

Del humorismo

Jean PAUL RICHTER¹

RESUMEN

La teoría de Jean Paul RICHTER es una de las más complejas y ricas en matices sobre el Humor. La universalidad del Humor es uno de sus presupuestos básicos. El Humor, según el autor alemán, se sirve de lo pequeño y finito para medir lo infinito. Se trata de una transposición de términos, de lo infinito a lo subjetivo, destruyendo el contraste entre subjetivo y objetivo. Múltiples ejemplos culturales mues-

¹ RICHTER, Johann Paul, apodado «Jean Paul» (1763 Bayreuth-1825 Bayreuth), novelista alemán de gran popularidad en el siglo XIX. Su apodo denota el aprecio que tuvo por la literatura del escritor francés Jean Jacques Rousseau. Jean Paul representa la transición de los ideales formales del Clasicismo alemán al transcendentalismo intuitivo del primer Romanticismo en la literatura alemana. Su influencia fue notoria en los escritores del XIX, particularmente en CARLYLE y HEBBEL. De proveniencia humilde, Richter trabajó como maestro y como pastor eclesiástico, estudiando Teología en Leipzig. Fue también maestro de escuela y tutor privado. Su fama comenzó con la novela *Fragmentos de los escritos del Diablo junto con una noticia sobre el judío Mendel* (1789) y se consagró con *El refugio invisible* (1883), *Hesperus* y *45 Hundsposttage*. El segundo período de su obra está marcado por la fusión entre el realismo cómico y el entusiasmo sentimentalista. Novelas como «Blumen, Frucht und Dornenstücke» (*Piezas de Flores, Frutas y Espinas*, 1845) o *Titán*, que él consideraba su obra maestra (1800), entre otras, son de este momento. En un tercer período experimenta el desencanto del Clasicismo y Romanticismo. Sus novelas idílicas, siempre marcadas por el humor, tratan este asunto en un estilo cómico: *La visita al balneario del Dr. Katzenberger* o *El viaje del Capellán Scmelze*, traducida al inglés por Carlyle, fueron novelas extremadamente famosas. En 1808 recibió una pensión del gobierno bávaro y del Príncipe Karl Theodore von Dalberg. Escribió novelas y tratados sobre educación y estética hasta sus últimos días. Aunque su obra cayó inicialmente en el olvido, durante todo el XIX fue imitado y reverenciado por sus ideas políticas, y su popularidad sobrevivió extensamente en el mundo anglohablante. (Datos tomados de la *Enciclopedia Británica*, Chicago, 1992, 15th edición, vol. 10.)

tran esta naturaleza. La desaparición del yo y de la esfera de la identidad en el humor es un rasgo básico que favorece su expresión en la lengua alemana frente a otros idiomas. El autor revisa las clases, características y bases del fenómeno del Humor y ofrece referencias a muchas obras literarias de todos los tiempos y países.

ABSTRACTS

Die Jean Paul Richter's Theorie des Humors ist eine der mehr komplizierte und komplette. Die Universalität des Humors ist seine wichtigste Grundlage. Humor für den Deutschen Autor benützt das Klein und das Endlich für den Unendlich messern. Mit Humor, das Unendlich geht in die Subjektivität, und endet mit den Kontrast zwischen Subjektiv und Objektiv. Verschiedene Beispiele aus viele Kulturen scheinen diese Natur der Lüne. Die Verschwindung der Identität im Humor ist eine wichtige Grundlinie die macht die Deutsche Sprache fähiger für Humor als andere Sprache. Der Autor studiert die Klassen, die Grundlinien und Grundlage des Ereignis und gibt Referenzen aus viele Litterarische Werke von alle Zeiten und Länder.

La teoria del'Umore da Richter è una dei piú complesse e ricche. L'universalità del'Umore è uno dei suoi piú basicchi punti. Per l'autore tedesco l'Umore utilizza quello Piccolo e Finito per trattare l'Infinito è lo Grandioso. Col'Umore si disfà il contrasto trallo Subjectivo è l'Objectivo, è l'Infinito entra nella Subjectività del'uomo. Diversi e multipli esempi da culture diverse ci mostrano la natura del'Umore, colla scomparsa dell'Identità, caratteristica ché fa la lingua tedesca piú capace di esprimere umore di fronto ad altre lingue. L'autore ricerca i classi, i caratteristiche e le basi del'Umore e ci dà referenze nelle diverse opere litterarie da tutto tempo è paesi.

PALABRAS CLAVE: Humor, subjetivo-objetivo, finito-infinito, universalidad, literatura alemana, inglesa, francesa, identidad.

KEY WORDS: Humor, subjective-objective, universality, English Litterature, German Litterature, French Litterature, Identity.

Jean Paul Richter aborda antes cinco Teorías:

- Teoría I: De la poesía en general.
- Teoría II: Gradación de las facultades poéticas.
- Teoría III: De la poesía griega o plática.
- Teoría IV: De la poesía romántica.
- Teoría V: Del humorismo.

1. DEL HUMORISMO

En oposición con la poesía plástica, hemos asignado a la poesía romántica lo infinito del sujeto, como un espacio en que el mundo objetivo pierde sus límites como en un rayo de luna. ¿Cómo puede lo cómico convertirse en romántico, no consintiendo más que en el contraste de lo finito con lo infinito, y no pudiendo admitir lo infinito?

El entendimiento y el mundo objetivo sólo conocen lo finito. Aquí no hay más que un contraste infinito entre las ideas (de la razón) y el finito mismo tomado en su totalidad. Pero, ¿qué sucedería si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime de la manifestación de lo infinito, se hiciera nacer una manifestación de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negación de lo infinito? El contraste objetivo es una contradicción de la acción cómica con la semejanza conocida por los sentidos, y el contraste subjetivo, esta segunda contradicción que atribuimos a ser cómico suponiendo nuestro conocimiento de su acción.

En este caso tendríamos el humor o lo cómico romántico. Y en realidad esto sucede así. Aunque el entendimiento sea ateo en la religión de lo infinito, debe encontrar aquí un contraste que va hasta lo infinito. Para demostrarlo expongo aquí de una manera más completa los cuatro elementos del humorismo.

1.1. UNIVERSALIDAD DEL HUMOR

El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y un mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada. «¡Viva la bagatela!» exclama con sublimidad Swift, medio loco, acabando por no gustar más que de leer y componer malos libros.

Estaba en ese espejo cóncavo donde lo finito de la tontería, como enemigo de la idea, le parecía lo mejor destrozado, y en el mal libro que leía o que escribía, gozaba de ese libro que se creó en su imaginación. El satírico ordinario puede en sus obras o en sus críticas, apoderarse de algunos errores o verdaderas faltas de gusto, y atarlas sobre su picota, para arrojar, en vez de huevos podridos, algunas ocurrencias llenas de sal; pero el humorista prefiere prote-

ger la tontería individual, y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los espectadores, porque no es la tontería de tal o cual ciudad, sino la simpleza humana, es decir, la universal la que él persigue. Su *tirso* (la vara enramada que suele llevar la figura de Baco) no es ni una batuta ni un látigo, y sus golpes caen al azar. En la *Feria de Plundersweier*, de GOETHE, sería absurdo que el poeta hubiera querido hacer sátiras aisladas contra los comerciantes de bueyes, los cómicos, etc.; era, pues, necesario, que hubiese querido hacer una combinación épica y referirse en general a la vida ordinaria.

Las campañas del *Tío Toby* no ponen sólo en ridículo, como puede creerse al Tío y a Luis XIV, sino que son la alegoría de todas las manías humanas, y de esa cabeza de niño que se conserva en el fondo de cada cabeza humana como en una sombrerera, y que aún oculta bajo más de una envoltura, se levanta a veces desnuda en el aire y permanece frecuentemente sola bajo los hombros y bajo los cabellos blancos del hombre que ha llegado a la vejez y a la decrepitud.

Esta universalidad del humor puede expresarse lo mismo simbólicamente y por partes (por ejemplo, en GOZZI, STERNE, RABELAIS), de los que puede citarse el humor universal menos a causa de sus alusiones contemporáneas que por la gran antítesis de la misma vida. Aquí encontramos al incomparable Shakespeare, con su estatura gigantesca; en *Hamlet*, como en alguno de sus locos melancólicos, llega a su colmo, bajo la máscara de la locura, ese desprecio universal. CERVANTES, cuyo genio era demasiado grande para burlarse largo tiempo de una demencia accidental o de una tontería vulgar, llega hasta el fin, pero tal vez con menos conocimiento de causa que SHAKESPEARE, bajo las miradas de la igualdad infinita, el paralelo humorístico entre el realismo y el idealismo, entre el cuerpo y el alma, y sus gemelos en la locura, se mantienen muy por encima de toda la humanidad. El *Gulliver*, de SWIFT (menos humorístico por la forma, pero más por el pensamiento que su *Conde del Tonel*) se eleva sobre la roca Tarpeya desde donde este pensamiento precipita a la humanidad...

Si SCHLEGEL ha tenido razón al decir que el romanticismo no es un género de poesía, sino que la poesía debe ser siempre romántica, es más justo decir en particular de lo cómico que debe ser siempre romántico, es decir, humorístico. Los prosélitos de la nueva escuela estética muestran en sus obras burlescas juegos dramáticos, parodias, etc., un espíritu cómico universal más elevado, que no es el denunciador ni el sacerdote que acompaña al cadalso a las locuras individuales...

Diferentes fenómenos se unen en la universalidad del humor; ésta se manifiesta, por ejemplo, en la estructura de los períodos de STERNE, que reunió con lazos de unión, no partes, sino todos, y también en su costumbre de generalizar lo que sólo merece vituperarse en un caso particular. «No sin razón escriben los grandes hombres disertaciones sobre las narices largas».

Otro fenómeno exterior es que el crítico vulgar ahoga y materializa el verdadero espíritu humorista universal introduciéndole y aprisionándole en sus sátiras parciales; ese insignificante personaje, no llevando en sí la disposición de autor cómico, es decir, la idea del desprecio del mundo, debe encontrar al verdadero cómico sin intención pueril y sin objeto; debe hallar que en lugar de hacer reír, es por sí mismo ridículo, y debe preferir el silencio, pero con convicción y bajo muchos aspectos, la *Laune* de MÜLLER DE ITZHOE al *humor* de SHANDY...

Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia del humor para con las tonterías individuales, porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos, además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano. El satírico vulgar, por el contrario, sólo observa y pone en evidencia, en la vida ordinaria o en la de los sabios, rangos abderíticos (tontos, estúpidos) aislados y que le son extraños; en el sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad, cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros; y como un predicador de mañana y tarde, en esta mansión de locos del globo terrestre, predica con una especie de furor desde lo alto de su caballo, su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo sin exceptuar ni aun el mismo hipocentauro!

Pero ¿cómo en medio de este burla universal se distinguen un tono de otro, el humorista, que da calor al alma, y el crítico que la hiela, siendo así que los dos lo convierten todo en irrisión? El humorista lleno de sentimiento, ¿debe ser puesto el lado del frío burlador, que sólo hace ostentación de insensibilidad? Esto es imposible, y ellos se separan uno de otro, como Voltaire se separa a menudo de sí mismo y de los franceses, por la idea aniquiladora.

1.2. LA IDEA ANIQUILADORA O INFINITA DEL HUMOR

Este es el segundo elemento del humor en cuanto sublime destruido. Así como LUTERO llama a nuestra voluntad en un sentido desfavorable *lex inversa*, el humor es una *lex inversa* en buen sentido. Su descenso a los infiernos le abre las puertas del cielo. Se asemeja al pájaro mérceps, que sube hacia el cielo, pero teniendo su cola vuelta hacia él; es un juglar que bebe y aspira el néctar, danzando sobre la cabeza.

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquel le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, produce esa rosa en que vienen a mezclarse un

dolor y una grandiosidad. Por esto, así como la poesía griega, en oposición con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. Marcha sobre un brodequín, pero poco elevado, y lleva a menudeo la máscara trágica, al menos en la mano. Por este motivo los grandes humoristas han sido, como hemos dicho ya, muy graves, y los mejores se deben a una nación muy melancólica. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla con el humor. Esta introducción de lo serio en las antiguas farsas alemanas se revela por el hecho de servir el diablo de bufo. En las farsas francesas se encuentra la gran diablería, es decir, la grotesca alianza de cuatro diablos. Ved una idea característica: yo puedo imaginarme el diablo, como contradicción del mundo divino y como gran sombra del universo, que por esto mismo dibuja los contornos del cuerpo luminoso, puedo, digo, representármelo como el mayor humorista y *whimsical man*; pero, como la mora de una pintura árabe, sería demasiado contrario a la estética, porque su risa sería demasiado desagradable y se asemejaría el traje abigarrado y florido de una víctima que se conduce al cadalso.

Después de cada tensión patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona. Pero como un sentimiento no puede exigir otro contrario, sino solo su propia debilidad, debe existir en la burla que provoca lo patético, un serio intermedio, y éste lo hallamos en el humor. Hay, por consiguiente, en el *Sacuntala*, como en SHAKESPEARE, un bufón de corte Madhawya; y SÓCRATES, en el *Banquete* de PLATÓN, encuentra una disposición cómica aun en el talento para la tragedia. También por la misma razón ofrecen los ingleses después de la tragedia, un epílogo humorístico o una comedia, del mismo modo que la tetralogía griega hacía terminar su triple drama serio por uno satírico; SCHILLER, por el contrario, ha empezado por este último, pero se equivoca, porque lo cómico no prepara más a lo patético de lo que el reposo dispone para el esfuerzo; lo contrario es lo que acontece. Entre los antiguos, después de los rapsodistas, cantaban los que hacían rapsodias. Cuando en los antiguos misterios franceses, un mártir o Cristo debían ser azotados, la hombría de bien y la sencillez de aquellos tiempos tenían cuidado de advertir, entre paréntesis, que aquí aparece Arleymis y habla para alegrar a los espectadores. Pero, ¿quién consentiría nunca en descender de la altura de lo patético hasta la burla de LUCIANO, o solamente de París? El bello Leandro, dice MERCIER, debe interesar constantemente: tiene un hermoso traje, debe desempeñar un papel de sentimiento, pero al fin la alegría pública lo rodea como a cualquier otro, y podrá recaer sobre su persona. La comedia, entonces, irá mal. ¿Qué hacen los emprendedores de grandes espectáculos? Han comprendido por instinto o por reflexión que era preciso que algún cómico se encargase del papel de *Payaso* para realzar la sabiduría, sangre fría y apostura del bello Leandro.

La observación es aguda y verdadera. ¡Pero doble descenso de lo sublime y al propio tiempo del humor, cuando es aquel el que descansa en el humor que determina un esfuerzo! Es fácil parodiar y echar por tierra una epopeya; pero, ¡desgraciada la tragedia que no hace continuar su efecto en la misma parodia! Puede disfrazarse a HOMERO, pero no a SHAKESPEARE, porque lo pequeño reduce a la nada lo sublime, pero no lo patético. Cuando KOTZEBUE propone para el acompañamiento de su *Ariana disfrazada* la música de BENDA, compuesto para la *Ariana* seria de GATTER, a fin de realzar sus chistes por la solemne gravedad de la Música, olvida que esta música que reúne a la vez las fuerzas de lo patético y las de lo sublime, no puede ser subordinada y debe permanecer encima: precipitaría más de una vez, como diosa seria, a la Ariana burlona, desde una altura mayor que la de la roca de Naxos. Sólo resulta, pues, más sublimidad para lo que es humilde y, por ejemplo, en la *Tragedia universal o Paraíso Perdido*, de THÜMMEL, todos sienten con igual fuerza la verdad y la mentira, la naturaleza divina y humana del hombre.

He hablado en el título de este párrafo de la idea aniquiladora; se la encuentra por doquier. Así como en general la razón deslumbra, deshace y transporta a la fuerza la inteligencia, por ejemplo, en la idea de una divinidad infinita, y la trata como un Dios trataría lo finito; así el humor distinto en esto de la burla, abandona la inteligencia para prosternarse piadosamente ante la idea. Por esto el humor goza, a menudo, con sus propias contradicciones e imposibilidades; así, en el *Cerbino*, de TIECK, los mismos personajes se confiesan al fin personajes escritos y no entidades, arrastran a sus lectores sobre la escena y la escena sobre la prensa. Por esto también el humor da por resultado el amor a lo vano, mientras que lo serio termina epigramáticamente por lo que hay más importante, por ejemplo, la conclusión del prefacio a la defensa de Arlequín, por MOSER, o la conclusión universal de mi oración fúnebre, o más bien de la oración fúnebre de FENK sobre un estómago de príncipe. Así también Sterne habla muchas veces extensamente y con cuidado de ciertos acontecimientos, hasta que acaba por estas palabras: que no hay una palabra de verdad en todo esto.

Puede sentirse en la música algo de la audacia del amor aniquilador, o por mejor decir, la expresión de desprecio hacia el universo: en la de HAYDN, por ejemplo, de aniquilar series enteras de sonidos por una serie extraña y que se agita alternativamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, entre *presto* y *andante*. Un segundo hecho semejante es el escepticismo que nace, según PLATNER, cuando el espíritu pasea sus miradas sobre la multitud terrible de las opiniones contrarias que le rodean; es una especie de vértigo del alma, que substituye de pronto a nuestro movimiento rápido el movimiento exterior del universo entero, que realmente es tranquilo.

Un tercer hecho semejante son las fiestas humorísticas de los locos en la Edad Media, que con *hysteronproterón*, en una mascarada interior y espiritual, sin ninguna intención impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría. Pero hoy nuestro gusto no sería bastante delicado para un humor semejante si, por otra parte nuestra alma no fuese demasiado malvada.

1.3. SUBJETIVIDAD DEL HUMOR

Del mismo modo que lo serio romántico, lo romántico cómico es, como en oposición con la objetividad clásica, el rey de la objetividad. Porque, consintiendo lo cómico en la destrucción del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y según hemos dicho, debiendo ser el principio objetivo un infinito del que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo enfoco en mí mismo, donde lo substituyo con el principio subjetivo. Me pongo, por consiguiente, a mí mismo en esta oposición, sin colocarme por ello en un sitio extraño, como sucede en la comedia; divido mi yo en dos factores, el finito y el infinito, y hago emanar éste del primero. El hombre ríe entonces porque se dice: «¡Esto es imposible!» «¡Esto es absurdo!». ¡Sin duda! y por esto en el humorista el yo desempeña el papel principal, y allí donde esto es posible, lleva a su teatro cómico sus relaciones personales, pero tan sólo para aniquilarlas poéticamente.

1.3.1. *El odio cierra la entrada al humorismo*

Como es a la vez el loco, la compañía cómica de máscaras italianas, el director y el administrador, es preciso que el lector tenga inteligencia, o al menos no sienta odio y no haga un ser real de que sólo lo es en apariencia; aquel a quien pueda gustar enteramente un epigrama humorístico dirigido contra él, necesita ser el mejor lector del mejor Autor. Es preciso que exista para todo poeta, y sobre todo para el poeta cómico, tanta indulgencia como debe haber; por el contrario, desconfianza hostil para el filósofo, y esto en beneficio de uno y otro. Ya en la realidad corporal, el apretado tejido del odio cierra la entrada a las alas ligeras de la burla; pero lo cómico poético aún tiene más necesidad de una acogida sincera mente favorable, porque en su imitación artística y convencional, no puede, cuando su personaje está incómodo y eclipsado por otro personaje prosaicamente odioso, ponerlo en juego con serenidad. Cuando SWIFT toma un aire de malicia y de arrogancia, y MUSAEUS un continente estú-

vido, ¿cómo podrán producir un efecto cómico sobre el que toma en serio su apariencia y se encuentra, por consiguiente, mal dispuesto en su favor?

El autor cómico, como representante siempre nuevo, de las irregularidades nuevas, siempre tiene, para conciliarse con su público, muy distinta necesidad de benevolencia que el poeta serio que se une a sentimientos y bellezas que existen desde hace mil años; y esta benevolencia tiene por condición cierta intimidad con el público mismo; también es fácil explicar por qué obras de elevación cómica, que tanto han hecho reír a la posteridad no han excitado la risa el primer año de su nacimiento y han sido acogidas con una estúpida seriedad, mientras que un rasgo de espíritu vulgar pero alusivo a cosas contemporáneas, vuela de mano en mano y de boca en boca. Por ejemplo, un CERVANTES, a fin de ver su *Don Quijote*, descuidado al principio, exaltado después por la locura, debió atacarle y rebajarle él mismo; y para impedir que se perdiese en el aire como un cohete, tuvo que escribir contra él una crítica bajo el título de *Buscapié*, es decir, el cohete. ARISTÓFANES fue privado del precio que merecían sus dos mejores piezas, las *Ranas* y *Las Nubes*, por cierto Amipsias, olvidado después largo tiempo, que tenía para él, en el sentido figurado, coros de nubes y de ranas. El *Tristán*, de Sterne, fue al pronto acogido en Inglaterra con tanta frialdad como lo hubieran acogido los alemanes, si hubiera sido escrito en Alemania...

Volvamos a la subjetividad del humor. Si el falso humor encuentra una repugnancia tan grande, es porque quiere parecer parodiar una naturaleza que es ya la suya. También, cuando el autor no está impulsado por un natural noble, no hay nada más peligroso que confiar al mismo bufón la Confesión cómica; un alma vulgar, como lo es casi siempre la de *Gil Blas*, de LESAGE, que tan pronto confiesa como es confesor, voluntariamente suspendido entre el conocimiento y la ignorancia de sí mismo, entre el arrepentimiento y el endurecimiento, entre la risa indecisa y la seria, nos deja también a nosotros en este estado de indecisión. Pigaul LEBRUN en su *Caballero Mendoza*, inspira aún más disgusto por su suficiencia y por la desnudez de su incredulidad banal. En la gracia de Crebillón, por el contrario, se refleja algo más elevado que los tontos que pone en acción. ¡Con qué grandiosidad surge, al lado de ello el noble genio de SHAKESPEARE, cuando da a un necio disoluto, el humorístico Falstaff por compañero! ¡Cómo se mezcla aquí la inmoralidad, pero sólo como debilidad y costumbre, a una tontería fantástica! *El Elogio de la locura*, de ERASMO, criticándose a sí misma, no es menos digna de reprensión, desde luego, como yo vacío y abstracto, es decir, como no yo, y después porque en lugar del humor lírico o de ironía severa, esta locura no esparce más que lecciones universitarias de esta sabiduría que, desde su concha de apuntador, grita más alto que la Colombina, es decir, que la locura misma.

1.3.2. La exclusión del yo en los alemanes

Como en el humor el *yo* se encuentra parodiado, muchos alemanes, hace próximamente veinticinco años, han dejado a un lado el *yo* gramatical, para hacerlo resaltar más fuertemente con este eclipse de lenguaje...

Poco después, estos *yo* abatidos fueron resucitados en masa por la no entidad: el subjetivismo y el individualismo de FICHTE. Pero ¿de qué proviene que ese suicidio gramatical del *yo*, propio para las burlas alemanas, cuando ni las lenguas más modernas y vecinas del alemán, ni las antiguas, son susceptibles de ello? Probablemente porque somos como los persas y los turcos, demasiado bien educados, para tener un *yo* ante los grandes personajes. Los persas dicen: «Sólo Dios puede tener un *yo*». Y dicen los turcos: «El diablo únicamente dice *yo*». Porque un alemán será con gusto todo lo que se quiera, excepto él mismo. Mientras que el inglés escribe mayúscula su *I* (*yo*.) aun en medio de una frase, hay muchos alemanes que en medio de una carta se sirven de una *i* minúscula, y que querrían tener una tan pequeña que fuese apenas visible y se pareciera más bien al punto matemático que acompaña a esta letra, que a la raya que la constituye.

El inglés añade siempre *self* a su *my*, como el francés *même* a su *moi*; el alemán, por el contrario, sólo rara vez dice *ich selber*, pero dice con gusto *ich meines Orts*, es decir, *yo por mi parte*, expresión en que cree que nadie verá orgullo.

No hace mucho que jamás hablaba de la parte de su persona que se extiende desde los pies hasta el ombligo, sin pedir perdón de su existencia, de tal suerte, que llevaba siempre una mitad digna de ser invitada a la mesa de los grandes personajes y de formar parte de un capítulo, sobre otra mitad desgraciada, declarada plebeya, como sobre una picota. No coloca atrevidamente su *yo* más que en los casos en que puede aliarse a uno más pequeño que él: el rector de un colegio, dice modestamente al jefe de gimnasio *nosotros* (*wir*.) El alemán es el único pueblo que se sirve del *el* en singular y de *ellos* en plural, como de medio de interpelación y esto porque lleva por todas partes su exclusión del *yo*. Hubo un tiempo en Alemania en que no venía en el correo tal vez ni una carta con la palabra *Ich* (*Yo*). Más dichosos que los franceses e ingleses, cuya lengua no permite una pura inversión gramatical, podemos, por una pura inversión del orden de los pensamientos, poner siempre al principio lo más importante, y en segundo lugar lo que tiene menos valor. Podemos escribir: «A vuestra excelencia dirige y dedica esto.» Pero desde hace algún tiempo (lo que tal vez es uno de los buenos frutos de la Revolución,) está permitido escribir abiertamente: «A vuestra excelencia me dirijo: yo dedico». La mitad de las cartas y de los discursos obtienen así un *yo* débil, pero claro, lo que sucederá difícilmente al principio o al fin.

A esta particularidad debemos el poder ser cómicos más fácilmente que ninguna otra nación; como en la parodia humorística nos ponemos como locos poéticamente, y debemos por consiguiente atraer lo cómico, esta semejanza del yo se hace por esta misma omisión, no sólo como ya dijimos, más clara, sino también más cómica, porque no se conoce su uso más que en el caso de seriedad o de política.

Este valor humorístico del yo se hace notar hasta en las menores partículas; así, las expresiones francesas: Yo *me* admiro, yo *me* callo, son mucho más significativas que *ich staune, ich schweige*; por esto BODO traduce a menudo «*my self, himself* por *ich* o *der selber*. Como en latín el yo del verbo se suprime, no puede ser expresado más que por participios. Por ejemplo, el Doctor ARBUTHNOT, al fin de su *Virgilius restauratus* contra DENTLEY; y así también el *majora moliturus*.

1.3.3. *El humor es voluntario e instintivo*

Este papel y esta necesidad del yo paródico destruyen la prevención de que el humor debe ser involuntario e ignorarse a sí mismo. MOMO coloca a ADDISON y ARBUTHNOT, en lo referente al talento humorístico, por encima de SWIFT y de LA FONTAINE, porque éstos, según él cree, no han poseído más que un humor innato y sin conciencia de sí mismo. Pero si el humor no fuera engendrado libremente, no podría, durante la composición, gozar estéticamente el autor tanto como el lector; por otra parte, la admisión de una anomalía semejante, haría tomar por humoristas a todos los hombres razonables, y sería como un capitán insensato en el navío incendiado lleno de locos. No se ve en los primeros escritos de la juventud de STERNE, en sus producciones posteriores, que preparan obras más grandes, y entre sus cartas en que la ola de la naturaleza se esparce más libremente según que son más frías, no se ve que estas creaciones maravillosas no son producidas por la introducción y disolución accidentales del plomo en el tintero sino que están arregladas y redondeadas con intención en los moldes y en las formas de fundición.

Tampoco se encuentra en la verbosidad de ARISTÓFANES ni rastro del estudio que hacía de los manantiales ni de sus trabajos nocturnos, que, sin embargo, como los de DEMÓSTENES, se han hecho proverbiales.

Verdad es que lo que hay de voluntario en el humor, puede, a la larga, convertirse en instintivo: así, en el pianista, el bajo continuo pasa tan bien de la cabeza a los dedos que estos se abandonan a los caprichos de la inspiración sin equivocarse, mientras el pianista está ocupado en recorrer un libro. El placer que procura un ridículo más elevado eclipsa los ridículos menores, a los cuales nos habituamos medio seriamente, medio en broma. En el poeta, pue-

den ser el resultado de la voluntad libre la simplicidad lo mismo que el cinismo. SWIFT, conocido por su limpieza, que era tan exagerada que un día no puso nada en la mano de un mendigo porque no estaba lavada, y más conocido aún por su continencia platónica que, según sus biógrafos, acabó por ser en él como en NEWTON la impotencia de los hombres gastados, no ha dejado de escribir *Swift's works*, y entre ellos por una parte, *Ladys Dressingroom*, y por otra, *Stréphon y Chloé*. ARISTÓFANES, RABELAIS, FISCHART y los antiguos cómicos alemanes, en general, se presentan aquí por sí mismos a la memoria, porque su amoralidad de autores no resulta de una inmoralidad habitual, y tampoco es su causa. La indecencia del verdadero arte cómico, seduce tan poco como la de la anatomía; ¿por qué el arte cómico no es otra anatomía, con la diferencia de que es más espiritual y más ingenioso? Como el rayo, que cuando es conducido por el hilo del pararrayos, atraviesa la pólvora sin inflamarla, así la chispa de la obscenidad, unida al conductor cómico, atraviesa, como rasgo de espíritu y sin causar mal la sensualidad tan fácil de inflamar. Es deplorable que nuestra época, sin elevación, no pueda soportar el cinismo cómico, que no tiene nada de peligroso, y que se complazca, por el contrario, en la contemplación de esas imágenes eróticas que están llenas de veneno. El erizo, emblema del satírico, come, según BECHSTEIN, las cantáridas sin envenenarse como los demás animales; el voluptuoso busca esas mismas cantáridas del aire, y se envenena con ellas, como es sabido, de varios modos: construye castillos en el aire sobre moscas del aire.

1.3.4. *Carácter humorístico y poeta humorístico*

Pero volvamos a la cuestión. Un carácter humorístico es enteramente distinto de un poeta humorístico. El primero lo es todo sin tener conciencia; es serio o ridículo, pero no hace ridículos a los demás; puede convertirse fácilmente en el punto de vista del poeta, pero no puede ser su rival. Es completamente falso atribuir a la falta de locos humorísticos la falta de poetas humorísticos en Alemania: esto sería explicar la rareza de los sabios por la de los locos; es más bien, tanto en el autor como en el lector, la indigencia y la servidumbre de verdadero espíritu cómico, que no sabe ni coger ni quitar la caza cómica que corre desde las montañas de Suiza hasta las llanuras de Bélgica. Porque ya que no prospera más que sobre los matorrales libres, se la encuentra por doquier existe libertad interior; por ejemplo, en la juventud de las academias o en los ancianos, etc., o libertad exterior, como en las grandes ciudades o en los grandes desiertos, en los dominios señoriales o en los pastores de la aldea, en las ciudades del imperio, en los ricos, en Holanda. Entre los cuatro muros de sus casas, la mayor parte de los hombres son originales, como lo

saben sus mujeres. Un carácter pasivamente humorístico, no sería por esto sólo objeto de sátira: ¿quién querría hacer una sátira o una caricatura contra un monstruo natural aislado? Pero la desviación de la pequeña aguja humana debe ser conforme a la desviación del gran imán del universo y ser su signo: así, por ejemplo, el viejo Shandy, por no ser más que un retrato, no deja de ser el tipo coloreado y abigarrado de todas las pedanterías sabias y filosóficas, y lo mismo sucede con Falstaff, Pistol, etc. Aunque frecuentemente lo cómico de Tristram descansa sobre cosas pequeñas, no deja de ser lo cómico de la naturaleza humana y no de una individualidad accidental. Pero cuando ese carácter general falta, como en Peter Pindar, ningún espíritu puede salvar al libro de la muerte. Que durante muchos años Walther SHANDY cada vez que chirríe su puerta, tome la resolución de poner aceite, etc, es, no sólo conforme a su naturaleza, sino también conforme a la nuestra.

1.4. PERCEPCIÓN DEL HUMOR

Como sin los sentidos nada puede haber cómico, los atributos perceptibles, como expresión de lo finito aplicado, no pueden jamás, en el objeto humorístico, estar demasiado coloreados. Es preciso que las imágenes y los contrastes del espíritu y la imaginación, es decir, los grupos y los colores, abunden en el objeto para llenar el alma de ese carácter sensible: es preciso que la inflamen por medio de ese ditirambo (Cuanto más avanza STERNE en el *Tristram*, más humorísticamente lírico se hace. Así son : su viaje magistral en el séptimo volumen, el ditirambo humorístico del volumen octavo, Capítulos 11, 12, etc.), que se rebela contra la idea y pone por oposición con ella el mundo sensible, suelto, anguloso y prolongado como un espejo cóncavo. Como semejante día final precipita al mundo sensible en un segundo caos, pero sólo para dar lugar a un juicio divino, y como por su parte el entendimiento no puede habitar más que en un universo lleno de orden, mientras que la razón, semejante a la divinidad, no puede estar contenida ni aun en los mayores templos; podrá admitirse una aparente afinidad del humor con la demencia, que pierde, naturalmente, como el filósofo artificialmente, el uso de sus sentidos y de su entendimiento, conservando, sin embargo, como éste, su razón; que el humor es, como los antiguos llamaban a DIÓGENES, un SÓCRATES demente.

Vamos a estudiar en detalle el estilo de humor que tiene la doble propiedad de metamorfosear su objeto y de hablar a los sentidos. Desde luego individualiza las cosas más pequeñas y aun hasta las partes de lo que ha subdividido. SHAKESPEARE sólo es individual, es decir, sólo se dirige a los sentidos cuando es cómico. ARISTÓFANES, por tales causas, ofrece más que ningún otro poeta de la antigüedad, idénticos caracteres.

Lo serio, como vemos arriba, coloca siempre primero lo general y de tal modo nos espiritualiza el corazón, que nos hace ver poesía en la anatomía, más bien que anatomía en la poesía. Lo cómico, por lo contrario, nos une estrechamente a lo que está determinado por los sentidos; no cae de rodillas, pero se pone sobre las rótulas y hasta puede servirse de las corvas. Cuando, por ejemplo, tiene que expresar este pensamiento: «El hombre de nuestros tiempos no es tonto, sino ilustrado, pero ama mal», debe desde luego introducir a este hombre en la vida sensible, hacer de él, por consiguiente, un europeo del siglo XIX; debe colocarse en tal país, en tal ciudad, en París o Berlín, y es preciso también que busque una calle para alojar a su hombre. En cuanto a la segunda proposición, debe realizarla orgánicamente del mismo modo, lo que se conseguirá con rapidez por medio de una alegoría, hasta que pueda llegar a hablar de un habitante del cuartel de Frederichstadt, en Berlín, escribiendo junto a una luz dentro de una campana de buzo, sin compañero de cuarto, o de campana, en el seno del mar frío, y comunicados tan sólo con la gente de su barco por el tubo que es la prolongación de su tráquea. «y, así dirá terminando el autor cómico, este habitante de Frederichstadt, no alumbrá más que á sí mismo y a su papel, y desprecia por completo a todos los monstruos y peces que le rodean y ahí está precisamente la expresión cómica del pensamiento que acabamos de proponer.

Podrá continuarse esta individualización hasta en las cosas más pequeñas. Así los ingleses aman al verdugo, que ahorca y al hecho de ser ahorcado; nosotros amamos al diablo; pero solo como comparativo del verdugo. Por ejemplo, cuando se dice: «Está endiablado», lo cual es más fuerte que decir: «Ha ido a hacerse ahorcar». La misma diferencia existe entre las expresiones «hombre perdido» y «presa del diablo». Tal vez podría escribirse a un igual «el diablo lleve a fulano;» pero ante un superior, esta locución debería ser enmendada por el verdugo. Entre los franceses el diablo y el perro ocupan un rango más elevado. «El espíritu tan perro que tengo», escribió la magistral SEVIGNÉ, entre los franceses, la «abuela de STERNE», como RABELAIS es su abuelo; y todos los franceses en general, gustan mucho de emplear esta expresión.

1.4.1. *Maneras de lograr efectos humorísticos*

Veamos otras bagatelas dirigidas a los sentidos: se escogen por todas partes verbos activos en el sentido propio o figurado de las cosas; se hace, como Sterne y otros, preceder o seguir cada acción interior por una corta acción corporal; se indican siempre las cantidades exactas de dinero, número y tamaño, allí donde sólo se espera una indicación vaga. Por ejemplo: «un capítulo de una vara de largo» o «esto no vale un ochavo roñoso» etc. Este carácter sensible de lo có-

mico está favorecido en el inglés por el estricto monosilabismo de este idioma: cuando por ejemplo, STERNE dice (*Tristram*, volumen XI, capít. X), que un posillón francés no monta más que para apearse, porque siempre falta algo al carruaje, *a tag, a rag, a jag, a strap*, son los monosílabos, y sobre todo, las consonancias que el alemán hace con más dificultad que el *ridiculus mus*, de HORACIO. En general, no solo se encuentran en STERNE (por ejemplo, Cap. XXXI, *all the frusts, crusts, and rusts of antiquity*, las asonancias producidas por la verbosidad cómica, sino que esas especies de ruinas, como compañeras inseparables, se encuentran en RABELAIS, FISCHART y otros autores.

A esta categoría de elementos de lo cómico se juntan los nombres propios y técnicos. Ningún alemán siente con más tristeza que el que ríe, la falta de una capital nacional, porque es un obstáculo para la individualización. Bedlam, Grubstreet son perfectamente conocidos en toda la Gran Bretaña y más allá de los mares; pero los alemanes estamos reducidos a decir: «Casa de locos, calle de Escritorzuelos,» y esto por la falta de capital, porque los nombres propios de estos lugares en las diferentes ciudades son o poco conocidos o poco interesantes. Así el humorista que individualiza, se contenta con que Leipzig posea su Shwarzes-Bret (lugar donde se colocan los carteles universitarios), su corte de Auerbach, sus alondras y sus ferias, que son bastante conocidas del extranjero para que se las puede utilizar ventajosamente; sería de desear que lo mismo aconteciera con otros objetos y otras ciudades.

Puede referirse también a los caracteres sensibles del humor, la perífrasis, es decir, la separación del sujeto y del predicado, que suele alguna vez no tener fin y que se puede imitar de STERNE, que, tuvo por guía a RABELAIS. Cuando éste, por ejemplo, quería decir que Gargantúa jugaba, comenzaba diciendo: «Allí jugó al *flux*, a la *prima*, a la *bola*, a la *cruz*, al *triumfo*, a la *picardía*, al *ciento*, etc., etc.» Y así nombra doscientos dieciséis juegos. FISCHART cita hasta quinientos ochenta y seis juegos de niños y de sociedad que he contado apresurándome y fastidiándome mucho. Estas perífrasis humorísticas que se encuentran con mucha frecuencia y extensamente desarrollada en FISCHART, STERNE la continúa en sus alegorías, que por la abundancia de detalles sensibles, se asemejan a las comparaciones homéricas y a las metáforas orientales. Sus espirituales metáforas encuadran también en un margen coloreado y en digresiones llenas de detalles extraños, y este atrevimiento es precisamente la cualidad que HIPPEL ha elegido particularmente en él para imitarla y corregirla, porque cada uno de los imitadores ha escogido en STERNE un aspecto particular; por ejemplo, WIELAND, la perífrasis del sujeto y el predicado; unos, su incomparable periodología; otros, sus eternos *dice*; algunos, nada, y ninguno la gracia de su facilidad.

El movimiento, y sobre todo el movimiento rápido o el reposo al lado de este último, pueden contribuir a hacer un objeto más cómico, como medio de

hacer el humor tangible a los sentidos. Lo propio sucede con la turba, que proporciona, por el predominio de lo sensible y de los cuerpos, la apariencia cómica de un mecanismo. Por esto los autores parecemos verdaderamente ridículos, a causa del gran número de cabezas en todos los artículos críticos de la *Alemania científica*, de MENSEL, y así cada crítico fantasea un poco.

RICHTER, Jean Paul, *Teorías estéticas*. Traducción de Julián de Vargas. Madrid, José Rodríguez, 1884, pp. 125-160. Existe una nueva traducción: Richter, Jean Paul: *Introducción a la Estética* (Edición a cargo de Pedro Aullón). Madrid, Editorial Verbum, 1991, 111 pp.

Pedro Aullón ha respetado la traducción de Vargas, de quien alaba su juicio para eliminar pasajes innecesarios. Aullón ha preparado también un excelente prólogo.

Para quien desee una síntesis de Richter, sigue siendo válida la que escribió Don Marcelino Menéndez y Pelayo: *Historia de las Islas Estéticas: Desarrollo de las Ideas Estéticas durante el siglo XIX*. México, Editorial Porrúa, 1985, pp. 69-85. Es un autor del que alaba su originalidad y al que disculpa sus puntos débiles. Heine fue mucho más duro con la prosa de Richter, como ilustra Aullón en una cita.