Poética de la risa

José Checa Beltrán
C.S.I.C. (Madrid)

Lo serio no es lo opuesto de lo cómico. Entre lo serio y lo burlesco suele haber más cercanía de lo que se piensa. El potencial de la risa como herramienta para la explicación del mundo fue puesto de relieve por Bajtín, quien sostuvo que la verdadera risa no excluye lo serio: “lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento”¹. En cuanto a la risa y la experiencia cotidiana de las personas, decía Pinciano que en la vida hay “muchas y breves causas de reír”, y por el contrario “pocas y largas de llorar”, de manera que “si el llanto es largo en la vida humana y la risa es breve, las causas y ocasiones de reír son muchas, y las de llorar, no tantas”².

El teatro ha sido siempre uno de esos muchos —aunque “breves”— motivos que ha provocado la risa de los ciudadanos. Evidentemente, cada época y autor han escrito un drama cómico diverso, con intencionalidad y características peculiares. Existen abundantes estudios parciales sobre el teatro y la risa, pero también existen muchas lagunas, además de escasas visiones de conjunto. Maria Grazia Profeti, por ejemplo, señalaba la dificultad para alcanzar determinadas certezas en el campo de la risa y la comedia barroca española del Siglo de Oro³.

¹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1989, p. 112.

² López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, III, pp. 32-33.

³ Maria Grazia Profeti, “Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Éditions du C.N.R.S., 1980,

Por lo que se refiere al teatro español de los siglos XVIII y XIX, no sólo es oportuno un estudio pormenorizado sobre su relación con la risa, sino que además es conveniente revisar algunas opiniones al respecto. Por ejemplo, según afirma Robert Jammes en un estudio sobre la comedia española del Siglo de Oro, parece que en la Europa de los siglos XVII y XVIII se verifica un proceso en el que se evoluciona “hacia una comicidad más limitada, más restringida, o, por decirlo más concretamente, hacia una represión de la risa”⁴. Sin embargo, para Francisco Sánchez-Blanco, la risa no es un fenómeno marginal en un siglo tan serio y razonador como el ilustrado, y añade que, “mientras la comedia barroca había institucionalizado al gracioso, la comedia dieciochesca, tanto nacional como extranjera, no necesita para reír del chistoso por oficio, sino que el espectador descubre por sí mismo la ridiculez de los caracteres, de las costumbres y situaciones que constituyen la historia representada”. Sostiene también Sánchez-Blanco que frente a la risa barroca, que “no altera nada, sino que confirma, más bien, los prejuicios existentes”, la carcajada ilustrada es más sutil y compleja⁵. Asimismo, debería ser reexaminada la difundida idea que identifica al Romanticismo con el llanto, y no con la risa. En cualquier caso, son necesarios estudios específicos sobre estas y otras cuestiones, que avalen, desmientan o desarrollen las diversas hipótesis iniciales.

Es objetivo de este volumen estudiar la risa en el teatro de los siglos XVIII y XIX, pero antes que nada convendría diferenciar la práctica de la risa y la teoría sobre la risa: junto a cada teatro cómico existió en cada momento histórico una teoría sobre lo cómico que decidía, influía o condicionaba de algún modo la escritura teatral. Los dramaturgos de cualquier época jamás han podido sustraerse a la tradición teórica y práctica que su época ha heredado, y, de manera más o menos consciente, o bien han intentado adecuar su obra dramática a la teoría y al uso teatral imperante, o bien han escrito contra ese uso y sistema teórico dominante, contra alguno o algunos de sus postulados. Así, los distintos autores han respetado o transgredido en sus obras la teoría de las tres unidades, el principio de verosimilitud, el decoro, el estilo exigido por los personajes y la situación, etc.

pp. 13-23. Por otra parte, continúa siendo una referencia importante el libro de Marvin F. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

⁴ Robert Jammes, “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, *op.cit.*, pp. 3-11.

⁵ Francisco Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Universidad, 1991, pp. 173, 176 y 183.

El sistema teórico dominante desde Aristóteles hasta el siglo XIX, ha sido el clásico, el clasicista; todos los autores lo han conocido, y han escrito corroborando, modificando o negando su paradigma. Si esto es algo que ha funcionado para el género dramático en general, es algo que debe haber funcionado también para los distintos aspectos particulares del drama. En el caso de la risa, el problema es más complejo, porque los autores no han dispuesto de una referencia teórica precisa, han carecido de una teoría tan sistemática, coherente y completa, como la existente para otros elementos teatrales. El estudio clásico sobre la risa sólo ha producido opiniones dispersas, asistemáticas e insuficientes. El motivo principal de esta carencia parece hallarse en la inexistencia de un estudio sobre la comedia en la *Poética* de Aristóteles, hecho que condicionó toda la tratadística posterior. Aun así, existe toda una tradición teórica clásica y clasicista sobre lo cómico y lo ridículo —cuyo origen se halla más bien en el ámbito de la Retórica—, pero es muy fragmentaria y está muy lejos de poseer la perfecta estructuración de que goza la tradición teórica sobre lo trágico.

Un motivo importante de estudio en el camino hacia el conocimiento del teatro de una determinada época consistirá en dilucidar de qué manera ha influido esa poética incompleta de la risa en la práctica teatral concreta, en la dramaturgia de cada momento. Para ello, será imprescindible el conocimiento de esa poética tradicional sobre la risa —asistemática y fragmentaria, al menos hasta el siglo XIX—, referencia incierta de los autores, dada su escasa presencia en los tratados de poética. Nuestra tarea aquí será la de reconstruir las distintas piezas del rompecabezas, unir y comparar las ideas sobre la risa de las autoridades clásicas, construir una poética de la risa sumando los retazos de los modelos teóricos más conocidos en la tradición dramática española. Explicar esta poética “inexistente” es, así pues, objetivo de estas páginas.

La poética de los siglos XVIII y XIX tuvo en Aristóteles y Horacio sus principales fuentes y autoridades. En mucha menor medida se apoyó en retóricos como Cicerón, Quintiliano, y en algunos teóricos de los siglos XVI al XVIII. Es lógico suponer, como así fue realmente, que las ideas sobre la risa —al igual que el resto de ideas literarias— conocidas por nuestros dramaturgos procedían precisamente de esas mismas autoridades. Esas dispersas ideas fueron durante muchos siglos la única e insegura brújula teórica para los navegantes de lo cómico.

Esta descripción es válida para la situación en la primera mitad del siglo XIX: los comienzos de esta centuria contaban con estudios sobre el humorismo y la risa de autores como Kant, Federico Schlegel, Schiller, Richter, etc., pero, según escribe Ermanno Caldera, “es difícil que estos autores influyeran directamente en el Romanticismo español”; quizás sí fue leído Víctor Hugo, en su *Préface* al

Cromwell, pero las discusiones europeas sobre este asunto no dejaron huella, al parecer, en los tratadistas y autores españoles del Romanticismo: “ni Böhl, ni los redactores del *Europeo*, ni Durán, ni Alcalá Galiano, ni, por lo que me resulta, los varios escritores de artículos periodísticos” se hicieron eco de esta cuestión⁶. Así pues, la principal referencia teórica sobre lo cómico de la que disponían los autores dramáticos españoles del siglo XVIII y gran parte del XIX debió de ser la poética y retórica clásicas y classicistas, cuyas fragmentarias opiniones sobre la risa no estaban organizadas según unas categorías satisfactorias. Intentamos seguidamente su reconstrucción superponiendo los posibles modelos teóricos de nuestros dramaturgos: Aristóteles, Cicerón y Quintiliano entre los clásicos⁷, Pinciano, Cascales y Carvallo como las fuentes renacentistas españolas más representativas, y Burriel, Díez González, Masdeu y Sánchez Barbero⁸, como los tratadistas acerca de la risa que les eran más cercanos cronológicamente. Las relaciones de la risa con la obra literaria, con el autor, sus causas y reglas, así como su finalidad, constituirán el hilo conductor de esta indagación.

Obra

Los principales intentos de definición del fenómeno de la risa se han producido precisamente cuando los teóricos han reflexionado sobre el concepto de comedia, lo que, en gran medida, han realizado desde la comparación con el paradigma de lo trágico, perfectamente establecido en los tratados de poética, desde Aristóteles. Según éste, la comedia es “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”⁹.

Que la comedia es imitación de hombres inferiores es una afirmación diáfana, que tiene su correspondiente antítesis en la exigencia de personajes superiores en la tragedia (reyes, nobles, etc.); es decir, un personaje superior no puede ser motivo de risa, sólo los personajes inferiores pueden ser objeto de ridículo. El resto de la frase aristotélica parece enigmática y ambigua, pero si sabemos que el

⁶ Ermanno Caldera, “La sonrisa romántica”, *Romanticismo*, 5 (1995), Actas del V Congreso, pp. 43-50. Ni siquiera la amplia bibliografía teórica posterior —Bergson, Freud, Jung, Kerényi, Frye, etc.— ha logrado “dilucidar por completo las diferentes cuestiones” sobre lo cómico (Profeti, *op. cit.*, p. 13).

⁷ El tratamiento de lo cómico por parte de Horacio es escaso y reviste una “casi total dependencia de las fuentes peripatéticas” (Armando Plebe, *La teoría del comico. Da Aristotele a Plutarco*, Turin, Università, 1952, p. 76).

⁸ Luzán y Martínez de la Rosa aportan poco al respecto.

⁹ *Poética de Aristóteles*, ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 49a31-34.

filósofo griego se estaba refiriendo a la comedia antigua, se hace la luz: las feroces críticas personales que, con los nombres y apellidos de los criticados, se llevaban a cabo en la comedia antigua, determinaron una reacción legal contra esta práctica, que condujo a prohibir las sátiras de personas y hechos concretos, impulsándose así la representación de acciones y personajes ficticios. Aristóteles se manifestó contra aquella costumbre, aduciendo que la literatura dramática sólo puede reírse de lo “risible”, es decir de aquellos defectos o vicios de las personas cuya irrisión no causa daño ni ruina al individuo ridiculizado. También en la *Retórica* se manifiesta de manera parecida: “es más placentero lo que es con menos daño”¹⁰. Surge así el primer gran requisito de la poética de la risa, la ausencia de daño, exigencia repetida invariablemente a lo largo de los siglos.

Quintiliano compartió la prohibición de zaherir, porque si el atacado es inocente, es inhumano “insultarle en su abatimiento”, y si es culpable, porque el crítico “puede caer en la misma miseria”¹¹. También era universalmente aceptado que sólo los personajes humildes podían ser ridículos. Pinciano, por ejemplo, decía que la comedia es “imitación de peores”, mientras que la tragedia lo es “de mejores”, y que a éstos es “desconveniente la plática que engendra risa”. Desecha el daño apoyándose en la reacción psicológica del espectador: cuando una obra comporta un daño notable para alguien, en el espectador “vence la compasión a lo ridículo y piérdese del todo la risa”; en efecto, un rostro feo y contrahecho puede causar risa, pero si está causado por enfermedad, predomina la compasión ante el dolor ajeno, lo cual imposibilita la risa¹².

Otros elementos definitorios de la risa son la *turpitud* y la *deformitas*, cuya ciceroniana alusión a defectos morales o físicos, se difuminó en la tradición teórica clasicista. Cascales dice que “la risa es una burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea”, y ofrece una clasificación alusiva a las taras morales y físicas: esa risa sin dolor puede estar originada por fealdades “del cuerpo, del ánimo, o extrínsecas”. Cada una de estas tres posibilidades puede tener tres maneras de expresión:

¹⁰ Aristóteles, *Retórica*, ed. de Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985, 1364b27. Sin embargo, Armando Plebe —en su intento de hallar fuentes aristotélicas para la teoría clásica sobre la risa— sostiene que Aristóteles pudo observar una doble actitud al respecto: por una parte criticar las inyectivas en el teatro —lo acabamos de ver—, y por otra aceptarlas como “fuente de moralidad”, como arma contra las arbitrariedades de los poderosos. Plebe llega a esta discutible suposición a partir de algunos escritos de autores peripatéticos (Armando Plebe, *op. cit.*, pp. 9-13).

¹¹ M. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1944, p. 306.

¹² *Op. cit.*, III, pp. 15, 22, 29 y 34.

verdadera, fingida y fortuita¹³. Se trata de ideas muy repetidas en las poéticas renacentistas, y que, como tantas otras de sus opiniones, Cascales tomó de tratadistas italianos¹⁴. Más tarde, Burriel¹⁵ repetiría casi al pie de la letra estos mismos argumentos y esta clasificación.

Los tópicos sobre la comedia antigua, la ausencia de daño, los personajes inferiores, las acciones ficticias, la torpeza y la fealdad se asientan en la tradición teórica clásica y son recogidos sin variaciones de importancia por los tratadistas neoclásicos; el padre Burriel, por ejemplo, subraya que la acción debe ser fingida y de poca importancia, igual que los personajes, inconcretos e inferiores, ya que no son apropiadas para el ridículo las personas de distinción y autoridad. En consonancia con todo ello, el estilo ha de ser sencillo, aunque no debe contener bajezas o carecer de ritmo: “el estilo ha de ser llano, puro, natural y fácil”, y el final feliz¹⁶.

Como todos los preceptistas, también Díez González se refiere a los abusos de la comedia antigua, y se detiene en todo aquello que no debe constituir materia de representación de la comedia, por ejemplo, la representación de ciudadanos enfermos e infelices, ya que ello movería a “lástima” y no a risa; tampoco deben representarse personas de “indigno y perverso carácter”, acciones obscenas o ciertos vicios cuya reprehensión movería a indignación, y no a risa. En conclusión, teniendo en cuenta los efectos de la comedia en el público, en ésta sólo deben representarse determinados caracteres ridículos, pero no enfermedades, obscenidades o indignidades¹⁷; así, Díez incluye una larga lista de ridiculeces representables. Sobre el estilo dice que ha de ser familiar y humilde, “pero no tanto que arrastre por el suelo”, aunque en ningún caso se permitirá una “locución afectada, sutil y de mucho estudio”. Comoquiera que la comedia barroca española no había cumplido con estos requisitos, Díez González critica duramente a los poetas cómicos españoles que los transgredieron¹⁸.

Sánchez Barbero se detiene en la idea de que el ridículo está basado en una contradicción entre los pensamientos, sentimientos y acciones de un hombre, y lo que la naturaleza y las costumbres parecen exigir, aludiendo así al comportamiento

¹³ Cito las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales por la ed. de Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 359-360.

¹⁴ Antonio García Berrio, *ibidem*, p. 360.

¹⁵ Padre Antonio Burriel, *Compendio del arte poética*, Madrid, s.i., 1757, pp. 189-192.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 180-184.

¹⁷ Un tercio de siglo más tarde, Leandro Fernández de Moratín, en el “Discurso preliminar” a la edición de sus comedias, recomendaría que ninguna ridiculez corporal fuese representada en el teatro, a no ser que estuviese acompañada de una ridiculez moral.

¹⁸ Santos Díez González, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793, pp. 131 y 138.

opuesto a la norma social, y que, como tal, difiere de las expectativas del público; especifica que son asuntos ridículos, porque se oponen al decoro, “los amores en un viejo, la gravedad estoica en un niño [...], la pretensión de sabiduría en una mujer, la teología en una hilandera”, etc., porque se oponen a la “educación y moral del mundo fino”, es decir, contradicen la ideología dominante. Por otra parte, aconseja no satirizar asuntos basados en trajes y modas del momento, o extravagancias y manías particulares, porque esto se apoya en gustos variables, y si éstos cambian, si la cosa satirizada se torna común, desaparece la risa; así pues, con buen criterio, aconseja “combatir caracteres generales, y vicios comunes a todos siglos y países”¹⁹.

Autor

Acerca del autor literario, disponemos de referencias ya en Aristóteles, quien sostuvo en su *Poética* que existen dos tipos de poesía, escritos por dos tipos de poetas, “los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios” (48b24-28). El menosprecio por los poetas cómicos se debe a que en este pasaje el estagirita está hablando de la historia de la poesía, y está criticando, una vez más, la comedia antigua, plagada de invectivas y ataques personales, que, aunque provocaran risa, hacían “daño”, algo que no debería suceder en una obra literaria. A la misma cuestión se refiere en su *Retórica*, pero ahora ya la oposición entre dos tipos de poetas cambia de matices: tras diferenciar aquí autores libres y no libres, acepta que entre los primeros pueda haber quienes realicen poesía cómica; el requisito para que ésta sea aceptable estriba en que ha de estar escrita con ironía. Ésta es el instrumento de los autores cómicos libres, mientras que los no libres escriben desde la chocarrería, la grosería (1419b5-9). Esta distinción aparecerá invariablemente en toda la tradición poética bajo diversos binomios terminológicos (por ejemplo, “alto cómico” y “bajo cómico”), cuyo significado último no trata sólo de distinguir una risa de calidad literaria de otra más elemental, sino que también pretende condenar cualquier risa subversiva, grotesca, popular, contraria a las normas establecidas.

El autor cómico queda rehabilitado en otro pasaje de la *Poética*, donde, refiriéndose al *Margites*, Aristóteles dice que Homero “fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible”

¹⁹ Francisco Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, p. 238.

(48b36-38). La invectiva frente a lo risible: si existe invectiva, daño a la persona objeto de la risa, estamos fuera del ámbito literario, artístico; lo risible expresado mediante la ironía sí es poesía. En definitiva, desde una primera oposición entre poetas graves y vulgares —incluyéndose a los cómicos en este segundo grupo—, se progresa hasta un segundo binomio en el que dentro de los poetas cómicos se distinguen los “irónicos” y los “chocarreros”, reconociéndose a los primeros como “autores libres”, es decir, como autores con dignidad literaria. La concepción jerárquica que posee Aristóteles acerca de los personajes y de la acción en la tragedia y la comedia afecta también, como vemos, a los autores.

También en el Renacimiento, cuando se hace la historia de la comedia, se suele criticar a aquellos primeros autores de “infectivas”: Luis Alfonso de Carvallo, en su capítulo sobre la sátira, escribe que la prohibición fue justa, ya que los autores hicieron mal uso del ejercicio de criticar vicios y defectos, porque “con odio o codicia infamaban a personas inocentes, y descubrían secretas faltas y ocultos vicios”²⁰. De manera parecida se expresó Pinciano, quien distinguió dos tipos de poetas cómicos, los que no aceptaron las leyes prohibitorias de los ataques personales en las comedias, soslayándolas con “malicia”, y los que las obedecieron.

La distinción entre el poeta irónico y el grosero continúa vigente en el siglo XVIII: citando a Aristóteles, diferencia Burriel la burla tan desigual que realizan el autor sabio y el ignorante, este último, “con dichos y modos de truhanes intenta únicamente mover a risa, y a truke de esto atropella muchos respetos”; por el contrario, el sabio se burla con “donaires ingeniosos y decorosos, de donde resulta la risa junta siempre con alguna utilidad o suave reprehensión” (p. 192).

Otro asunto relacionado con el autor se refería a la capacidad natural o aprendida de éste para hacer reír. Se trata del binomio *natura-ars* aplicado a la risa. Cicerón, en el *De oratore*, sostuvo al respecto que no pueden existir “arte y preceptos para el chiste”, “que esto no puede sujetarse a regla”. El autor latino defiende que la gracia de un discurso no puede enseñarla el arte, por el contrario “la naturaleza es la que crea a los chistosos narradores”, no existen reglas que enseñen el arte de la risa, ya que éstas “sólo las dicta la madre naturaleza”²¹. Quintiliano también se pronunció a este respecto: “en la oratoria no hay reglas que enseñen a usar del chiste”, por tanto todo depende de la capacidad natural del orador, porque “para los chistes ni hay ejercicios ni maestros”. Sin embargo, y en

²⁰ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, p. 289.

²¹ Cito por *Obras completas de Marco Tulio Cicerón*, traducidas del latín por Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Imprenta Central, 1880, tomo II, pp. 129-138.

consonancia con su defensa del equilibrio en el binomio *natura-ars*, el retor latino escribiría también que la naturaleza de algunas personas es más propia para hacer reír, “aunque esto puede aumentarse con el arte” (p. 303).

La idea sobre el ingenio natural del autor cómico es defendida también por los teóricos neoclásicos, que siguen insistiendo en la dificultad de establecer reglas para la risa; en todo caso, según Burriel, éstas “más conducen para saber lo que se debe evitar, que lo que se debe seguir” (p. 193). Se recalca, además, la dificultad que supone la composición de una obra cómica; Masdeu sostiene que “no hay cosa tan difícil como el saber hacer con toda la perfección y decoro una poesía ridícula”²², lo cual supone un cumplido elogio y una reivindicación del buen autor cómico.

No podía faltar en este apartado la reivindicación nacionalista. En una época de “paralelos de lenguas”, donde cada país amontonaba argumentos para demostrar la superioridad de su propio idioma, también en el campo del autor cómico se halla una argumentación de este tipo: Burriel resalta las cualidades de los escritores españoles, que “tienen genio para ver lo ridículo de las cosas mejor que los franceses, y su lengua es más propia para explicarlo por el aire burlesco que tiene de decir lo que dice” (p. 194).

Causas y reglas de la risa

La dificultad para provocar la risa, para determinar sus reglas y para hallar sus causas son ideas muy extendidas en todas las épocas y en todos los preceptistas. Quintiliano se hizo eco de la escasa habilidad para provocar la risa que mostraron los dos mejores oradores de la Historia, el griego Demóstenes y el romano Cicerón, y precisó que esa “gran dificultad en saber excitar la risa” se debe en parte a la “diversidad de opiniones sobre la naturaleza de la risa, la cual no se funda en razón cierta”, de manera que “aunque muchos intentaron buscar la causa de la risa, me parece que no dieron con ella” (p. 302).

A pesar de esas dificultades, Quintiliano, empeñado como otros en establecer los fundamentos de lo cómico y en buscar las diferentes categorías que lo explicasen, aventura una interpretación: “lo primero que se debe tener presente es quién habla, de qué asunto, en presencia de quién, contra quién y qué es lo que se dice” (p. 306), pero el autor romano no supo explicar adecuadamente estos elementos, y se limitó a dar unas brevísimas pinceladas oscuras e insuficientes, referidas, además, al orador, y no al poeta.

²² Juan Francisco de Masdeu, *Arte poética fácil*, Gerona, Antonio de Oliva, 1826, p. 170.

También en el Renacimiento se cree en la práctica imposibilidad de determinar con precisión las causas de la risa²³; se considera tarea casi imposible sistematizar el ámbito de lo cómico, al contrario de lo que sucede con el llanto, espacio mucho más fácil de explicar y clasificar: el Pinciano escribía que “no es la materia del reír como la del llorar; que ésta es cifrada, y aquélla, esparcida y difusa; y las cosas que mueven a llanto se reducen fácilmente a número cierto, mas las que a risa, no tienen número de muchas que son” (p. 31). Nuestro preceptista, y los teóricos en general, confundían la situación histórica de los estudios al respecto con la posibilidad teórica verdadera: si la comedia, es decir la risa, no había sido sistematizada, de la manera que sí lo había sido la tragedia, es decir, el llanto, se debía a motivos puramente históricos, coyunturales, no ontológicos: la ya mencionada ausencia de un estudio sobre lo cómico en la poética de Aristóteles determinó la tradición teórica posterior. Pero los tratadistas achacaron invariablemente la inexistencia de una poética sobre la risa a la dificultad intrínseca de ésta para ser definida, clasificada y sistematizada, no se plantearon si la inexistencia de esa poética no se debía más bien a causas históricas determinadas.

Sin embargo, a pesar de las dificultades que los tratadistas manifiestan encontrar a la hora de identificar las causas y las reglas de la risa, abordan la tarea con entusiasmo, aunque con dudosa eficacia. Aun así, existen hallazgos valiosos, muy repetidos por toda la tradición teórica, y que merece la pena destacar: es el caso de Cicerón, que realiza una de las aportaciones más relevantes cuando distingue como causas de la risa las “cosas” y las “palabras”, es decir, *res* y *verba*. Tras preguntarse en líneas generales sobre el fenómeno de lo cómico, concluye que existen cinco interrogantes acerca de la risa: “lo que es”, “de dónde procede”, “si es propio del orador el hacer reír”, “hasta qué punto” y “cuántos son los géneros de ridículo”. Excepto la tercera interrogación, y en cierta medida la cuarta, que pertenecen al ámbito exclusivo de la oratoria, las otras preguntas son pertinentes en la disciplina poética, y merecen una reflexión por parte del escritor dramático. Cicerón pasa por alto la respuesta a la primera interrogación, la esencia de la risa; sobre la procedencia de ésta, sostiene que está basada en cierta “torpeza y deformidad” (*turpitud* y *deformitas*); cuando éstas son resaltadas y censuradas surge el chiste, la risa. Son varios los argumentos —aunque no nos detendremos en ellos— del retor romano para demostrar que “es muy propio del orador mover la risa”; ¿hasta qué punto? Para Cicerón, “ni la insigne maldad, ni el crimen

²³ García Berrio escribe que la falta de ordenación teórica en el campo de la risa era tal, que Gracián se preció de ser el primero en dar “estado sistemático al tratado de la agudeza” (*op. cit.*, p. 361).

abominable”, ni la extrema miseria son susceptibles de risa, porque los culpables de estos delitos deben ser castigados con algo más que con el ridículo: “materia abundante de ridículo se encontrará en los defectos ordinarios de la vida humana, sin necesidad de ofender a los hombres estimados, o a los muy infelices, o a los que por sus maldades merecen ser llevados al suplicio” (pp. 135-136). Se trata de una reflexión social sobre los distintos grados de delitos, y los distintos castigos que merecen: el castigo de la risa sólo puede infligirse a pequeños vicios, las culpas mayores requieren penas más severas, fuera del ámbito de la literatura.

A la última pregunta responde Cicerón afirmando que existen dos géneros de chistes, o de ridículo, uno basado en las “cosas” y otro en las “palabras”: el primero se consigue a través de una narración, que puede referir un hecho verdadero, totalmente fingido, o una mezcla. El ridículo de las cosas es propio “de esa facecia sostenida que consiste en describir las costumbres de los hombres y pintarlas de tal manera que baste la narración para entenderlas”. En cuanto al ridículo basado en las palabras, escribe que “todo el mérito está en la agudeza del vocablo y de la sentencia” (pp. 137-138).

Cicerón insiste en esta distinción entre hechos y palabras cuando explica que hay dos tipos de “facecias”, “uno que anima todo el discurso; y otro que se reduce a sentencias agudas y breves”. Al primer tipo de comicidad le llama “ironía”, y al segundo “dicacidad”. Así pues, “lo que por sí es gracioso, sean cuales fueren las palabras con que se dice, es facecia de cosa; lo que mudando las palabras pierde la sal, tiene toda su gracia en las palabras mismas” (p. 140).

Una vez establecidas estas dos relevantes causas de la risa, se indaga en los recursos de que el poeta dispone para provocar la risa a partir de cualquiera de esos dos ámbitos causales: algunos tratadistas suelen enumerar una serie de recursos encaminados a conseguir tanto la facecia de cosas como la de palabras. Respecto a la facecia de palabras, son muy variados los procedimientos para mover a risa: a través del equívoco, tomando en sentido literal las palabras expresadas por el antagonista con intención diferente, por “alusión, traslación o inversión de vocablos”, mediante la ironía, la paranomasia, la anfibología²⁴, etc. La risa excitada a través de las “facecias de cosa” se consigue, según Cicerón, a través de “esperanzas engañadas”, “describiendo con gracejo el carácter de otro”, “comparando una cosa con otra más torpe y fea”, “diciendo cosas muy absurdas”, “reprendiendo necedades” (p. 149). Dentro del ridículo de cosas existe un recurso

²⁴ Véase el interesante trabajo de Ricardo Senabre, “Humor y lenguaje”, en *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998. Asimismo, los diversos artículos del volumen *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994.

consistente en un desarrollo de los hechos sorprendente, inesperado. Se trata de uno de los recursos más utilizados en la comedia, al que ya Aristóteles se refirió en su *Retórica*, aunque de manera breve y oscura²⁵.

Existe una tercera causa del ridículo, la que suma el argumento y la elocución, es decir, la que une cosas y palabras. Sobre cuál de estas fuentes del ridículo sea más eficaz, Cicerón estima que las cosas “excitan” la risa más que las palabras, pero la más eficiente de las tres es la que consiste “a la vez en cosas y palabras” (pp. 142 y 138). Podríamos interpretar que la explicación de esta escala parte de que el ridículo de las palabras se basa en muchos casos en juegos verbales muy elementales, incluso burdos —aunque también consista en agudezas verbales—, mientras que el ridículo de hechos requiere siempre una mayor elaboración, una sutileza y refinamiento mayores. Naturalmente, la suma de ambas posibilidades es la más perfecta de las tres.

Este hallazgo ciceroniano consiguió sistematizar algo la confusa teoría sobre lo cómico, y supuso un importante apoyo para todos los tratadistas posteriores, que repitieron hasta la saciedad esta oportuna distinción. También Quintiliano sostuvo que el ridículo se consigue a través de cosas y palabras, es decir, “acciones y palabras”, pero también se ocupó de identificar los objetos que pueden provocar el ridículo: éstos pueden ser “los otros” y “nosotros”, aunque existe un “tercer género” referido a “todo lo demás que no mira a ninguna persona”, y que llama “género medio”. Podemos provocar la risa ridiculizándonos a nosotros mismos, pero también “excitamos la risa ridiculizando los defectos del cuerpo o del ánimo del contrario, esto es, sus dichos y acciones, u otras cosas que están fuera del ánimo y cuerpo” (p. 308). En consecuencia, el objeto de la risa no puede ser más amplio: nosotros mismos, los demás, y “otras cosas”; parece que cualquier objeto o concepto existente es susceptible de ser ridiculizado.

En el Renacimiento, la teoría sobre esta cuestión ha cambiado poco. Pinciano sostiene que “como las más cosas del mundo se reducen a obras y palabras, así también la risa se reduce a palabras y obras”, y funde este binomio *res-verba* con la *turpitud* y la *deformatas*: “tanto es una cosa ridícula, cuanto participa de torpeza y fealdad en cierta forma, agora sea en obras agora en palabras”. Reflexionando sobre este acertado binomio ciceroniano, Pinciano subraya la dificultad para realizar una tipología de la risa producida por “obras”, acciones, al tiempo que atribuye una mayor facilidad a la sistematización del cómico de “palabras”: “las obras se pueden mal reducir a orden cierto, sino al general y

²⁵ *Retórica*, 1412a25-30. En este mismo pasaje, Aristóteles se refiere no sólo a lo inesperado en los hechos, sino también a las metáforas y a los juegos de palabras.

universal que está dicho, y es: que la obra fea, necia o disparatada, en cierta sazón y coyuntura, es productora de la risa”. En cuanto a las palabras, “éstas se pueden mejor reducir en orden”, y los autores pueden ayudarse para su elección de los muchos recursos que les ofrecen las artes de “bien decir”. Pinciano enumera muy detalladamente algunos de estos recursos elocutivos, refiriéndose también a los que proceden del apartado de la “invención” y “disposición”, punto éste en el que Pinciano realiza su contribución más original a la teoría sobre la risa (pp. 33-45).

Los tratadistas neoclásicos asumen la herencia sobre la dificultad para establecer las causas y las reglas, y asumen también esa doble fundamentación ciceroniana, que refuerzan con determinados matices: Díez González opina que el ridículo debe nacer de “los pensamientos, situación y costumbres de las personas, más antes que de las palabras” (p. 137). Masdeu realiza una triple distinción: “ridículo de hechos”, “ridículo de personas” y “ridículo de dichos agudos” (p. 172). Pero es Burriel quien, apoyándose en la torpeza y la deformidad de los otros, ofrece la tipología más completa, basada en la idea —cuyo antecedente más ilustre se halla en Platón²⁶— de que el hombre es envidioso por naturaleza, y por tanto “gusta del mal ajeno”, aunque no todo mal ajeno le proporciona placer, “sino el que tiene ciertas condiciones”, que son éstas: 1º cuando él no tiene o padece el mal que ve en el otro; 2º cuando el mal ajeno no es grave, porque en caso contrario no produciría risa, sino compasión u “odio contra quien le hace”; 3º cuando el mal ajeno no va acompañado de maldad, porque entonces causaría odio; 4º cuando no es un mal descortés y grosero, porque entonces “causa ofensión y fastidio”; 5º cuando el mal ajeno es inesperado, porque lo que no tiene novedad no “excita el ardor de la risa” (p. 189)

Masdeu ofrece una perspectiva inédita cuando acude a la idea de “concepto” barroco para explicar el fundamento de lo ridículo: desde el presupuesto de que “todos los objetos de este mundo tienen alguna relación” los unos con los otros, concluye que lo ridículo consiste en “el ingenioso descubrimiento de relaciones apartadísimas, las cuales, no habiéndose previsto, sorprenden el ánimo por su novedad” (p. 171). Se trata de una definición basada en los conceptos de imaginación asociativa e ingenio.

Finalmente, por lo que respecta a los géneros dramáticos, cabría preguntarse acerca de la ubicación de cada subgénero cómico en el ámbito de cada tipo de comicidad. Sánchez Barbero, recogiendo la tradición aristotélica, que distinguía la comicidad irónica y la chocarrera, distingue el “alto cómico” (es un ridículo “agradable y delicado”, cual conviene a la “fina educación”) y el “bajo cómico”

²⁶ A. Plebe, *op. cit.*, p. 17.

(el “excesivo grotesco y las insulsas bufonadas”, que tanto gustan al “populacho ignorante”). Nuestro autor sólo clasifica los sainetes²⁷, que son colocados en el segundo grupo, y las comedias de figurón, a las que asigna un lugar intermedio²⁸. Añade Barbero otra clasificación según los “objetos que propone” la comedia: “cómico de carácter”, “cómico de situación o enredo”, y “cómico serio o sentimental” (pp. 238-240); concluye que el “género superior a todos” es el que reúne “la comicidad de situación y la de carácter”. Se ajusta así a la tipología más frecuente en la preceptiva dieciochesca.

El público: la catarsis cómica

Los teóricos coinciden, generalmente, acerca del objetivo de la risa. Lo que puede distinguirlos es su énfasis en algunos de los diversos matices que componen esa finalidad. El componente más simple en la definición del fin de lo cómico es el referido a la intención didascálica; por ejemplo, se afirma que el objetivo de la comedia es transmitir al público una máxima moral. El grado de complejidad en dicha definición crece cuando se especula acerca del efecto psicológico en el espectador, cuando se reflexiona en torno a la catarsis cómica.

La intención pedagógica es muy patente —aunque no exclusiva— en los teóricos neoclásicos: Burriel, refiriéndose a las similitudes entre la tragedia y la comedia, sostiene que ambas ocultan de manera disfrazada “alguna máxima moral para instrucción de los oyentes”. Esta concepción didascálica suele enfatizarse con la prohibición de ridiculizar “cosas sagradas” y acciones obscenas. El propio Burriel escribía que “han de huirse todas las gracias y faltas que contengan alguna falta de acatamiento hacia las cosas sagradas, y todas aquellas de que los castos oídos pueden ofenderse” (pp. 180 y 193). Díez González también insiste en que deben evitarse las acciones obscenas y “pecaminosas”, así como el lenguaje obsceno y ofensivo a “los oídos cristianos, pues las personas de forma no van al teatro a relajar el ánimo sino a recrearlo” (pp. 130 y 137). En fin, la risa, según esta visión pedagoga, es un excelente recurso para transmitir enseñanzas morales. Esta concepción subraya, así pues, la capacidad didáctica de la comedia: escribía Pinciano que al igual que la tragedia enseña por medio de “miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa” (p. 30).

²⁷ Véase Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995.

²⁸ Refiriéndose a la comedia del Siglo de Oro, escribía Robert Jammes que la risa, lo feo y torpe “serán progresivamente limitados, al parecer, al entremés y a la figura del donaire. Parece [...] que la risa se va aplicando más estrechamente a los géneros menores y a las categorías sociales más humildes, como si hubiera una ‘academización’ progresiva del teatro” (*op. cit.*, p. 7).

Quintiliano proporcionaba consejos más pragmáticos que morales: no es bueno hacer burlas que ofendan “al común, a naciones enteras, a algún cuerpo o condición de personas [...]”. Son caras las chanzas que se dicen a costa de la reputación” (p. 307). Todo un anticipo de la teoría de lo políticamente correcto.

El paralelo con la catarsis trágica conduce a señalar las pasiones que se reprenden o se eliminan en la comedia, aunque en algunos casos no se habla de pasiones, sino de vicios: la comedia “por medio del pasatiempo y risa limpia el alma de los vicios” (Cascales, p. 339). La situación no ha cambiado en el siglo XVIII, Burriel (p. 179) reproduce literalmente esta definición de Cascales. Naturalmente, las pasiones que intenta corregir la comedia son “menores”, porque de las “mayores” se encarga la tragedia. Así, según Masdeu, mientras que la obra trágica intenta reprender las pasiones propias de los “hombres grandes”, esto es, la ambición, la prepotencia, etc., la obra cómica procura corregir las “pasiones más triviales”, el amor, la avaricia, la envidia, la vanidad, etc. (pp. 199-200).

Pero no se trata sólo de corregir pasiones, sino que la risa también desarrolla una verdadera función catártica, es capaz de eliminarlas; para Pinciano, la comedia es “imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa” (p. 17). Algunos autores identifican el odio y la ira como las pasiones que la risa puede eliminar: Quintiliano escribe que la risa es “la cosa que más influye en los afectos”, y desvanece “no pocas veces el odio y la ira” (p. 302). Pero la comedia no sólo reprende y no sólo purifica el alma del espectador de ciertas pasiones, sino que también infunde virtudes o actitudes positivas, como la prudencia: “la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir, y la comedia con sus risas, prudencia para gobernarse el hombre en su familia” (Pinciano, p.16). En este punto cabe citar la posición de Platón, quien consideró la risa como algo perturbador del ánimo, y la respuesta aristotélica, que defendía su capacidad benéfica: la risa no sólo no causa daño, sino que además motiva un ánimo sereno y predispuesto para la filantropía²⁹.

Por otra parte, el paralelo con la tragedia y el requisito de la “ausencia de daño” determinan que el ridículo, la risa, no debe conseguirse a costa de realizar un daño notable a alguien, ya que entonces se excitaría en el espectador la compasión, función ésta propia del drama trágico, y no del cómico: ya hemos visto el ejemplo de cómo un rostro contrahecho puede causar risa, pero si se debe a enfermedad, no puede causar risa, sino lástima ante el dolor ajeno. Es una opinión presente en toda la tradición literaria: Díez González aconsejaba evitar la representación de ciudadanos enfermos e infelices, porque ello desencadenaría la compasión del

²⁹ Armando Plebe, *op. cit.*, pp. 15-16.

público, o la representación de individuos perversos y acciones obscenas, porque ello movería a indignación, y no a risa.

Conclusión

En síntesis, para la tratadística clásica la risa viene provocada generalmente por lo ridículo; es ridículo todo lo que contradice lo establecido, lo que se opone a la lógica, a la norma y a las costumbres sociales. Si en algún momento algo ridículo deviene socialmente aceptable, entonces deja de serlo. El ridículo puede hallarse en nosotros, los otros, o en cualquier otro lugar. La expresión literaria de ese ridículo se hace —de manera irónica o chocarrera— a través de la narración de acciones (“cosas”), o a través de recursos lingüísticos (“palabras”), o de acciones y palabras juntamente.

Las causas principales de ese ridículo son la *turpitud* y la *deformitas*; se trata de torpezas en el comportamiento (conductas contra la norma) y fealdades físicas. Pero deben ser torpezas “menores”, porque las conductas más delictivas han de reprimirse más severamente, y no con la risa. Asimismo, las deformidades físicas por enfermedad no son motivo de risa, sino de compasión. Llegamos así a la finalidad de la risa, que a su objetivo didascálico une el catártico: no sólo se trata de transmitir criterios morales y de mostrar la ridiculidad de ciertos comportamientos, sino que, además, se corrigen o eliminan las pasiones llamadas “menores” (amor, avaricia, envidia, vanidad, odio, ira, etc.), ya que las “mayores” (ambición, prepotencia, etc.), propias de los “grandes hombres”, son purgadas por la tragedia.

En efecto, sólo pueden ser personajes ridículos los “hombres inferiores”, y nos referimos aquí a una jerarquía moral, pero sobre todo de clase social³⁰. Junto a estas relevantes características del mundo de la risa, existen algunas otras que enumero a continuación: es imprescindible la “ausencia de daño”, que las acciones sean fingidas, poco importantes y exentas de obscenidades y de ataques a lo sagrado, que los hechos satirizados no sean modas del momento o manías individuales, sino caracteres generales, vicios intemporales (los tratadistas se atreven a dar una lista de asuntos ridículos), que los personajes no sean excesivamente ruines, porque ello provocaría indignación en lugar de risa, el estilo ha de ser llano, y el final feliz. El buen poeta cómico lo es por *natura* y no por *ars*; sólo es digno el autor cómico que se sirve de la ironía, pero no el chocarrero. Tan difícil como provocar la risa, lo es determinar sus reglas y sus causas, al contrario

³⁰ Sólo la teoría contemporánea ha conseguido subvertir ésta y otras ideas conservadoras de la poética clásica sobre lo ridículo.

de lo que sucede con el llanto. Es más fácil identificar los recursos existentes para realizar una comicidad basada en “palabras”, que los necesarios para una comicidad basada en “cosas”. Además de las causas ya señaladas, la risa también es provocada por un desarrollo “inesperado” de los acontecimientos y por el “ingenioso descubrimiento de relaciones apartadísimas”. Parece que la risa va quedando paulatinamente confinada en los “géneros menores”. No es conveniente ridiculizar a colectivos de personas.

El campo semántico de la risa es muy amplio, pero, en definitiva, para la tratadística clásica (el nivel de matización y sutileza conceptual y terminológica ha crecido en la teoría posterior) todo se resume en la oposición entre lo culto y lo popular, la risa conservadora y la subversiva, la risa elitista y la vulgar, la risa y la risotada, la ironía y la grosería. La definición de la risa para la preceptiva clásica responde al primer elemento de cada una de estas oposiciones. Si bien el teatro es en algunos casos subversivo, contrario a la ideología dominante, la poética clásica no lo es bajo ningún aspecto: su teoría dramática representa los valores establecidos, sus dogmas se encaminan al mantenimiento de la norma social, busca la complicidad de los autores y la homogeneización del público. Ante esta situación, el dramaturgo puede adaptarse o rebelarse, provocar en los espectadores una sonrisa institucional, o una risa revolucionaria.