

La risa. Ensayo sobre el
significado de la comicidad.

Henri Bergson

Colección Exhumaciones

Ediciones Godot

Traducción

Rafael Blanco

Bergson, Henri | La risa. - 1ª ed. - Buenos Aires : Ediciones Godot
Argentina, 2011 | 250 p. ; 20x13 cm. | Traducido por: Rafael Blanco |
ISBN 978-987-1489-28-2 | 1. Ensayo Francés. I. Blanco, Rafael, trad. II.
Título | CDD 844

Se terminó de imprimir en octubre de 2011 en Gráfica Laf S.R.L.
Monteagudo 741. Villa Linch. Pcia de Buenos Aires.

La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad
Henri Bergson

Traducción
Rafael Blanco

Corrección
Hernán López Winne

Diseño de tapa e interiores
Víctor Malumián

Ediciones Godot
Colección Exhumaciones
www.edicionesgodot.com.ar
info@edicionesgodot.com.ar
Buenos Aires, Argentina, 2011
[Facebook.com/EdicionesGodot](https://www.facebook.com/EdicionesGodot)
[Twitter.com/EdicionesGodot](https://twitter.com/EdicionesGodot)

Prólogo a la primera edición¹

Reunimos en un volumen tres artículos sobre la risa (o más bien sobre la risa especialmente provocada por la comicidad) que publicamos hace poco en la *Revue de Paris*. Dichos artículos tenían por objeto determinar las principales “categorías” cómicas, agrupar el mayor número posible de hechos y extraer las leyes que los rigen: excluían, por su forma, las discusiones teóricas y la crítica de los sistemas. Al reeditarlos, ¿debíamos añadir un examen de los trabajos relativos al mismo tema y comparar nuestras conclusiones con las de nuestros predecesores? Quizás nuestra tesis habría ganado en solidez; pero nuestra exposición se habría complicado más de la cuenta y, además, habría dado lugar a un volumen desproporcionado con la importancia del tema tratado. Hemos decidido, en consecuencia, reproducir los artículos tal y como fueron publicados. Tan sólo añadimos la indicación de las principales investigaciones emprendidas acerca de la cuestión de la comicidad en los últimos treinta años.

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, p. 202 y siguientes. Cf., del mismo autor, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875.

Darwin, *L'expression des émotions*, trad. fr., 1877, p. 214 y siguientes.

Philbert, *Le rire*, 1883.

Bain (A.), *Les émotions et la volonté*, trad. fr., 1885, p. 249 y siguientes.

¹ [Este prólogo será sustituido por el prefacio siguiente a partir de la 23ª edición].

- Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (Philos. Studien, vol. II, 1885).
- Piderit, *La mimique et la physiognomie*, trad. fr., 1888, p. 126 y siguientes.
- Spencer, *Essais*, trad. fr., 1891, vol. I, p. 295 y siguientes.
Physiologie du rire.
- Penjon, *Le rire et la liberté* (Revue philosophique, 1893, t. II).
- Mélinand, *Pourquoi rit-on?* (Revue des Deux-Mondes, febrero de 1895).
- Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 y siguientes.
- Lacombe, *Du comique et du spirituel* (Revue de métaphysique et de morale, 1897).
- Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic* (American journal of Psychology, vol. IX, 1897).
- Lipps, *Komik und Humor*, 1898. Cf., del mismo autor, *Psychologie der Komik* (Philosophische Monatshefte, vol. XXIV, XXV).
- Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, vol. XX, 1899).

Prefacio²

Este libro comprende tres artículos sobre La Risa (o más bien sobre la risa especialmente provocada por la comicidad) que publicáramos en su día en la *Revue de Paris*³. Al reunirlos en un volumen, nos preguntamos si debíamos examinar a fondo las ideas de nuestros predecesores e instituir una crítica en regla de las teorías de la risa. Nos pareció que nuestra exposición se complicaría más de la cuenta y daría lugar a un volumen desproporcionado con la importancia del tema tratado. Además, las principales definiciones de comicidad habían sido discutidas por nosotros explícita o implícitamente, si bien de forma breve, a propósito de tal o cual ejemplo que hacía pensar en alguna de ellas. De manera que nos limitamos a reproducir nuestros artículos. Tan sólo añadimos una lista de los principales trabajos publicados acerca de la comicidad en los treinta años anteriores.

Otros trabajos han aparecido desde entonces. Por lo tanto, la lista que vamos a proporcionar ahora es más larga. Pero no hemos aportado modificación alguna al libro en sí⁴. No queremos decir con ello, por supuesto, que esos diversos estudios no hayan aclarado en más de un aspecto la cuestión de la risa. Pero nuestro método, que consiste en determinar los procedimientos de fabricación de la comicidad, contrasta con el habitual, que busca encerrar los efectos cómicos en una fórmula muy amplia y muy simple. Estos dos métodos no se excluyen mutuamente; pero todo lo que pueda proporcionar el segundo dejará intactos los resultados del primero; y éste es el único, en

2. [Prefacio de la 23ª edición (1924)]

3. *Revue de Paris*, 1 y 15 de febrero, 1 de marzo de 1899. [En realidad 1 de febrero de 1900, pp. 512-544, 15 de febrero de 1900, pp. 759-790 y 1 de marzo de 1900, pp. 146-179].

4. Eso sí, hemos hecho algunos retoques formales.

nuestra opinión, que comporta una precisión y un rigor científicos. Tal es, de hecho, el asunto que destacamos al lector en el apéndice que añadimos a la presente edición.

H. B | París, enero de 1924.

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, p. 202 y siguientes. Cf., del mismo autor, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Études sur le comique*, 1875.

Philbert, *Le rire*, 1883.

Bain (A.), *Les émotions et la volonté*, trad. fr., 1885, p. 249 y siguientes.

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (Philos. Studien, vol. II, 1885).

Spencer, *Essais*, trad. fr., 1891, vol. I, p. 295 y siguientes. *Physiologie du rire*.

Penjon, *Le rire et la liberté* (Revue philosophique, 1893, t. II).

Mélinand, *Pourquoi rit-on?* (Revue des Deux-Mondes, febrero de 1895).

Ribot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 y siguientes.

Lacombe, *Du comique et du spirituel* (Revue de métaphysique et de morale, 1897).

Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing, tickling and the comic* (American journal of Psychology, vol. IX, 1897).

Meredith, *An essay on Comedy*, 1897.

Lipps, *Komik und Humor*, 1898. Cf., del mismo autor, *Psychologie der Komik* (Philosophische Monatshefte, vol. XXIV, XXV).

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, vol. XX, 1899).

- Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.
- Dugas, *Psychologie du rire*, 1902.
- Sully (James), *An essay on laughter*, 1902 (Trad. fr. de L. y A. Terrier : Essai sur le rire, 1904).
- Martin (L. J.), *Psychology of Aesthetics : The comic* (American Journal of Psychology, 1905, vol. XVI, p. 35-118).
- Freud (Sigm.), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905 ; 2ª edición, 1912.
- Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (Revue germanique, 1906, p. 601-634).
- Gaultier, *Le rire et la caricature*, 1906.
- Kline, *The psychology of humor* (American Journal of Psychology, vol. XVIII, 1907, p. 421-441).
- Baldensperger, *Les définitions de l'humour* (Études d'histoire littéraire, 1907, vol. I).
- Bawden, *The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain* (Psychological Review, 1910, vol. XVII, p. 336-346).
- Schauer, *Ueber das Wesen der Komik* (Arch. f. die gesamte Psychologie, vol. XVIII, 1910, p. 411-427).
- Kallen, *The aesthetic principle in comedy* (American Journal of Psychology, vol. XXII, 1911, p. 137-157).
- Hollingworth, *Judgments of the Comic* (Psychological Review, vol. XVIII, 1911, p. 132-156).
- Delage, *Sur la nature du comique* (Revue du mois, 1919, vol. XX, p. 337-354).
- Bergson, *À propos de «la nature du comique»*. Respuesta al artículo anterior (Revue du mois, 1919, vol. XX, p. 514-517). Reproducido parcialmente en el apéndice de la presente edición.
- Eastman, *The sense of humor*, 1921.

Capítulo I

DE LA COMICIDAD EN GENERAL. LA COMICIDAD DE LAS FORMAS Y LA COMICIDAD DE LOS MOVIMIENTOS. FUERZA DE EXPANSIÓN DE LA COMICIDAD

¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puntos en común encontraríamos entre la mueca de un payaso, un juego de palabras, un enredo de vodevil, una escena de fina comedia? ¿Qué destilación nos dará la esencia, siempre la misma, a la que tantos y tan variados productos le deben su indiscreto olor o su delicado perfume? Los más grandes pensadores, desde Aristóteles, han afrontado este pequeño problema que siempre se resiste al esfuerzo, se resbala, huye y se vuelve a erguir, impertinente desafío lanzado a la especulación filosófica.

Nuestra excusa, al decidirnos a afrontar nosotros también dicho problema, es que no intentaremos encerrar la fantasía cómica en una definición. Vemos en ella, ante todo, algo vivo. La trataremos, por muy ligera que sea, con el respeto que se le debe a la vida. Nos limitaremos a observar cómo crece y se desarrolla. Forma tras forma, mediante imperceptibles gradaciones, sufrirá delante de nuestros ojos muy singulares metamorfosis. No desdeñaremos nada de lo que hayamos visto. De hecho, tal vez ganemos con este contacto permanente algo más flexible que una definición teórica; un conocimiento práctico e íntimo, como el que nace de una larga camaradería. Y tal vez nos parezca también que hemos adquirido, sin quererlo, un conocimiento útil. Razonable, a su manera, hasta en sus mayores extravíos, metódica en su locura, soñadora, de acuerdo, pero sin dejar de evocar en sueños visiones que enseguida son aceptadas y comprendidas por toda una sociedad, ¿cómo no iba a informarnos la fantasía cómica

sobre los procedimientos de trabajo de la imaginación humana y más concretamente de la imaginación social, colectiva, popular? Procedente de la vida real, emparentada con el arte, ¿cómo no iba a decirnos asimismo lo que opina del arte y de la vida?

Primero vamos a presentar tres observaciones que consideramos fundamentales. Se refieren menos a la propia comicidad que al lugar donde hay que buscarla.

I

Éste es el primer aspecto que destacaremos: No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana. Nos reiremos de un sombrero; pero no nos estaremos burlando del trozo de fieltro o paja, sino de la forma que le han dado unos hombres, del capricho humano que lo ha moldeado. ¿Cómo es posible que algo tan importante, en su sencillez, no haya llamado más la atención de los filósofos? Varios han definido al hombre como “un animal que sabe reír”. También podrían haberlo definido como un animal que hace reír, pues si algún otro animal lo consigue, o algún objeto inanimado, es por un parecido con el hombre, por la marca que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de él.

Señalemos ahora, como un síntoma no menos digno de observación, la insensibilidad que suele acompañar a la risa. Parece que la comicidad sólo puede producir su estremecimiento cayendo en una superficie de alma bien tranquila, bien llana. La indiferencia es su entorno natural. El mayor enemigo de la risa es la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspire piedad, por ejemplo, o incluso ternura: pero por unos instantes olvidaremos dicha ternura, acallaremos dicha

piedad. En una sociedad de inteligencias puras es probable que ya no se llorase, pero tal vez se seguiría riendo; mientras que unas almas invariablemente sensibles, en perfecta sintonía con la vida, en las que todo acontecimiento se prolongaría en resonancia sentimental, ni conocerían ni comprenderían la risa. Intente, por un momento, interesarse por todo lo que se dice y lo que se hace, actúe, en su imaginación, con los que actúan, sienta con los que sienten, lleve, en definitiva, su simpatía a su máximo esplendor: como por arte de magia verá que los objetos más ligeros ganan peso, mientras una coloración severa tiñe todas las cosas. Ahora desapéguese, asista a la vida como espectador indiferente: muchos dramas se volverán comedia. No tenemos más que taparnos los oídos cuando suena la música, en un salón de baile, para que los bailarines nos resulten ridículos. ¿Cuántas acciones humanas superarían una prueba de este tipo? ¿Y acaso no veríamos cómo muchas de ellas dejan de pronto de ser graves para ser divertidas, si las aislásemos de la música de sentimiento que las acompaña? La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura.

Eso sí, dicha inteligencia debe permanecer en contacto con otras inteligencias. Éste es el tercer hecho que deseábamos destacar. No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco. Escúchelo con atención: no se trata de un sonido articulado, nítido, acabado; es algo que quisiera prolongarse repercutiendo de forma paulatina, algo que empieza con un estallido para luego retumbar, como el trueno en la montaña. Y sin embargo, dicha repercusión no es infinita. Puede caminar dentro de un círculo todo lo vasto que se quiera, pero que no dejará de estar cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. A lo mejor ha escuchado usted alguna vez, en un vagón o en una mesa común, a unos viajeros contándose historias que debían de ser cómicas para

ellos puesto que se reían con ganas. Se habría reído como ellos si hubiera formado parte de su sociedad. Pero al no ser así, usted no tenía ganas de reír. Un hombre al que le preguntaban durante un sermón por qué no lloraba como todos los asistentes respondió: “No soy de la parroquia”. Lo que ese hombre pensaba de las lágrimas sería mucho más cierto en el caso de la risa. Por mucha franqueza que se le suponga, la risa esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias. ¿Cuántas veces se habrá dicho que la risa de los espectadores, en teatro, es mayor cuanto más llena está la sala? ¿Cuántas veces se habrá resaltado, por otra parte, que muchos efectos cómicos son intraducibles de una lengua a otra, relativos por lo tanto a las costumbres e ideas de una sociedad particular? Pero es la incompreensión de la importancia de este doble hecho la que ha llevado a ver en la comicidad una simple curiosidad que divierte a la mente y en la risa un fenómeno extraño, aislado, sin nexos con el resto de la actividad humana. De ahí esas definiciones que tienden a hacer de la comicidad una relación abstracta percibida por la mente entre las ideas, “contraste intelectual”, “absurdo perceptible”, etc., definiciones que, aunque sirviesen para todas las formas de la comicidad, no explicarían en absoluto por qué la comicidad nos hace reír. Porque ¿a qué se debe que esta peculiar relación lógica, nada más percibida, nos contraiga, nos dilate, nos sacuda, mientras que todas las demás dejan a nuestro cuerpo indiferente? No afrontaremos el problema desde este ángulo. Para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad; y sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social. Tal será, digámoslo desde ya, la idea directriz de todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener un significado social.

Resaltemos claramente el punto en el que convergen nuestras tres observaciones preliminares. La comicidad nacerá, así parece, cuando unos hombres reunidos en grupo dirijan todos su atención hacia uno de ellos, acallando sus sensibilidades y limitándose a usar la inteligencia. ¿Cuál es ahora el punto especial hacia el que deberá dirigirse su atención? ¿A qué se dedicará aquí la inteligencia? Responder a estas cuestiones equivaldrá a delimitar el problema. Pero algunos ejemplos son indispensables.

II

Un hombre que corría por la calle tropieza y cae: los transeúntes ríen. No se reirían de él, creo, si pudieran suponer que de pronto se le ha ocurrido la extravagancia de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado involuntariamente. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino el carácter involuntario de ese cambio, la torpeza. Quizás había una piedra en su camino. Él tenía que cambiar de ritmo o sortear el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción u obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, los músculos han seguido efectuando el mismo movimiento cuando las circunstancias requerían otra cosa. Por eso el hombre cae y de eso ríen los transeúntes.

Imaginemos ahora una persona que cumple con sus pequeñas ocupaciones con regularidad matemática. No sabe que los objetos que la rodean han sido alterados por un bromista. Moja la pluma en el tintero y extrae barro, cree sentarse en una silla sólida y acaba tirada en el parqué, hace, en resumen, las cosas al revés o en vano, siempre por un efecto de velocidad adquirida. La costumbre había generado un impulso. Había que detener el movimiento o reorientarlo. Pero nada de eso, la persona ha proseguido mecánicamente en línea recta. La víctima de una broma de taller se encuentra en una situación análoga a la del corre-

dor que cae. Es cómica por la misma razón. Lo risible en ambos casos es una cierta rigidez de mecanismo ahí donde nos gustaría encontrar la atenta agilidad y la viva flexibilidad de una persona. Entre un caso y otro la única diferencia es que el primero se ha producido solo mientras que el segundo ha sido obtenido de modo artificial. El transeúnte se limitaba a observar; el bromista experimenta.

No obstante, en los dos casos, es una circunstancia exterior la que ha determinado el efecto. La comicidad es, pues, accidental; no va más allá, digamos, de la superficie de la persona. ¿Cómo llegará a su interior? La rigidez mecánica deberá prescindir, para revelarse, de un obstáculo colocado delante de ella por las circunstancias o por la malicia del hombre. Deberá extraer de su propio fondo, por medio de una operación natural, incesantes ocasiones de manifestarse exteriormente. Imaginemos una mente que siempre estuviera en lo que acaba de hacer, nunca en lo que hace, como una melodía que en todo momento llegase tarde. Imaginemos una cierta esclerosis nativa de los sentidos y la inteligencia que lo llevase a uno a seguir viendo lo que ya no está, oyendo lo que ya no resuena, diciendo lo que ya no conviene, adaptándose, en suma, a una situación pasada e imaginaria cuando debería amoldarse a la realidad presente. La comicidad se instalará entonces en la persona misma: será la persona la que se lo proporcione todo, materia y forma, causa y ocasión. ¿Acaso podemos extrañarnos de que el distraído (pues ése es el personaje que acabamos de describir) haya estimulado tanto la elocuencia de los autores cómicos? Cuando se cruzó con este carácter en su camino, La Bruyère comprendió, al analizarlo, que ahí había una receta para la fabricación al por mayor de efectos divertidos. Le dio un uso abusivo. Hizo de Menalcas la más larga y minuciosa de las descripciones, retomando, insistiendo, machacando hasta la saciedad. La facilidad del tema lo retenía. Y es que es posible que con la distracción no estemos en la fuente misma de la comicidad, pero es se-

guro que estamos en una cierta corriente de hechos e ideas que viene directamente de dicha fuente. Estamos en una de las grandes vertientes naturales de la risa.

Pero el efecto de la distracción puede también verse reforzado. Hay una ley general de la que acabamos de encontrar una primera aplicación y que formularemos así: cuando un cierto efecto cómico deriva de una cierta causa, el efecto nos parecerá más cómico cuanto más natural nos resulte la causa. Ya nos reímos de la distracción que nos es presentada como un simple hecho. Más risible será la distracción que hayamos visto nacer y crecer con nuestros propios ojos, cuyo origen conozcamos y cuya historia podamos reconstituir. Supongamos, por poner un ejemplo preciso, que un personaje ha hecho de las novelas de amor o de caballería su lectura habitual. Atraído, fascinado por sus protagonistas, les entrega, poco a poco, su pensamiento y su voluntad. Helo aquí circulando entre nosotros cual sonámbulo. Sus acciones son distracciones. Pero todas esas distracciones están ligadas a una causa conocida y positiva. Ya no son pura y simplemente ausencias; ahora se explican por la presencia del personaje en un entorno bien definido, aunque imaginario. Sin duda una caída siempre es una caída, pero no es lo mismo caer en un pozo porque se está mirando a otra parte que hacerlo porque se contempla una estrella. Eso es lo que contempla Don Quijote, una estrella. ¡Qué profundidad cómica la del espíritu novelesco y quimérico! Y sin embargo, si restablecemos la idea de distracción que debe servir de intermediaria, vemos que esta comicidad tan profunda está unida a la comicidad más superficial. En efecto, estos espíritus quiméricos, estos exaltados, estos locos tan extrañamente razonables nos hacen reír tocando las mismas fibras en nosotros, activando el mismo mecanismo interior que la víctima de una broma de taller o el transeúnte que resbala por la calle. Ellos también son corredores que caen e inocentes engañados, corredores de ideal que tropiezan

con las realidades, cándidos soñadores a los que la vida acecha con malicia. Pero sobre todo son muy distraídos, con esta superioridad sobre los demás: que su distracción es sistemática, organizada en torno a una idea central; que sus desventuras están vinculadas también, vinculadas por la inexorable lógica que la realidad aplica para corregir al sueño; y que así ellos provocan a su alrededor, por medio de efectos capaces de sumarse todo el tiempo unos a otros, una risa que nunca deja de crecer.

Demos ahora un paso más. ¿No serán algunos vicios al carácter lo que la rigidez de la idea fija es a la mente? Mala costumbre de la naturaleza o contractura de la voluntad, el vicio se parece a menudo a una curvatura del alma. Sin duda hay vicios en los que el alma se instala en profundidad con toda la potencia fecundante que le es propia, arrastrándolos, vivificados, por un círculo movido de transfiguraciones. Se trata de vicios trágicos. Pero el vicio que nos volverá cómicos es, en cambio, el que nos traen desde fuera como un marco preestablecido en el que nos integraremos. Dicho vicio nos impone su rigidez, en lugar de adquirir nuestra agilidad. Nosotros no lo complicamos: él nos simplifica. Ahí precisamente parece residir —como trataremos de mostrar con todo detalle en la última parte de este estudio— la diferencia esencial entre comedia y drama. Un drama, aunque retrate pasiones o vicios que tienen nombre, los incorpora tan bien al personaje que sus nombres se olvidan, que sus características generales se disipan y que dejamos de pensar en ellos para pensar en la persona que los absorbe; de ahí que el título de un drama casi siempre sea un nombre propio. En cambio, muchas comedias son designadas con un nombre común: El avaro, El jugador, etc. Si le pido que se imagine una obra que pueda llamarse El celoso, por ejemplo, ya verá que le viene a la mente Sganarelle, o George Dandin, pero no Otelo; El celoso sólo puede ser un título de comedia. Y es que el vicio cómico podrá unirse todo lo íntimamente que se quiera a

las personas, pero seguirá conservando su existencia independiente y simple; es él el personaje central, invisible y presente, del que cuelgan los personajes de carne y hueso en el escenario. A veces se divierte arrastrándolos con su peso para que rueden con él por una pendiente. Pero lo más frecuente es que los manipule como instrumentos musicales o como títeres. Fíjese con atención: verá que el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer tan bien el vicio, en introducirnos a los espectadores hasta tal punto en su intimidad, que terminamos obteniendo de él algunos hilos de la marioneta con la que juega; y entonces nosotros jugamos con ella; una parte de nuestro placer viene de ahí. O sea que, en este caso, también es una especie de automatismo lo que nos hace reír. Un automatismo muy próximo a la simple distracción. Bastará, para convencerse, con notar que un personaje cómico es generalmente cómico en la medida exacta en que se ignora a sí mismo. La comicidad es inconsciente. Como si usara el anillo de Giges al revés, se vuelve invisible para sí mismo y visible para todos los demás. Un personaje de tragedia no cambiará nada de su conducta porque sepa lo que nosotros pensamos; podrá perseverar en ella, incluso con la plena conciencia de lo que es él, incluso con el nítido sentimiento del horror que nos inspira. Pero un defecto ridículo, desde el momento en que se siente ridículo, intenta modificarse, al menos en apariencia. Si Harpagón viera que nos reímos de su avaricia, no digo que se corregiría, pero nos la mostraría menos, o nos la mostraría de otra forma. Digámoslo desde ya, éste es el sentido principal cuando se dice que la risa “castiga los vicios”, pues hace que enseguida procuremos aparentar lo que deberíamos ser, lo que sin duda algún día acabaremos siendo de verdad.

Es inútil llevar más lejos este análisis por ahora. Del corredor que cae al inocente engañado, del engaño a la distracción, de la distracción a la exaltación, de la exaltación a las diversas deformaciones de la voluntad y el carácter, aca-

bamos de hacer un seguimiento del progreso que conduce a la comicidad a adentrarse cada vez más en la persona, sin por ello dejar de recordarnos, en sus manifestaciones más sutiles, algo de lo que percibíamos en sus formas más burdas, un efecto de automatismo y rigidez. Ahora podemos tener una primera visión, bien lejana, es cierto, vaga y confusa aún, del lado risible de la naturaleza humana y de la función habitual de la risa.

Lo que la vida y la sociedad nos exigen a cada uno de nosotros es una atención siempre alerta que distinga los contornos de la situación presente, así como una cierta elasticidad del cuerpo y de la mente que nos permita adaptarnos a la misma. Tensión y elasticidad, dos fuerzas complementarias que la vida pone en juego. ¿Es el cuerpo el que carece de ellas? Se conocerán accidentes de todo tipo, minusvalías, enfermedades. ¿Es la mente? Se alcanzarán todos los niveles de la pobreza psicológica, todas las variedades de la locura. ¿Es el carácter? Tendremos las inadaptaciones profundas a la vida social, fuentes de miseria, a veces generadoras de crimen. Una vez apartadas estas inferioridades relativas a la dimensión seria de la existencia (y tienden a eliminarse a sí mismas en lo que se ha dado en llamar la lucha por la vida), la persona puede vivir, y vivir con otras personas. Pero la sociedad requiere algo más. No le basta con vivir; quiere vivir bien. Lo que ahora le resulta temible es que cada uno de nosotros, satisfecho con otorgar su atención a lo que afecta a la dimensión esencial de la vida, se deje llevar en todo lo demás por el fácil automatismo de los hábitos contraídos. Y también tiene miedo de que los miembros que la componen, en vez de buscar un equilibrio cada vez más delicado de voluntades que encajen con precisión cada vez mayor unas en otras, se conformen con respetar las condiciones fundamentales de dicho equilibrio: un acuerdo sin más entre las personas no le basta, quiere un esfuerzo constante de adaptación recíproca. Por lo tanto, toda rigidez del carácter, la men-

te e incluso el cuerpo será sospechosa para la sociedad al ser la señal posible de una actividad que se duerme y también de una actividad que se aísla, que tiende a apartarse del centro común en torno al cual gravita la sociedad, es decir de una excentricidad. Y sin embargo la sociedad no puede intervenir aquí con una represión material, ya que no ha sido atacada materialmente. Está en presencia de algo que la preocupa, pero tan sólo como síntoma: apenas una amenaza, si acaso un gesto. Así que responderá con un simple gesto. La risa debe ser algo así, una especie de gesto social. Por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene siempre alerta y en contacto recíproco ciertas actividades accesorias que podrían aislarse y dormirse, flexibiliza cualquier resto de rigidez mecánica que pueda quedar en la superficie del cuerpo social. La risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general. No obstante, hay algo estético en ella ya que la comicidad nace en el preciso instante en que la sociedad y la persona, liberadas de la preocupación por su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. En pocas palabras, si trazamos un círculo alrededor de las acciones y disposiciones que comprometen la vida individual o social y que se castigan a sí mismas con sus consecuencias naturales, queda fuera de dicho terreno de emoción y de lucha, en una zona neutra en la que el hombre simplemente es un espectáculo para el hombre, una cierta rigidez del cuerpo, la mente y el carácter que la sociedad quisiera eliminar también para obtener de sus miembros la máxima elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esta rigidez es la comicidad y la risa es su castigo.

Eso sí, no caigamos en el error de pedirle a esta sencilla fórmula una explicación inmediata de todos los efectos cómicos. Es sin duda apropiada para casos elementales, teóricos, perfectos, en los que la comicidad se halla en

estado puro, libre de toda mezcla. Pero lo que queremos es, sobre todo, convertirla en el leitmotiv que acompañe todas nuestras explicaciones. La tendremos siempre en cuenta pero sin dejarnos obnubilar, un poco como el buen esgrimista debe pensar en los movimientos discontinuos de la lección mientras su cuerpo se deja llevar por la continuidad del asalto. Ahora es la continuidad misma de las fuerzas cómicas lo que vamos a intentar restablecer, recuperando el hilo que va de las bufonadas del payaso a los juegos más refinados de la comedia, siguiendo dicho hilo por rodeos a menudo imprevistos, estacionando de tanto en tanto para mirar a nuestro alrededor y regresando, si es posible, al punto del que el hilo cuelga y en el que tal vez se nos haga visible –puesto que la comicidad oscila entre la vida y el arte– el vínculo general del arte con la vida.

III

Empecemos con lo más sencillo. ¿Qué es una fisonomía cómica? ¿De dónde viene una expresión ridícula del rostro? ¿Y dónde está aquí la diferencia entre la comicidad y la fealdad? Planteada así, la cuestión sólo ha podido ser resuelta arbitrariamente. Por simple que parezca, es demasiado sutil para dejarse abordar de frente. Habría que empezar por definir la fealdad, para luego buscar lo que añade la comicidad: ahora bien, la fealdad no es mucho más fácil de analizar que la belleza. Pero vamos a probar un artificio que nos servirá a menudo. Vamos a ensanchar el problema, digamos, agrandando el efecto hasta hacer visible la causa. Agravemos pues la fealdad, llevémosla hasta la deformidad y veamos cómo pasamos de lo deforme a lo ridículo.

Está fuera de toda discusión que algunas deformidades tienen por encima de las demás el triste privilegio de poder, en algunos casos, provocar la risa. No sirve de nada entrar en detalles. Tan sólo pidámosle al lector que examine las diversas deformidades y que luego las divida en dos

grupos: las que la naturaleza ha orientado hacia el lado de lo risible y las que se apartan totalmente. Creemos que extraerá la siguiente ley: Puede ser cómica toda deformidad que una persona bien formada logre imitar.

¿No resultará entonces que el jorobado parece un hombre que no se pone derecho? Su espalda habrá adquirido una mala costumbre. Por obstinación material, por rigidez, persistirá en el hábito contraído. Pruebe a ver sólo con los ojos. No reflexione y, sobre todo, no razone. Borrar todo conocimiento; busque la impresión inocente, inmediata, original. Lo que obtendrá será una visión de este tipo. Ante usted habrá un hombre que ha querido adoptar cierta rigidez y, si pudiéramos hablar así, hacer muecas con el cuerpo.

Volvamos ahora al aspecto que queríamos aclarar. Al atenuar la deformidad risible, deberíamos obtener la fealdad cómica. Así pues, una expresión risible del rostro será la que nos haga pensar en algo rígido, petrificado, por decirlo así, en la movilidad habitual de la fisonomía. Un tic consolidado, una mueca detenida, eso es lo que veremos. ¿Se objetará que toda expresión habitual del rostro, incluso la armoniosa y bella, nos da la misma impresión de hábito adquirido para siempre? Hay que hacer aquí una distinción importante. Cuando hablamos de una belleza y una fealdad expresivas, cuando decimos que una cara tiene expresión, quizá se trate de una expresión estable, pero nosotros la suponemos móvil. Conserva, en su fijeza, una indecisión en la que se dibujan de forma confusa todos los matices posibles del estado de ánimo que expresa: como las cálidas promesas del día que se respiran en ciertas mañanas vaporosas de primavera. Pero una expresión cómica del rostro es la que no promete nada más de lo que da. Es una mueca única y definitiva. Se diría que toda la vida moral de la persona ha cristalizado en ese sistema. Y por eso no hay rostro más cómico que el que mejor nos sugiere la idea de alguna acción simple, mecánica, en la que la personalidad

estuviera absorbida para siempre. Hay rostros que parece que se pasan el día llorando, otros riendo o silbando, otros soplando eternamente una trompeta imaginaria. Son los más cómicos de todos los rostros. Aquí también se comprueba la ley según la cual el efecto resultará más cómico cuanto más natural sea su causa. Automatismo, rigidez, hábito contraído y conservado; por ahí es por donde nos hace reír una fisonomía. Pero el efecto gana en intensidad cuando podemos conectar dichas características con una causa profunda, con una cierta distracción fundamental de la persona, como si el alma se hubiese dejado fascinar, hipnotizar, por la materialidad de una acción simple.

Entonces se entenderá la comicidad de la caricatura. Puede que una fisonomía sea muy regular, que sus líneas parezcan muy armoniosas y sus movimientos muy flexibles, pero su equilibrio jamás será perfecto del todo. Siempre descubriremos en ella la indicación de una arruga anunciada, el esbozo de una mueca posible, una deformación que la naturaleza preferirá al desfigurarse. El arte del caricaturista estriba en descubrir ese movimiento a veces imperceptible y hacerlo visible para todos los ojos agrandándolo. El caricaturista adjudica a sus modelos las muecas que ellos mismos harían si fueran hasta el fondo de sus muecas. Adivina, bajo las armonías superficiales de la forma, las rebeliones profundas de la materia. Lleva a cabo desproporciones y deformaciones que han debido existir en la naturaleza en estado de veleidad, pero que no han podido realizarse, reprimidas por una fuerza mejor. Su arte, que tiene algo diabólico, pone en pie al demonio que el ángel fulminó. Sin duda es un arte que exagera y, sin embargo, lo definen muy mal cuando le asignan por objetivo una exageración, ya que hay caricaturas en las que el parecido es mayor que en ciertos retratos, caricaturas en las que la exageración es apenas sensible, y, a la inversa, se puede exagerar a ultranza sin obtener un auténtico efecto de caricatura. Para ser cómica, la exageración no debe

aparecer como el objetivo, sino como un simple medio del que se sirve el dibujante para poner de manifiesto ante nuestros ojos las contorsiones que él ve que se preparan en la naturaleza. Lo que importa, lo que interesa, es esta contorsión. Y por eso irá a buscarla hasta en los elementos de la fisonomía incapacitados para el movimiento, en la curvatura de una nariz e incluso en la forma de una oreja. Y es que la forma es para nosotros el dibujo de un movimiento. El caricaturista que altera la dimensión de una nariz pero respeta su fórmula, alargándola por ejemplo en el sentido mismo en que ya la alargaba la naturaleza, pone realmente a esa nariz a hacer muecas: en adelante nos parecerá que también el original ha querido alargarse y hacer muecas. En este sentido, podría decirse que a menudo la propia naturaleza alcanza éxitos de caricaturista. En el movimiento con el que ha partido una boca, encogido un mentón, inflado una mejilla, da la impresión de que ha conseguido ir hasta el fondo de su mueca, burlando la vigilancia moderadora de una fuerza más razonable. Entonces reímos de una cara que es, digamos, su propia caricatura.

En resumen, sea cual sea la doctrina que abrace nuestra razón, nuestra imaginación tiene una filosofía irrevocable: en toda forma humana percibe el esfuerzo de un alma que modela la materia, alma infinitamente flexible, eternamente móvil, ajena a la gravedad porque no es la tierra la que la atrae. Con su alada levedad esta alma comunica algo al cuerpo que anima: la inmaterialidad que pasa así a la materia es lo que llamamos la gracia. Pero la materia se resiste y se obstina. Atrae hacia sí misma, quisiera convertir a su propia inercia y rebajar al estado de automatismo la actividad siempre alerta de aquel principio superior. Quisiera fijar los movimientos del cuerpo, diversificados con inteligencia, en hábitos contraídos con estupidez, solidificar en muecas duraderas las cambiantes expresiones de la fisonomía, imprimir en toda la persona, en definitiva, una actitud tal que parezca estar hundida y absorbida en

la materialidad de alguna ocupación mecánica en vez de renovarse sin cesar con el contacto de un ideal vivo. Ahí donde logra espesar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, contradecir su gracia, la materia obtiene del cuerpo un efecto cómico. Así pues, ya que queríamos definir la comicidad relacionándola con su contrario, habría que oponerla a la gracia más aún que a la belleza, puesto que es más rigidez que fealdad.

IV

Vamos a pasar de la comicidad de las formas a la de los gestos y los movimientos. Enunciemos ya la ley que creemos que gobierna los hechos de este tipo. La misma se deduce sin esfuerzo de las consideraciones que acabamos de leer.

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida exacta en que dicho cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.

No analizaremos dicha ley pormenorizando sus aplicaciones inmediatas. Éstas son incontables. Para probarla directamente, bastaría con estudiar de cerca la obra de los dibujantes cómicos, dejando de lado el aspecto caricaturesco, del que hemos dado una explicación especial, y obviando asimismo la comicidad que no es inherente al dibujo mismo. Porque no nos llevemos a engaño, la comicidad del dibujo es a menudo una comicidad aparente, en deuda sobre todo con la literatura. Lo que queremos decir es que el dibujante puede tener dotes de autor satírico, o incluso de escritor de vodevil, y que entonces reímos mucho menos de los dibujos en sí que de la sátira o la escena de comedia representada. Pero si nos quedamos en el dibujo con la firme voluntad de no fijarnos más que en el dibujo, nos parecerá, creemos, que su comicidad suele ser proporcional a la nitidez, y también a la discreción, con que nos hace ver en el hombre a un muñeco articulado. Es algo que debe ser sugerido de forma nítida y debemos per-

cibir claramente, como al trasluz, un mecanismo desmontable dentro de la persona. Pero también deberá serlo de forma discreta, al objeto de que la persona en su conjunto, con cada uno de sus miembros reducido a la rigidez de una pieza mecánica, siga pareciéndonos un ser con vida. El efecto cómico será más asombroso, y el arte del dibujante más consumado, cuanto mejor ensambladas estén ambas imágenes, la de la persona y la del mecanismo. Y la originalidad de un dibujante cómico podría definirse según el tipo especial de vida que le comunica a un simple muñeco.

Pero dejaremos de lado las aplicaciones inmediatas de dicho principio y sólo insistiremos ahora en sus consecuencias más lejanas. La visión de un mecanismo que funciona en el interior de la persona es algo que se abre camino a través de una multitud de efectos divertidos; pero es, con mayor frecuencia, una visión huidiza, que enseguida se pierde en la risa que provoca. Hace falta un esfuerzo de análisis y reflexión para fijarla.

Imaginemos por ejemplo un orador cuyo gesto rivaliza con la palabra. Celoso de la palabra, el gesto corre tras el pensamiento y también quiere servir de intérprete. De acuerdo; pero en tal caso que se imponga a sí mismo el deber de seguir al pensamiento por todas y cada una de sus evoluciones. La idea es algo que crece, despunta, florece, madura, desde el principio hasta el final del discurso. Jamás se detiene, jamás se repite. Debe cambiar a cada instante, pues dejar de cambiar sería dejar de vivir. ¡Que el gesto se anime como ella! ¡Que acepte la ley fundamental de la vida, que es la de no repetirse jamás! Pero resulta que me da la sensación de que un cierto movimiento del brazo o la cabeza, siempre el mismo, vuelve cada tanto. Si lo noto, si él sólo es capaz de distraerme, si yo lo espero y él llega cuando lo espero, sin quererlo me reiré. ¿Por qué? Porque ahora tengo ante mí un mecanismo que funciona de manera automática. Ya no es vida, es un automatismo instalado en la vida y que imita a la vida. Es comicidad.

Ésa es también la razón por la que algunos gestos, de los que antes no se nos ocurría reírnos, se vuelven risibles cuando una nueva persona los imita. Se han buscado explicaciones muy complicadas para este hecho tan simple. Basta con reflexionar un poco sobre el particular para ver que nuestros estados de ánimo cambian de un instante a otro, y que si nuestros gestos siguiesen fielmente a nuestros movimientos interiores, si vivieran como vivimos nosotros, no se repetirían y, por tanto, desafiarían cualquier imitación. Es decir que sólo empezamos a volvernos imitables ahí donde dejamos de ser nosotros mismos. Quiero decir que sólo se puede imitar de nuestros gestos lo que tienen de mecánicamente uniforme y, por eso mismo, de ajeno a nuestra personalidad viva. Imitar a alguien es extraer el automatismo que ha dejado que se introduzca en su persona. Es pues, por definición, volverlo cómico, y no resulta extraño que la imitación haga reír.

Pero si la imitación de los gestos ya es risible de por sí, lo será aún más cuando se aplique a desviarlos, sin deformarlos, en el sentido de alguna operación mecánica, la de serrar madera, por ejemplo, o la de golpear en un yunque, o la de halar sin descanso del tirador de un timbre imaginario. No es que la vulgaridad sea la esencia de la comicidad (si bien es evidente que algo tiene que ver). Es más bien que el gesto en cuestión parece más resueltamente maquinal cuando puede ser relacionado con una operación simple, como si fuera mecánico por vocación. Sugerir esta interpretación mecánica es sin duda uno de los procedimientos favoritos de la parodia. Nosotros acabamos de deducirlo a priori, pero los payasos seguro que lo intuyeron hace tiempo.

Así se soluciona el pequeño enigma propuesto por Pascal en un fragmento de los Pensamientos: “Dos rostros muy semejantes, ninguno de los cuales hace reír en especial, hacen reír juntos por su semejanza”. Diríamos igualmente: “Los gestos de un orador, ninguno de los cuales

es risible en especial, hacen reír por su repetición”. Y es que la vida bien viva no debería repetirse. Ahí donde hay repetición, completa similitud, sospechamos que hay un mecanismo funcionando detrás de lo vivo. Analice su impresión frente a dos rostros demasiado parecidos: verá que piensa en dos ejemplares obtenidos a partir de un mismo molde, o en dos marcas del mismo sello, o en dos reproducciones del mismo *cliché*; en resumen, en un procedimiento de fabricación industrial. Este desvío de la vida en dirección a la mecánica es aquí la auténtica causa de la risa.

Y la risa será mucho más fuerte aún si en el escenario ya no nos presentan a dos únicos personajes, como en el ejemplo de Pascal, sino a varios, al mayor número posible, todos semejantes entre sí, y todos yendo, viniendo, bailando, agitándose juntos, adoptando al mismo tiempo las mismas actitudes, gesticulando de la misma manera. Esta vez pensamos claramente en marionetas. Nos parece que unos hilos invisibles unen los brazos a los brazos, las piernas a las piernas, cada músculo de una fisonomía al músculo análogo de la otra: la inflexibilidad de la correspondencia hace que la flacidez de las formas se solidifique sola delante de nuestros ojos y que todo adquiera una dureza mecánica. Tal es el artificio de este divertimento algo burdo. Los que lo ejecutan quizás no hayan leído a Pascal, pero lo único que hacen, a buen seguro, es ir hasta el fondo de una idea que el texto de Pascal sugiere. Y si la causa de la risa es la visión de un efecto mecánico en el segundo caso, ya lo era, pero más sutilmente, en el primero.

Siguiendo ahora por este camino, percibimos de forma confusa consecuencias cada vez más lejanas, cada vez más importantes también, de la ley que acabamos de establecer. Presagiamos visiones aún más huidizas de efectos mecánicos, visiones sugeridas por las complejas acciones del hombre y ya no sólo por sus gestos. Adivinamos que los usuales artificios de la comedia, la repetición periódica de una frase o una escena, la inversión simétrica de los

papeles, el desarrollo geométrico de los enredos y muchos juegos más, podrán extraer su fuerza cómica de la misma fuente, pues tal vez el arte del escritor de vodevil radique en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de acontecimientos humanos manteniendo en ellos el aspecto exterior de la verosimilitud, es decir la aparente flexibilidad de la vida. Pero no anticipemos resultados a los que el progreso del análisis deberá llegar de forma metódica.

V

Antes de ir más lejos, descansemos un momento y echemos una ojeada a nuestro alrededor. Lo intuíamos al inicio de este trabajo: sería quimérico pretender extraer todos los efectos cómicos de una sencilla fórmula única. La fórmula existe, en cierto sentido, pero no se desarrolla con regularidad. Queremos decir que la deducción debe detenerse cada tanto en ciertos efectos dominantes, y que dichos efectos aparecen todos como modelos en torno a los cuales se disponen, en círculo, nuevos efectos que se les parecen. Estos últimos no se deducen de la fórmula, pero son cómicos por su parentesco con aquéllos, que sí se deducen. Citando a Pascal de nuevo, definiremos aquí el funcionamiento de la mente mediante la curva que este geómetra estudió con el nombre de ruleta, la curva descrita por un punto de la circunferencia de una rueda cuando el coche avanza en línea recta: dicho punto gira como la rueda, pero también avanza como el coche. O bien habrá que pensar en una carretera forestal, con cruces (intersecciones en forma de cruz) que la jalonan de tanto en tanto: en cada cruce daremos vueltas alrededor de la cruz, saldremos a reconocer los caminos que se van abriendo y, tras ello, volveremos a la dirección primera. Estamos en uno de esos cruces. Un mecanismo adherido a un ser vivo, he aquí una cruz en la que hay que detenerse, imagen central desde la que la imaginación se propaga en direcciones di-

vergentes. ¿Cuáles son esas direcciones? Percibimos tres principales. Vamos a seguirlas una tras otra y luego retomaremos nuestro camino en línea recta.

A

Para empezar, esta visión del mecanismo y el ser vivo ensamblados nos lleva a desviarnos hacia la imagen más vaga de una rigidez cualquiera que se aplicase a la movilidad de la vida y tratase con torpeza de seguir sus líneas e imitar su flexibilidad. Entonces adivinamos lo fácil que le resultará a una prenda de vestir volverse ridícula. Casi podríamos decir que toda moda es risible en algún aspecto. Sólo que, cuando se trata de la moda actual, estamos tan acostumbrados a ella que nos parece que la prenda es parte indisoluble de las personas que la llevan. Nuestra imaginación no las separa. No se nos ocurre oponer la rigidez inerte de la envoltura a la viva flexibilidad del objeto envuelto. Así pues, la comicidad se mantiene aquí en estado latente. Si acaso logrará abrirse camino cuando la incompatibilidad natural sea tan profunda entre el envoltorio y el envuelto que ni siquiera una asociación secular haya logrado consolidar su unión: es el caso del sombrero de copa, por ejemplo. Pero imagínese un excéntrico que se vistiera hoy según la moda de antaño: el traje nos llama la atención, lo distinguimos totalmente de la persona, decimos que la persona se disfraza (como si hubiera prendas que no disfrazasen) y el lado risible de la moda sale de la sombra a la luz.

Empezamos a entrever aquí algunas de las grandes dificultades que el problema de la comicidad plantea en lo relativo a los detalles. Una de las razones que han debido suscitar muchas teorías erróneas o insuficientes de la risa es que hay una multitud de cosas que son cómicas de derecho mas no de hecho, pues la continuidad del uso ha adormecido en ellas la vis cómica. Hace falta una brusca

solución de continuidad, una ruptura con la moda, para que dicha vis cómica se despierte. Entonces dará la sensación de que es esa solución de continuidad la que genera la comicidad, cuando tan sólo se limita a hacérsela notar. Se relacionará la risa con la sorpresa, con el contraste, etc., definiciones que se aplicarían igual de bien a una multitud de casos en los que no tenemos la más mínima gana de reír. La verdad no es tan simple.

Pero hemos llegado a la idea de disfraz. De una delegación regular le viene a dicha idea, como acabamos de demostrar, el poder de hacer reír. No será inútil intentar saber el uso que le da a ese poder.

¿Por qué reímos de una cabellera que ha pasado del moreno al rubio? ¿De dónde viene la comicidad de una nariz rubicunda? ¿Y por qué reímos de un negro? Cuestión espinosa, a lo que parece, puesto que algunos psicólogos como Hecker, Kraepelin y Lipps se la han planteado y le han dado respuestas diversas. Me pregunto si no la resolvió un día delante de mí, en la calle, un simple cochero que llamaba “mal lavado” al cliente negro sentado en su vehículo. ¡Mal lavado! Así que un rostro negro sería para nuestra imaginación un rostro embadurnado de tinta o de grasa. Y, en consecuencia, una nariz roja sólo puede ser una nariz a la que han aplicado una capa de bermellón. Resulta que el disfraz ha transmitido algo de su vis cómica a casos en los que uno no se ha disfrazado, pero podría haberlo hecho. Antes observábamos que por mucho que la ropa habitual no forme parte de la persona, nos parece que sí porque estamos acostumbrados a verla. Ahora resulta que por mucho que la coloración negra o roja sea inherente a la piel, nos parece adherida artificialmente, porque nos sorprende.

De ahí se deriva, es cierto, una nueva serie de dificultades para la teoría de la comicidad. Una propuesta como ésta, “mi ropa habitual forma parte de mi cuerpo”, es absurda a los ojos de la razón. Sin embargo, la imaginación la considera cierta. “Una nariz roja es una nariz pintada”