor criticaba el estado de la prosa universitaria y sabía emplear muy bien la ironía. Podríamos decir que este apartado es una continuación del camino que abrimos con aquel artículo.

JULIO CASARES

Nuevamente aparece este autor en este número. A pesar de que el fragmento data de 1915, podemos comprobar cómo empleaba el humor en su crítica de «Azorín».

DAVID HACKETT FISHER

Los fragmentos que hemos seleccionado del libro de HACKETT FISHER, *Historian's Fallacies*, se inscriben en esa tendencia que critica a fondo la mala prosa de muchos académicos.

Una obra como la del profesor norteamericano requiere: a) un gran conocimiento de su campo; b) un rigor en el uso de la Lógica que queda de manifiesto en numerosos pasajes, además de los que aquí presentamos; y c) un sentido del humor y de la ironía que resulta desbordante, más allá del contenido.

Ya he señalado que PIRANDELLO, tan crítico con la lógica, hubiera coincidido con KOESTLER cuando éste desarrolla su «lógica de la risa». Ahora añado que hubiera sonreído con cada página del libro de HACKETT FISHER.

Este libro resulta desbordante porque un estudioso del humor podría aislar los marcos de las críticas de HACKETT FISHER y, a partir de ahí, establecer unas pautas y elevar el estilo que impera en algunas discusiones universitarias. No vamos a volvernos ingleses de la noche a la mañana e imponer el «humour» por decreto, pero libros como el de HACKETT FISHER, un auténtico «clásico», ayudan a pensar que el vuelo rasante no es el mejor y más seguro de los vuelos.

Por último, no podemos olvidar que el «descubrimiento de falacias» es una actividad muy fecunda del sector *dialógico*, dentro del *eje pragmático*. La Política cuenta desde el siglo XIX con el *Libro de las Falacias*, de JEREMY BENTHAM (a pesar de las críticas que le dirige HACKETT FISHER); el mundo del Derecho, desde principios del siglo XX, con *The Art of Cross-Examination*, de FRANCIS WELLMAN. EDITH EFRON (*The News Twisters*) a principios de los setenta catalogó hasta treinta y tres falacias de los medios de comunicación, lo que le valió una campaña muy seria de las grandes cadenas de televisión norteamericana.

ERIC BERNE (1910-1970)

BERNE dedicó su libro *¿Qué dice usted después de decir «Hola»? «Al marciano»*, es decir, a aquella parte más auténtica, desinhibida y creativa de nuestra personalidad. La dedicatoria de *Introducción al tratamiento de grupo*, fue «A los 202 miembros y a todos los que entienden el marciano». De hecho, el humor está presente en muchas páginas de BERNE.

También he escogido el último discurso que pronunció BERNE antes de morir. D. MIGUEL DE UNAMUNO lo hubiera titulado «Contra esto y aquello». Por seguir con PIRANDELLO, lo que hace BERNE es des-componer algunos tópicos de finales de los años sesenta, que siguen vigentes en los comienzos del dos mil. Es difícil aislar en su discurso pasajes humorísticos, irónicos y satíricos. Los combina tan bien como sólo lo pueden hacer los espíritus que se encuentran en forma.

También he seleccionado varios fragmentos del *¿Qué dice usted...?*, para ilustrar hasta dónde llegaba su creatividad. En concreto, lo que él llama «reacción marciana» ante el cuento de *Caperucita Roja*. Normalmente, en los chistes suspendemos las creencias sobre muchas cosas. Si enfocamos críticamente un chiste, lo pulverizamos. El punto de vista de BERNE es, creo yo, no dar por supuestas las creencias más ordinarias y comprobar hasta dónde este proceder le puede llevar. Incluso, podemos ver el caso de BERNE como una ilustración de la Teoría de Pirandello. Es decir, hasta dónde le conducen la «observación de lo opuesto» y «el sentimiento de lo opuesto».

Emplea también el humor al criticar la prosa universitaria en otro fragmento.

Sus aportaciones sobre los tipos de risa están ligados al marco de la Teoría de Guiones, que es el cuarto nivel del Análisis Transaccional propiamente dicho.

Directamente otorga un papel importante al Humor en su Psicoterapia, como revela el fragmento que hemos elegido de su obra *Introducción al tratamiento de grupo*.

BERNE murió a los sesenta años (en 1970), y muchos de sus seguidores se preguntan qué hubiera ocurrido si hubiera vivido diez o quince años más. Desde luego, lo que no advertimos en sus figuras más representativas es el humor de BERNE y su deseo de no complicar las cosas sin necesidad. Muchos de los cultivadores del Análisis Transaccional han caído en palabras y frases muy parecidas a aquellas de las que BERNE se reía en su discurso.

4. ARTÍCULOS DE DIVERSOS AUTORES

EVA ALADRO VICO relaciona los hallazgos de algunos de los teóricos que ofrecemos en este número con las aportaciones de CHOMSKY en su Gramática transformacional. Siempre es agradable leer textos sobre creatividad aplicada al humor, sobre todo cuando introduce el concepto «innovación» y lo hace inteligible y se limita a emplearlo como una palabra-comadreja. También demuestra la profesora Aladro que mantiene un vivo interés por la Literatura, de donde podemos extraer tantos ejemplos de humor.

CRISTINA PEÑAMARÍN BERISTÁIN trae a este número una serie de ejemplos de humor gráfico del franquismo y nos muestra el poder del humor como arma. Se eleva, también, a interpretar conceptos tan de moda como el de identidades y se basa en Mihaíl Bajtin para difundir y aplicar las ideas de este investigador, tan reivindicado en estos días desde algunos sectores. Destaca las contradicciones que observamos en los medios al tratar algunos hechos y deja abierto el camino para unos escenarios múltiples que podemos vivir en el futuro.

JAVIER DEL REY MORATÓ aporta ejemplos de autores preferidos —BORGES, BIERCE, GROUCHO MARX, WOODY ALLEN— para elevarse a una cosmovisión en la que el humor ocupa un lugar central. Aporta, también, un ejemplo de TOMÁS DE AQUINO que entra dentro de esa categoría a la que me he referido antes —Humor escolástico— que cuenta con una Página Web. Es la primera vez que lo observo en un autor español. Encuentro también que es un acierto explicar en clave de humor, y no sólo dramática, la peripecia por la que pasó FRAY LUIS DE LEÓN.

Finalmente, en mi artículo he procurado resaltar la importancia de la situación en el humor, porque estoy convencido de que los fallos fundamentales de novelas, películas y obras de teatro surgen de que sus autores no tienen claro el concepto de situación. Por tanto, tampoco tienen claro el de escena. Aporto testimonios, algunas veces muy extensos, porque extensa era la narración de los casos, donde quiero demostrar que el humor surge de la situación, no sólo de las palabras. Enmarco todo este asunto del dúo situación/diálogo en la Teoría de las Situaciones Dramáticas de GEORGES POLTI.