

## *Sobre el ingenio y el humor (Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)*

William HAZLITT<sup>1</sup>

### ABSTRACTS

The contribution of William HAZLITT to the theory and knowledge of Humor is probably one of the best in the world, not only for the cleverness and sharpness of his ideas about the causes and elements of Humor (the suspension of belief, the play with imagination, the intercourse between nature and accident are some of them) but also for his deep literary culture and the rich treasure of examples and pieces cited by the author, which remember us of some of the highest works of language and invention made by human mind, and hidden beneath their comical nature.

---

<sup>1</sup> HAZLITT, William (Inglaterra 1778-1830). Escritor inglés recordado sobre todo por sus ensayos, de valor perpetuo por su humanidad. Su estilo es simple en el mejor sentido, sin pretensiones literarias ni florilegios artísticos, y puede leerse disfrutando sin obstáculos del brillante intelecto que lo informa. HAZLITT se crió en Irlanda y Norteamérica pues su padre, predicador de la Unidad, apoyó a los rebeldes norteamericanos. La familia volvió a Inglaterra en la infancia del autor, quien en su adolescencia se convirtió en un muchacho algo triste e incommunicativo, rasgos que permanecerán en su carácter permanentemente. Lector incansable, se formó una cultura propia que completó con una formación artística al visitar París para trabajar en el Louvre y practicar la pintura. De regreso a Inglaterra, sus amigos William WORDSWORTH y Samuel TAYLOR COLERIDGE le animaron a continuar su obra pictórica, y sin embargo en torno a 1805 emprendió una nueva dirección de desarrollo abordando el estudio de la Filosofía y la Metafísica, publicando su primer libro *Sobre los Principios de la Acción Humana*. En 1808 se casa con Sara STODDART y la pareja va a vivir a Winterslow, en la Llanura de Salisbury, que se convertiría en el lugar preferido de HAZLITT para la reflexión y la escritura. Aunque desarrolló con éxito varios proyectos literarios, en torno a 1811 HAZLITT estaba arruinado. Pronuncia entonces un Ciclo de Conferencias sobre Filosofía en Londres y empieza a trabajar como reportero para el periódico

La contribution de William HAZLITT à la théorie et connaissance de l'Humour est peut être une des meilleurs du monde, pas seulement par l'intelligence et précision de ses idées sur les causes et éléments de l'Humour (la suspension de la croyance, l'intervention de l'imagination, le contraste entre la nature et l'accident sont quelques unes d'entre elles, mais aussi par sa profonde et travaillée culture littéraire et le riche trésor des exemples et des pièces citées par l'auteur, que nous rappellent quelques unes del plus hautes œuvres de langage et invention faites par l'être humain et que parfois restent cachées derrière leur nature commique.

## RESUMEN

La contribución de William HAZLITT a la teoría y conocimiento del Humor es quizás una de las mejores del mundo, no solamente por la inteligencia y agudeza de sus ideas sobre las causas y componentes del Humor (la suspensión de la creencia, el juego con la imaginación, la relación de contraste entre naturaleza y accidente, son algunas de entre ellas) sino también por su profun-

---

*Morning Chronicle*, donde rápidamente se consagró como crítico, periodista y ensayista. Su obra crítica apareció reunida en *Una visión del Escenario Inglés* en 1818. También colaboró en otros medios, como el *Examiner* de Leigh HUNT, en asociación con el cual publicaría *La Tabla Redonda*, 52 ensayos de los que 40 son obra de HAZLITT. En 1817 publica *Personajes de Shakespeare*, obra muy apreciada, aunque por esas fechas el autor ya se había visto involucrado en multitud de polémicas, algunas con sus propios amigos, debidas a la expresión de sus opiniones en la prensa. Al mismo tiempo va obteniendo la amistad de autores como SHELLEY o KEATS, y consagrándose como conferenciante, con sus cursos sobre *Poetas Ingleses* (1818), *Escritores Cómicos Ingleses* (publicada en 1819 y en la traducción de Alba Editorial), *Sobre la Literatura Dramática en la Era Isabelina* y sus publicaciones de ensayos políticos.

HAZLITT se separa de su mujer en 1819 y se divorció en 1822. Se enamora de la hija de un Lord londinense, pero el asunto termina en desastre y HAZLITT lo describe en su obra *Liber Amoris, o el Nuevo Pigmalión* (1823). Los muchos ensayos escritos en este difícil período se publican en dos famosos libros, *Table Talk*, de 1821, y *El Sencillo Orador* (1826). Su hijo William editaría posteriormente *Bosquejos y Ensayos* (1829), *Litterary Remains* (1836) y *Winterlow* (1850), y su biógrafo P. P. HOWE *Nuevos Escritos* en 1925-27. Otra obra de este prolífico período es *Esbozos sobre las Principales Galerías Pictóricas en Inglaterra* (1824), que incluye su célebre ensayo sobre la Galería Dulwich.

En abril de 1824 HAZLITT se casa con una viuda llamada BRIDGWATER. El matrimonio se separará tres años más tarde con problemas por el hijo del autor. Parte de esa experiencia ocurre en el extranjero, como relata HAZLITT en *Notas de un Viaje a Francia e Italia*, de 1826. En Francia comienza una ambiciosa pero no muy apreciada *Vida de Napoleón*, y en 1825 publica parte de su mejor obra ensayística en *El Espíritu del Tiempo*. Su último libro, *Conversaciones con James Northcote* (1830) recoge la amistad con el excéntrico pintor. La Obras Completas de HAZLITT aparecen en 1902-06, para reeditarse en 21 volúmenes en 1930-34. Diversas Biografías, Correspondencia y descripciones de su carrera intelectual han ido viendo la luz hasta la actualidad. (Datos tomados de la *Enciclopedia Británica* Chicago, 1992, vol. 5.)

da cultura literaria y el rico tesoro de ejemplos y obras citadas, que nos recuerdan algunas de las más bellas piezas del lenguaje y la invención humanas, y que en ocasiones están ocultas por la naturaleza cómica de las mismas.

**PALABRAS CLAVE:** HAZLITT, Humor, Contraste, Imaginación y Sorpresa, Creencia, lo lúdico, lo irónico, lo satírico, obras maestras del humor.

**KEY WORDS:** Humour, contrast, imagination, surprise, belief, comical, ironical and satirical styles, masterpieces of humor.

## 1. RISAS Y LÁGRIMAS; COMEDIA Y TRAGEDIA

El hombre es el único animal que ríe y llora, pues es el único animal que descubre la diferencia entre lo que las cosas son y lo que debieran ser. Lloramos con aquello que frustra o supera nuestros deseos en cuestiones serias; reímos con lo que sólo decepciona nuestras expectativas en asuntos sin importancia. Vertemos lágrimas de compasión por aflicciones reales y necesarias, como rompemos a reír por la falta de simpatía con aquello que no es razonable ni necesario, y cuyo absurdo provoca nuestro tedio o alegría antes que cualquier reflexión seria al respecto.

Explicar la naturaleza de la risa y de las lágrimas sería dar cuenta de la condición de la vida humana, ¡pues ésta, en cierto modo, se compone de ambas! Es una tragedia o una comedia, triste o alegre como quiera que suceda. Los crímenes y desgracias que le son inseparables trastornan y lastiman la mente una vez que recaen sobre ella y, cuando la presión ya no puede soportarse, busca alivio en las lágrimas; las locuras y absurdos que los hombres cometen, o los accidentes que les suceden, nos proporcionan diversión por el rechazo mismo de nuestra simpatía hacia estas falsas pretensiones, y acaban en risa. Sería verdaderamente cruel que todo aquello que fuese mal, toda vanidad o debilidad ajena nos causaran un dolor sensible; pero así como lo desagradable de las consecuencias de un desastre repentino queda fuera de la vista por la inmediata singularidad de las circunstancias, y lo absurdo o inexplicable de una acción disparatada es lo que más impresiona en ella, lo lúdico prevalece sobre lo patético y obtenemos placer, en lugar de dolor, de la farsa de la vida que se representa ante nosotros ¡y que descompone nuestra gravedad tan a menudo como fracasa en movernos a la ira o la piedad!

## 2. LA SORPRESA Y EL CONTRASTE COMO ORIGEN DE LA RISA

Las lágrimas pueden ser consideradas como el recurso natural e involuntario de la mente sobrepasada por alguna emoción repentina y violenta, antes de

que haya tenido tiempo de reconciliar sus sentimientos con el cambio de circunstancias; mientras que la risa puede ser definida por la misma clase de movimiento convulsivo e involuntario, ocasionado por la mera sorpresa o contraste (en ausencia de cualquier emoción seria), antes de haber tenido tiempo de reconciliar su creencia con apariencias contradictorias. Si sostenemos una máscara ante nuestro rostro y nos acercamos a un niño con este disfraz, se inclinará al principio, por la singularidad e incongruencia de la aparición, a la risa; si nos acercamos, rápidamente, y sin decir una palabra, comenzará a alarmarse y se sentirá casi inclinado a gritar. Si de repente arrojamos la máscara, se repondrá de sus temores y romperá a reír; pero si, en lugar de presentar el viejo semblante conocido, hemos ocultado una cabeza de sátiro o alguna caricatura formidable debajo de la primera máscara, lo repentino del cambio no será, en este caso, fuente de alegría para él, sino que convertirá su sorpresa en una agonía de consternación y gritará pidiendo ayuda, aunque pudiera convencerse de que, en el fondo, todo ha sido una broma.

La alternancia de lágrimas y risas, en este pequeño episodio de la vida común, depende casi por entero del mayor o menor grado de interés dedicado a los diferentes cambios de apariencia. Lo repentino de la transición, el mero vuelco de nuestras expectativas y el dirigirlas bruscamente hacia otra parte, parece proporcionar una viveza y regocijo adicionales a los espíritus animales; pero el instante de cambio no es sólo repentino, sino que amenaza con traer consecuencias o prefigura el peligro; el terror sobreesee nuestra disposición a la alegría y la risa deja lugar a las lágrimas.

Es costumbre jugar con niños pequeños y hacerlos reír dando palmas de repente delante de ellos; pero si das palmas demasiado fuerte, o demasiado cerca de su vista, sus semblantes cambian de inmediato y se esconden en los brazos de la nodriza. Imagina ahora que el mismo niño, algo más crecido, llega a un lugar donde espera encontrar a una persona con la que está particularmente encariñado y no encuentra allí a esta persona: sus labios comienzan a temblar, sus mejillas empalidecen y manifiesta su pena creciente (ya demasiado grande para ocultarla) con un río de lágrimas. Sin embargo, si el niño encuentra a la misma persona inesperadamente, después de una larga ausencia, se producirá el mismo efecto por un exceso de júbilo, con diferentes muestras; esto es, la sorpresa y la emoción excitadas harán que la sangre se agolpe en su cara, sus ojos centellearán, se le trabará la lengua o enmudecerá, pero en ambos casos las lágrimas aflorarán para su alivio y aligerarán la presión ejercida sobre su corazón.

Por otra parte, si un niño está jugando al escondite o a la gallina ciega con personas a las que está acostumbrado y no las encuentra cuando estaba seguro de lograrlo o corre, de repente, hacia donde, al menos, esperaba encontrarlas, el golpe o ímpetu adicional causado en la imaginación por la decepción o el

descubrimiento en asunto tan indiferente, sólo se manifestará en un acceso de risa. La transición, en este caso, no pasa de algo importante a algo que también lo sea, o de un estado de indiferencia a otro de fuerte excitación, sino sólo de una impresión a otra que no esperábamos y justo cuando esperábamos lo contrario. Habiendo alcanzado la mente cierta conclusión, cuyo resultado produce una inmediata solución de continuidad en la cadena de nuestras ideas, esta excitación distinta y relajación de la imaginación causa, al haber impresionado el objeto la mente de una manera más vívida en este estado vago y sin determinar, y antes de que haya tenido tiempo de recobrase y recogerse en sí misma, aquella excitación y relajación alternas, o el movimiento irregular y convulsivo del sistema nervioso y muscular que constituye la risa física.

Un niño que se ha escondido fuera del espacio de juego está muy tentado de reírse de la inconsciencia de los demás respecto de su situación. Una persona que se oculta de asesinos no está en peligro de traicionar su situación riéndose.

### 3. LO SERIO, LO LÚDICO, LO RISIBLE, Y LO ABSURDO

La *discontinuidad* en nuestras sensaciones produce un estremecimiento y una discordia correspondientes en el cuerpo. La firmeza de nuestra fe y de nuestras figuras comienza a retroceder al mismo tiempo. Nos apartamos con una sonrisa incrédula de una historia que haga vacilar nuestra creencia, y estamos listos para desternillarnos de risa con una extravagancia que desafía todo el sentido común y una seria concernencia.

Para entender o definir lo lúdico, debemos conocer antes qué es lo serio; ahora bien: lo serio es el acento que la mente pone en la expectación de un orden dado de acontecimientos, que se siguen entre sí con cierta regularidad y a los que se dedica el peso del interés. Cuando este acento se incrementa más allá de su grado usual de intensidad, hasta oprimir los sentimientos por la violenta oposición del bien con el mal, o de los objetos con nuestros deseos, se convierte en patético o trágico. Lo lúdico, o cómico, es la inesperada liberación o relajación de este acento, por debajo de su grado usual de intensidad, mediante una repentina transposición del orden de nuestras ideas que coge a la mente desprevenida, la desvía de su guardia, la sobresalta con un vivaz sentido del placer y no deja tiempo ni inclinación a reflexiones dolorosas.

La esencia de lo risible es, por tanto, lo incongruente, desconectar una idea de otra, chocar un sentimiento con otro. La primera y más evidente causa de risa es encontrarse en la simple sucesión de acontecimientos, como en el repentino despojarse de un disfraz, o ante algún accidente imprevisto, sin absurdo alguno de carácter o situación. Difícilmente puede decirse que la contra-

dicción accidental entre nuestras expectativas y el acontecimiento aumente el aspecto lúdico; sólo es motivo de risa. Lo lúdico se encuentra donde se produce la misma contradicción entre el objeto y nuestras expectativas, intensificada por alguna deformidad o inconveniencia; esto es, por ser contrario a lo que es acostumbrado o deseable; igual que lo ridículo, que es el grado supremo de lo risible, consiste en aquello que es el grado supremo de lo contrario no sólo a la costumbre, sino al sentido y a la razón, o se aparta voluntariamente de lo que teníamos derecho a esperar de quienes son conscientes de lo absurdo y lo apropiado en las palabras, los gestos y las acciones.

De estas diferentes clases o grados de lo risible, el primero es el más superficial y breve, pues una vez la sorpresa inmediata de un acontecimiento en uno u otro sentido ha pasado, nada hay que contrarreste nuestra expectativa inicial, y nuestra admiración se renueva con un segundo acontecimiento. La segunda clase, esto es, que lo lúdico se suscite por lo improbable o inquietante, es más profunda y duradera, sea porque la catástrofe dolorosa excita una gran curiosidad, o porque la vieja impresión, al resultar habitual en la imaginación, se mantiene mecánicamente, de modo que pasa mucho tiempo antes de que podamos darnos cuenta de la inexplicable desviación de ella. La tercera clase, o lo ridículo que surge tanto de lo absurdo como de lo improbable, esto es, donde el defecto o la debilidad se los ha buscado un hombre mismo, es la más refinada de todas, pero no siempre tan agradable como las anteriores, porque el mismo desprecio y desaprobación que intensifica y vuelve sutil nuestro sentido de la impropiedad, le añade una severidad incompatible con el gozo perfecto y sencillo. Esta última especie es la provincia propia de la sátira. El principio de contraste, sin embargo, es el mismo en todas las fases, en lo simplemente risible, en lo lúdico y en lo ridículo; y el efecto es más completo, duradero y preciso cuando obra este principio.

## EJEMPLOS

Daremos algunos ejemplos de estas diferentes clases. Reímos, de niños, con el repentino descubrirse de una máscara de cartón; reímos, cuando crecemos, más gravemente al caerse la máscara del engaño. Nos reímos de lo absurdo; nos reímos de la deformidad. Nos reímos de una nariz hinchada en una caricatura; de la engreída figura de un concejal en una pantomima, y con el cuento de SLAUKENBERGIUS. Un enano delante de un gigante ofrece una figura bastante despreciable. Rocinante y Dapple son risibles por contraste, como sus dueños, por el mismo principio; forman pareja. Nos reímos de los vestidos de los forasteros, como ellos de los nuestros. Tres deshollinadores se encuentran con tres chinos en Lincoln's-inn Fields y se ríen unos de otros hasta caer-

se de espaldas. Los hombres del campo se ríen de una persona porque jamás la han visto antes. Alguien vestido a la última moda, o pasado de moda, es igualmente objeto de ridículo. Una rica fuente de lo lúdico es la aflicción con la que no podemos simpatizar por su absurdo o insignificancia. Las mujeres se ríen de sus enamorados. Nos reímos de un autor condenado, con saña, aunque pueda ser nuestro amigo. «Hay algo en las desgracias de nuestros amigos que nos complace.» Nos reímos de quienes van en el pescante de la diligencia, o en su interior, si parecen estar en un gran apuro. Es difícil evitar que los niños se ríen de un tartamudo, de un negro, de un borracho o incluso de un loco. Nos reímos del mal. Nos reímos de aquello en lo que no creemos. Decimos que un argumento o aseveración absurdo es bastante lúdico. Nos reímos para mostrar nuestra satisfacción con nosotros mismos, o nuestro desprecio por los que nos rodean, o para ocultar nuestra envidia o ignorancia. Nos reímos de los locos y de los que pretenden ser sabios; de la extrema simplicidad, de la torpeza, de la hipocresía y la afectación. «Estaban hablando de mí —dice SCRUB—, pues se reían *en exceso*.» La insensibilidad de Lord FOPPINGTON al ridículo y su aire de inefable presunción no son, menos admirables; y las afectadas máximas de moralidad de Joseph SURFACE, una vez despojadas de su poder para hacer daño, llegan a ser bastante lúdicas.

#### 4. NOS REÍMOS DE LOS DEMÁS Y DE LO QUE ESTÁ PROHIBIDO

Nos reímos de los demás por algo que para nosotros es una cuestión seria, porque nuestro amor propio es más fuerte que nuestra simpatía, da antes la alarma y al instante vuelve nuestra desatenta alegría en gravedad, realzando la broma sólo con los demás. Cualquiera está convencido de padecer un juego ajeno. Lo que para uno es diversión, para otro significa la muerte. Sólo las personas muy sensibles o muy honradas se ríen tan libremente de sus propios absurdos como de los absurdos de sus vecinos. En general, prevalece la regla contraria, y sólo nos reímos de aquellas desgracias de las que somos espectadores, no partícipes. El daño, la decepción, la vergüenza y vejación que sentimos impiden nuestra alegría; mientras que los desastres que llaman a nuestra puerta y excitan nuestra repugnancia y desmayo son un espectáculo divertido para los demás. Cuanta más resistencia oponemos y mayor es la perplejidad en que nos sumimos, más vívida y *picante* es la ostentación intelectual de propósitos cruzados de los circunstantes. Nuestra humillación es su triunfo. Estamos pendientes de lo desagradable del resultado, en lugar de estarlo de su singularidad o de su índole inesperada. Los demás sólo ven el conflicto de motivos y la repentina alternancia de acontecimientos; nosotros sentimos también el dolor que, además de compensar el

entretenimiento especulativo, obtendríamos de la contemplación de nuestra situación abstracta.

No se puede forzar a reír a nadie, ni ofrecer una razón por la que se deba reír: ha de reírse uno mismo, o no hacerlo en modo alguno. Cuando reímos por un impulso espontáneo, nos reímos sin restricción alguna a este impulso. Nos reímos de algo sólo porque no deberíamos. Si pensamos que no debemos reírnos, este impedimento perverso acrecienta nuestra tentación de reír, pues, al esforzarnos por apartar de la vista la enojosa imagen, ésta regresa más irresistible y repetidamente, y la inclinación a ser indulgentes con nuestra alegría, cuanto más ha sido ésta refrenada, aumenta su fuerza y estalla, de la manera más violenta, en carcajadas. Lo mismo ocurre con todo aquello en que no debemos pensar que nos haga reír, que surge subrepticia e inconscientemente, por más esfuerzos que hagamos para excluirlo. Un secreto, una palabra perdida, una broma cruel logran que la gente se ría. El propio ARETINO se rió hasta morir al escuchar un cuento lascivo. De la debilidad se hace a menudo un sustituto del ingenio; y en la mayoría de nuestras buenas comedias antiguas, la intriga del argumento y el doble significado del diálogo marchan de la mano y mantienen la pelota en alto entre los dos con maravilloso ánimo. La conciencia, comoquiera que surja, de que hay algo que debemos considerar con gravedad es, casi siempre, una señal para reír sin tapujos: apenas podemos contenernos en un sermón, en un funeral o en una boda. ¡Qué excelente era la vieja costumbre de arrojar las gorras! ¡Cuánta alegría inocente se ha perdido con ella! No es una tarea sencilla la de guardar el decoro en los tribunales de justicia; la más nimia de las circunstancias que interfiera en la solemnidad del procedimiento provocará que la sala entera ruja de risa. En la hora de la muerte, las personas suelen decir cosas agudas. Sir Thomas MORE bromeó con su ejecutor; RABELAIS y WYCHERLEY murieron los dos con un *bon-mot* en los labios.

## 5. LA IRONÍA Y EL INGENIO

Los malentendidos (*malentendus*), en que una persona quiere decir una cosa y otra se propone algo distinto, son una gran fuente más de humor cómico, por el mismo principio de ambigüedad y contraste. Hay un ejemplo primoroso de esto en el diálogo entre AIMWELL y GIBBET, en la *Bella estrategia*, donde AIMWELL confunde a su compañero con un oficial de un regimiento de marcha y GIBBET da por seguro que el caballero es un bandido. La alarma y la consternación ocasionadas por alguien que le dice, en el curso de la conversación general, «Queda detenido», es de lo más lúdico en aquella interpretación poderosa y admirablemente natural de Robert TYKE por el se-

ñor EMERY. Del mismo modo, la inconsciencia en la misma persona acerca de lo que ella misma es, o de lo que los demás piensan de ella, intensifica el sentido del absurdo. Hace que este resulte para nosotros completamente claro por su insensibilidad respecto a él. Su simplicidad atrae la sátira y le da un contorno más amplio. Es un caso más extremo aún el de la persona que es consciente de ser objeto de ridículo y, sin embargo, parece perfectamente reconciliada con él como algo normal. Así, el ingenio es, con frecuencia, lo más eficaz y adecuado para resultar agudo y serio, pues parece como si el mismo que habla no tuviera intención de ello y fuéramos nosotros los primeros en advertirlo. La ironía, como una especie del ingenio, debe su fuerza al mismo principio. En tales casos, es el contraste entre la apariencia y la realidad, la suspensión de la creencia y la incongruencia que nos engaña, lo que da lugar al ridículo y lo acentúa cuando se salva la primera impresión. La excesiva impudencia, como en *Lear* o la modestia excesiva, como en el héroe de *Ella se rebajó a conquistar*, o una mezcla de ambas, como en el *Cuerpo ocupado*, son divertidas por igual. Mentir es una especie del ingenio y el humor. Imputar a una persona un cargo del que está por entero libre delata espíritu e invención; y cuanto mayor es la insolencia, más grande es la broma.

No hay nada tan poderosamente humorístico como la llamada *armonía* de un carácter cómico, tal como la vemos ejemplificada con agudeza en Sancho Panza y Don Quijote. La flema proverbial y la romántica gravedad de estos dos célebres personajes puede considerarse la cima de esta clase de excelencia. El profundo sentimiento del carácter fortalece el sentido de lo lúdico. La armonía en el carácter cómico es una consistencia en lo absurdo; un apego determinado y laudable a lo incongruente y singular. La regularidad completa la contradicción; pues el número de ejemplos de desviación de la línea recta, ramificándose en todas las direcciones, muestra la inveterada afición del sesgo original por cualquier extravagancia o locura, la improbabilidad natural, como si dijéramos, incrementándose en cada ocasión con la multiplicación de oportunidades para un retorno al sentido común, hasta alcanzar, por fin, una altura increíble e inexplicablemente ridícula, que frustra invariablemente nuestras expectativas. Con todo, el problema más curioso reside en esta sinceridad de lo absurdo consigo mismo. Que la razón y el buen sentido deban ser consistentes no es de extrañar; lo sorprendente es que el capricho, y el antojo, y el prejuicio fantástico sean uniformes e infalibles en sus resultados. Sin embargo, a la vez que esta clave característica de lo absurdo ayuda al ridículo, mitiga y armoniza su exceso; y lo lúdico se entrefera con cierta belleza y decoro mediante esta misma sinceridad del hábito y el sentimiento, o mediante el principio de la similitud en la disimilitud. La devoción del sinsentido y el entusiasmo por lo trivial afectan tanto como una lección moral: es una de las impresionantes debilidades y una de las mayores felicidades de nuestra naturale-

za. Aquello que excita tan vívida y duraderamente un interés en sí mismo, incluso sin ser sabiduría, no es despreciable en vista de la razón y la humanidad. No podemos suprimir la sonrisa en los labios, aunque las lágrimas estén prontas a brotar también de los ojos. La historia de los caballos de madera es igualmente instructiva y deliciosa; y luego de la pareja a la que he aludido, la de *Mi tío Toby* es una de las mejores y más gentiles que «¡hayan levantado la pierna!». Las inconveniencias, los accidentes curiosos, caídas y magulladuras a los que exponen a sus jinetes contribuyen a la diversión de los espectadores; y los golpes y heridas que el Caballero de la Triste Figura recibe en sus diversas y peligrosas aventuras han aplicado su influencia salvadora a más de una mente enferma.

En lo que se refiere a lo risible, tal como surge por accidentes imprevistos o por tercios embrollos, el dolor, la vergüenza, la mortificación y la completa desasistencia de la situación se añaden a la broma, en el supuesto de que sean momentáneos o abrumadores sólo para la imaginación de quien los sufre. El castigo y las aprensiones de MALVOLIO son tan cómicas, desde el momento en que sabemos que no son reales, como la ebria transformación y el breve sueño de felicidad de Christopher SLY lo son por la misma razón. La caída de Parson ADAMS en la barrica en Squire's, o que le descubran en la cama con la señora SLIPSLOP, aunque dignos de lástima, son accidentes risibles; ni leemos con demasiada gravedad la pérdida de su Esquilo, sería como resultaba para él en ese momento. Un clérigo escocés, mientras iba hacia la iglesia, viendo a un mecánico pisaverde y engreído que caminaba por delante de él cubierto de repente de inmundicias, ya por caerse en el arroyo o por cualquier otra calamidad que le sucediera, sonrió y pasó de largo; pero luego, al ver a la misma persona, que se había detenido a rehacerse, sentado y mirándolo directamente en la galería con un aspecto de perfecta satisfacción y compostura, como si nada de aquello le hubiera pasado, la idea de su anterior desastre y de la complacencia presente de sí mismo lo impresionó tan poderosamente que, incapaz de resistir el impulso, se apartó del púlpito y se rió hasta que no pudo más.

Recuerdo haber leído la historia, en un número suelto de la *Revista europea*, de un viejo caballero que acostumbraba salir a caminar cada tarde con un bastón de puño de oro por los campos contiguos a Baltimore House, franqueados entonces solamente por senderos de a pie que los cruzaban. Con frecuencia se le acercaba un mendigo con una pierna de madera, a quien daba dinero, lo cual sólo lo volvía más inoportuno. Un día en que estaba más molesto de lo usual, una persona bien vestida acertó a presentarse y, observando lo impertinente que era tal compañero, le dijo al caballero: «Señor, si me presta un momento su bastón, le daré una buena zurra por su impertinencia». El viejo caballero, sonriendo a la proposición, le entregó su bastón y, tan pronto como el recién llegado iba a aplicarlo a los hombros del acusado, éste se quitó

su pierna de madera y escapó con gran alacridad, con su castigador detrás tan rápido como podía. Cuanto más rápido corría el uno, más rápido lo seguía el otro, agitando el bastón, para asombro del caballero a quien pertenecía, hasta que, habiendo cruzado del todo los campos, volvieron de repente un recodo y nunca se volvió a ver a ninguno de los dos.

## 6. LO LÚDICO EN LAS 1001 NOCHES

En el camino de la aventura enmarañada y de una jovial exhibición de la debilidad lúdica en el carácter, nada es superior a las partes cómicas de *Las 1001 noches*. Tomando sólo la serie de historias del Pequeño jorobado, que se atragantó con un hueso, y la del Barbero de Bagdad y sus siete hermanos, encontramos la del sastre perseguido por la mujer del molinero, que, luego de haberse afanado toda la noche en el molino, nada obtiene a cambio de su fatiga; la del otro que se enamora de una hermosa dama, la cual, fingiendo corresponder a su pasión, lo invita a su casa y como condición previa a su favor le rasura las cejas, lo despoja de sus ropas y, cuando, encontrándose en una sinuosa galería, aquél iba a seguirla y, por sorpresa, lograr todos sus deseos, luego de doblar una esquina o dos, dio con una puerta falsa y cayó a plomo en la calle para asombro de los espectadores y suyo, con las cejas rapadas, desnudo y sin que le quedara un rayo de esperanza; la del buhonero que edificaba castillos en el aire, el cual, al golpear a su mujer, la supuesta hija de un emperador, rompe su cesta de cristal, débil fundamento de su riqueza ideal, su buena fortuna y su arrogancia; la del mendigo, de nuevo, que cenó con el Barmaid y celebró con él los nombres de los vinos y manjares; y, la última y la mejor de todas, la inimitable historia del Barbero Impertinente, él mismo uno de los siete y orgulloso de serlo: su pertinaz, increíble, inoportuna, deliberada y, sin embargo, insignificante locura, su agotar la paciencia del joven caballero a quien es enviado a rasurar, sus preparativos y muestras de celo, su sacar un astrolabio para medir la altura del sol mientras prepara su navaja, su bailar la danza de ZINIRI y cantar la canción de ZANITOUT, su decepcionar al joven de una cita, acompañándolo hasta el lugar del encuentro, alarmando al dueño de la casa ansioso por su seguridad, por la que su infortunado patrón pierde su mano en la riña, sintiendo esto como un desagradable accidente. El peligro que la misma persona locuaz corre luego de perder su cabeza por su reticencia a decir quién era, puesto que no quiere faltar a su carácter de ser «justamente llamado el Silencioso», es una consumación de la chanza, aunque, si realmente hubiera tenido lugar, habría sido llevar la broma demasiado lejos.

Hay mil ejemplos de la misma clase en *Las mil y una noches*, que son una mina inagotable de humor cómico e invención y que, por las costumbres

orientales que describen, aportan el principio de la indiferencia encallecida en una chanza tan lejos como pueda ir. Las serias y maravillosas historias de esta obra, que han sido tan admiradas y tan ávidamente leídas, me parecen ficciones monstruosas y abortadas, como sueños inconexos, dictados por la angustia preternatural de un poder arbitrario y despótico, del mismo modo que las historias cómicas y familiares han sido representadas, en proporción, divertidas e interesantes según el mismo principio, obrado en una dirección contraria, para producir incertidumbre infinita y vicisitudes, así como un heroico desprecio por los accidentes desfavorables y las mezquinas vejaciones de la vida humana. Es el regocijo de la desesperación, la alegría y la risa de una pausa durante el placer de la muerte. Los ejemplos más poderosos de la imaginación efectiva e inquietante se encuentran en la historia de Amina y sus tres hermanas, a quienes lleva a su lado como una jauría de perros, y en la del goul que mordisquea granos de arroz para cenar y rapiña cadáveres humanos. En esta condena de las partes serias de *Las 1001 Noches* tengo a casi todo el mundo y, en particular, al autor del *Viejo marinero*, contra mí; a aquél ha de estarle permitido juzgar tales materias y me dijo, con una sutileza de conjetura filosófica que sólo él posee, que si *no me gustaban, era porque no sueño*. Por el contrario, tengo al obispo ATTERBURY a mi lado, el cual, en una carta a POPE, confiesa francamente que «no podría leerlas en su vejez».

## 7. LA PROSECUCIÓN DE UN PLACER INCIERTO Y UNA OCIOSA GALANTERÍA COMO FUENTE DE HUMOR CÓMICO

Hay otra fuente de humor cómico que apenas ha sido tocada por los críticos ni a la cual han atendido: no la aplicación de un dolor casual, sino la prosecución de un placer incierto y una ociosa galantería. La mitad de los lances y del regocijo de la comedia descansa sobre esto. La mayoría de las aventuras, dificultades, demoras, disparates, decepciones, éxitos, excusas, todas las diestras maniobras, arteras insinuaciones, citas, esquelas, *double entendres*, alusiones simuladas y elegantes adulaciones miran a esto; a obtener aquellos «favores secretos, dulces y preciosos» en que consisten el amor y el placer y, una vez logrados y terminado el *equivoque*, cae el telón y acaba la obra. Todas las atracciones de un asunto al que sólo puede mirarse indirectamente, una suerte de terreno prohibido para la imaginación, salvo bajo severas restricciones que son de continuo pasadas por alto; todos los recursos que proporciona para la intriga y la invención; la timidez del bufonesco amante, sus miradas de alarma y asombro petrificado; la vanidosa afectación y la confianza fácil del hombre feliz; el atuendo, el aire, la languidez, el desdén e indiferencia de la delicada dama; el apremio, la gracia, la locuacidad y los em-

brollos de la doncella; la impudencia, mentiras y picardía del criado; el hacer y deshacer matrimonios; la sabiduría del sabio; el decir del agudo; la locura del loco; «el ojo, la lengua, la espada, el espejo de la moda y el molde de la forma del soldado, el escolar y el cortesano»: todos atienden a lo mismo. Es el reservado del Pájaro Azul. Es la vida y el alma de las obras de WYCHERLEY, CONGREVE, VALIBRUGH y FARQUHAR. Es la sal de la comedia, sin la cual sería menos valiosa e insípida. Vuelve a HORNER decente y a MILLAMANT divino... La época de la comedia terminaría y la gloria de nuestros teatros se extinguiría para siempre. Nuestras viejas comedias serían inestimables, si sólo fuera por esto, por mantener vivo este sentimiento, que sobrevive todavía con toda su vibrante gracia y entrecortadas palpitaciones en la escena.

## 8. EL INGENIO Y EL HUMOR

El humor consiste en describir lo lúdico tal como es en sí mismo; el ingenio, en exponerlo, comparándolo o contrastándolo con algo más. El humor es, como si dijéramos, el desarrollo de la naturaleza y el accidente; el ingenio es el producto del arte y la fantasía. El humor, tal como se muestra en los libros, es una imitación de los absurdos naturales o adquiridos de la humanidad, o de lo lúdico en accidente, situación y carácter; el ingenio consiste en ilustrar y sopesar el sentido de aquel absurdo mediante cierto parecido u oposición repentinos de una cosa con otra, que señala la cualidad de la que nos reímos o la desprecia desde un punto de vista más desdeñable o impresionante. El ingenio, en lo que se distingue de la poesía, es la imaginación o la fantasía invertidas y aplicadas, de este modo, a los objetos, como para que lo pequeño parezca menor, lo mediano más ligero y menos valioso; o para distraer nuestra admiración o separar nuestros afectos de aquello que es poderoso e impresionante, en lugar de producir una admiración más intensa y una exaltada pasión, como es propio de la poesía... El ingenio ronda en los límites de la luz y la frivolidad, tanto en asuntos de placer como de dolor; pues, tan pronto como describe lo serio con seriedad, deja de ser ingenio y pasa a cobrar una forma diferente. El ingenio es, de hecho, la elocuencia de la indiferencia, o una exposición ingeniosa y acuciante de aquellas impresiones evanescentes y brillantes de objetos que nos afectan más por la sorpresa o el contraste con el tren de nuestras preconcepciones ordinarias y literales, que porque contengan algo en sí mismos que excite nuestra simpatía necesaria o nuestra duradera aversión. El uso favorito del ingenio consiste en añadir pequeñez a la pequeñez y amontonar desdén o insignificancia por todos los medios de una guerra trivial e incesante; o, si alguna vez afecta engrandecerse y usar el lenguaje de la hipérbole, es sólo para conducir al escarnio por medio de una comparación

fatal, como en la mofa heroica; o, si se trata de una pasión seria, debe hacerlo de modo que menoscabe el tono del sentimiento intenso e inflamado mediante la introducción de circunstancias burlescas y familiares. El ingenio o la invención lúdica produce su efecto más a menudo por comparación, pero no siempre. Con frecuencia logra sus propósitos mediante distinciones inesperadas y sutiles. Por ejemplo, de la primera clase, la descripción de SHERIDAN de la administración del señor ADDINGTON como la colilla de la del señor PITT, quien había permanecido tanto tiempo en el banco del tesoro que, como Nicias en la fábula, «dejó las posaderas tras él», es un ejemplo tan fino del ingenio metafórico como cualquiera que se recuerde. La misma idea parece, sin embargo, haber sido incluida en el viejo y bien conocido apodo del Parlamento *Rabadi-lla*. Un ejemplo casi tan feliz de la otra clase de ingenio, que consiste en retorsiones repentinas, en turnos sobre una idea y en desviar brusca y hábilmente el curso del argumento de tu adversario hacia otro canal puede verse en la sarcástica réplica de PORSON, quien, al escuchar a alguien observar que «ciertos poetas modernos serían leídos y admirados cuando HOMERO y VIRGILIO estuvieran olvidados», contestó: «Y no hasta entonces». La definición de sir Robert WALPOLE de la gratitud, de los solicitantes, según la cual es un «vívido sentido de futuros favores», es, sin duda, ingenio, pero no consiste en el hallazgo de ninguna coincidencia o parecido, sino en trasponer súbitamente el orden del tiempo en la medida común de este sentimiento hasta hacer que las profesiones de aquellos que pretenden albergarlo se correspondan más con la práctica. Es colmar un espacio en blanco del corazón humano con una palabra que explica de inmediato su vacío. La frase de VOLTAIRE, en respuesta a un extranjero que observaba lo altos que crecían sus árboles —que «nada más tenían que hacer»—, es una exquisita mixtura de ingenio y humor, de la que resulta como si aquellos llevaran una vida lenta y laboriosa; pero aquí no hay alusión ni metáfora. De nuevo, aquel golpe magistral en *Hudibras* es genuino ingenio y profunda sátira, cuando, hablando de ciertos hipócritas religiosos, dice de ellos que:

*Transigen con los pecados a que se inclinan,  
Condenando aquellos que no les importan.*

Pero el ingenio consiste en la sinceridad del carácter y en la feliz exposición de la lúdica contradicción entre el Pretexto y la Práctica; entre su lenidad hacia los vicios propios y su severidad con los ajenos...

En una palabra, la aguda separación o desenredo de ideas que parecen la misma, o donde no se sospecha lo suficiente de la contradicción secreta, y es de una naturaleza lúdica y caprichosa, es ingenio tanto como el juntar aquello que parece a primera vista completamente diferente. No hay, por

tanto, fundamento suficiente para admitir la célebre definición de ingenio del señor LOCKE, que lo hace consistir en el hallazgo de parecidos impresionantes e inesperados que forman figuras agradables en la fantasía, mientras que el juicio y la razón, de acuerdo con él, residen justo en el procedimiento contrario, en separar y distinguir con nitidez allí donde ha de encontrarse la menor diferencial. (Sus palabras son: «Si en tener nuestras ideas en la memoria prontas a la mano consiste la rapidez de las partes, en tenerlas inconusas y ser capaces de distinguir con nitidez una cosa de otra, donde no hay sino la menor diferencia, consiste en una gran medida la exactitud de juicio y la claridad de la razón, que ha de observarse en un hombre sobre otro. Y de aquí, acaso, pueda darse alguna razón de aquella observación común de que los hombres tienen el juicio más claro o la razón más profunda. Pues el ingenio reside principalmente en la reunión de ideas y en ponerlas juntas con rapidez y variedad, allí donde pueda encontrarse cualquier parecido o congruencia, de tal modo que produzca figuras placenteras y visiones agradables en la fantasía; el juicio, por el contrario, reside justo en el revés, en separar cuidadosamente, una de otra, las ideas, allí donde pueda encontrarse la menor diferencia, de tal modo que se evite mezclar por similitud o tomar por afinidad una cosa por otra») (*Ensayo sobre el entendimiento humano*, vol. 1, p. 143).

De esta definición, HARRIS, el autor de *Hermes*, ha observado muy bien que demostrar la igualdad de los tres ángulos de un triángulo equilátero a dos rectos sería, según el principio aquí establecido, una pieza de ingenio en lugar de un acto de juicio o entendimiento; y los *Elementos* de EUCLIDES, una colección de epigramas. Por el contrario, parece que la detección y exposición de la diferencia, particularmente donde esto implica una observación nítida y sutil, como al discriminar entre la pretensión y la práctica, entre la apariencia y la realidad, es común al ingenio y la sátira con el juicio y el razonamiento, y, desde luego, comparar y conectar nuestras ideas es una parte esencial de la razón y el juicio, tanto como del ingenio y la fantasía.

Esta definición, tal como es, la tomó el señor LOCKE sin reconocerlo de HOBBS, quien dice en su *Leviathán*: «Esta diferencia de rapidez al imaginar está causada por la diferencia de pasiones de los hombres, que aman y aborrecen, unos, tal cosa, otros, tal otra; y, en consecuencia, los pensamientos de algunos hombres discurren de un modo, el de otros, de otro, y sostienen y observan diferentemente las cosas a través de su imaginación. Y mientras en esta sucesión de pensamientos no hay nada que observar en las cosas en las que piensan, sino en lo que se parecen entre sí, o en lo que difieren, de aquellos que observan sus similitudes, en caso de que sean como son, aunque raramente observadas por los demás, se dice que poseen un buen ingenio, con lo que se quiere decir en esta ocasión un buena fantasía. Pero de aquellos que

observan sus diferencias y disimilitudes, lo que se llama distinguir y discernir, y juzgan entre cosa y cosas, en caso de que tal discernimiento no sea fácil, se dice que poseen un buen juicio; y particularmente en materia de conversación y negocios, allí donde el tiempo, los lugares y las personas han de ser discernidos, esta virtud es llamada discreción. La primera, esto es, la fantasía, sin la ayuda del juicio, no se tiene por una virtud; pero la última, que es juicio o discreción, es tenida por tal, sin la ayuda de la fantasía» (*Leviathán*, p. 32).

El mero ingenio, como opuesto a la razón o el argumento, consiste en destacar alguna coincidencia casual y parcial que nada tiene que ver, o que, al menos, no implica una conexión necesaria con la naturaleza de las cosas, forzadas a una analogía aparente mediante un juego de palabras o una noción irrelevante, como en los retruécanos, los enigmas, la aliteración, etc. La chanza, en todos estos casos, reside en la suerte de identidad de mofa, o parecido nominal, establecido por la intervención de las mismas palabras que expresan ideas diferentes y favorecen, como si dijéramos, por una fatalidad de lenguaje, la malévolá insinuación que la persona que posee el ingenio quiere proporcionar para sacarle partido. Así, cuando el desafecto ingenio francés aplicó a la nueva orden de la *Fleur du Lys* el *double entendre de Compagnons d'Ulysse*, o compañeros de Ulises, significando al animal en que los camaradas del héroe de la *Odisea* fueron transformados, esto fue una maliciosa y mordaz intimación de una irritante verdad (si fuera verdad) mediante un fortuito concurso de letras del alfabeto, saltando a «una conclusión previa», pero no había prueba de la cosa, al menos no evidente. Y, de hecho, esto puede considerarse como la mejor defensa de la contestada máxima de que el ridículo *es la prueba de la verdad*; es decir, que no contiene ni intenta una prueba formal al respecto, sino que debe su poder de convicción a una mera sugestión; de modo que si la cosa, una vez insinuada, no es de suyo clara, la sátira fracasa en su efecto y falla en su base. El sarcasmo manifestado aquí respecto al carácter de la nueva o vieja nobleza francesa puede no estar bien fundado; pero es tan parecido a la verdad y «llega de una forma tan cuestionable» respaldado por la apariencia de una proposición idéntica, que requeriría una larga serie de hechos y elaborados argumentos apartar la impresión, incluso si estuviéramos seguros de la honradez y sabiduría de la persona que trata de refutarlo. Una chanza impertinente es una prueba tan buena de la verdad como un sólido soborno; y hay serias sofisterías,

*Mentiras asesinas del alma,  
y verdades que obran un bien breve,*

tanto como ociosas ocurrencias. Podemos estar seguros de esto, de que el ridículo se fija en los puntos vulnerables de una causa y descubre los lados débi-

les de un argumento; si aquellos que recurren a él, en ocasiones, confían demasiado en su resultado, aquellos que son principalmente perjudicados por él, casi siempre lo son con razón, y no pueden estar demasiado en guardia contra lo que merecen. Antes de que podamos reírnos de algo, su absurdo debe, al menos, ser claro y palpable a la aprehensión común. El ridículo se alza necesariamente sobre ciertos hechos supuestos, sean verdaderos o falsos, y sobre su inconsistencia con ciertas máximas reconocidas, sean correctas o equivocadas. Es, por tanto, una prueba adecuada, si no de sinceridad filosófica o abstracta, al menos de lo que es verdad de acuerdo con la opinión pública y el sentido común; pues sólo puede exponer a un desprecio instantáneo aquello que ha sido condenado por la opinión pública y es hostil al sentido común de la humanidad. O, para plantearlo de manera diferente, es la prueba de la cantidad de verdad que existe en nuestros prejuicios favoritos. Para mostrar cuán íntimamente aliado se piensa que está el ingenio con la verdad, no es inusual decir de una persona: «Aquél es un hombre de sentido, pues, aunque no dice nada, se ríe en el momento adecuado». La aliteración se produce aquí bajo la guía de cierta clase de ingenio verbal; o bien, al aguzar la expresión, en ocasiones se afina el sentido. El ingenio o la elocuencia (no sabría cómo llamarlo) del señor GRATTAN no serían nada sin este acompañamiento. Hablando de algunos ministros que no le gustaban, decía: «Sus únicos medios de gobernar son la guinea y la horca». Debe confesarse que apenas puede darse un modo más efectivo de conversión política que el primero, aplicado a los amigos de un hombre y el otro, a sí mismo. El fino sarcasmo de Junius sobre el efecto de la supuesta-ingratitude del Duque de GRANTON en la corte —«El ejemplo puede ser doloroso, pero el principio agradaría»—, no obstante la profunda penetración en la naturaleza humana que implica, apenas pasaría por ingenio sin la aliteración, igual que cierta poesía apenas sería reconocida como tal sin la rima que la cierra. Una cita o una frase común, hábilmente encaminada a otro propósito o tergiversada, tiene a menudo el efecto del ingenio más encantador. Un compañero ocioso al que sólo le quedaba en el mundo una moneda de cuatro peniques, que había guardado para pagar el asado de algo de carne para cenar, la gastó en comprar una nueva cuerda para su guitarra. Un viejo conocido, al escuchar esta historia, repitió estas líneas del *Allegro*:

*Y en contraste con comer cuidados  
Cubridme con suaves aires lidios.*

La réplica del autor del periódico llamado *El Mundo* a una señora en la iglesia que, viéndolo con un aspecto meditabundo, le preguntó en qué estaba pensando —«En el otro mundo»—, es una perversión de una fórmula establecida del lenguaje, algo, de la misma clase...

No siempre es fácil distinguir entre el ingenio de las palabras y el de las cosas, «pues las particiones agudas borran sus límites». De algunas de las *bon mots*, o *jeux d'esprit*, del fallecido señor CURRAN podría decirse que deben su nacimiento a esta suerte de equívoca generación; o eran una mixtura feliz de ingenio verbal y una fantasía vivaz y pintoresca, de agudeza legal en detectar las diversas aplicaciones de las palabras, y de una mente apta para percibir lo lúdico en los objetos externos. «¿Ves algo ridículo en esta censura?», le dijo uno de sus hermanos jueces. «Nada, salvo la cabeza» (WIG tiene el sentido de «poner una peluca» y de «censurar». (*N. de los T*)) fue la respuesta. Una ventaja instantánea se produce a causa de la sutil ambigüedad técnica en la construcción del lenguaje, y la cuestión de hecho cuelga de la escala como un enorme contrapeso. Después de todo, los golpes de ingenio verbal y accidental, aunque de lo más sorprendente y risible, no son de lo mejor ni de lo más duradero. Más refinado y efectivo es el ingenio que se basa en la detección de un parecido inesperado o de la distinción en las cosas, más que en las palabras. Es más severo y exasperante, es decir, más imperdonable aunque menos sorprendente, en la medida en que el pensamiento sugerido es más completo y satisfactorio por ser inherente a la naturaleza de las cosas mismas.

*Haeret lateri lethalis arundo.* La verdad forma el mayor libelo y es la que arroja los dardos del ingenio. La frase del Duque de BUCKINGHAM: «Las leyes no empeoran, como las mujeres, al envejecer», es un ejemplo de trivialidad inofensiva y de suprema malicia de ingenio juntas. Esto es, quizá, lo que se ha querido decir con la distinción entre verdadero y falso ingenio. El señor ADDISON, de hecho, va tan lejos como para convertir en prueba exclusiva del verdadero ingenio que soporte la traducción a otro idioma, es decir, que no dependa en absoluto de la forma de expresión. Pero en modo alguno es éste el caso. SWIFT habría consentido con dificultad en una teoría de tan corto alcance, para hacer estragos con sus queridos acertijos; aunque no hay nadie cuyo serio ingenio se refiera más a las cosas, diverso con un mero juego de palabras o fantasía.

Creo que debería haber advertido antes, al hablar de la diferencia entre ingenio y humor, que el ingenio es, a menudo, un absurdo pretendido, cuando la persona sobreactúa o exagera en cierta parte con el designio consciente de exponerlo como si fuera otra persona, como cuando MANDRAKE, en los *Rivales gemelos*, dice: «Este vaso es demasiado grande, llévatelo, beberé de la botella». Por el contrario, cuando sir Hugh EVANS dice, con toda inocencia, «Dios quiera que no esté falto de gracia», aunque haya aquí un gran rasgo de humor, no hay ingenio. Esta clase de ingenio del humorista, donde alguien se convierte en blanco de burlas de sí mismo y exhibe deliberadamente sus propios absurdos o debilidades con la luz más señalada y deslumbrante, atraviesa el carácter de Falstaff y es, en realidad, el princi-

pio en que se funda. Es una ironía dirigida contra sí mismo. El ingenio es, de hecho, un acto voluntario de la mente, o ejercicio de la invención, que muestra lo absurdo y lúdico conscientemente, sea en nosotros mismos o en otros. Las referencias cruzadas, donde los disparates se producen adrede, son ingenio; pero si alguien las iluminara por ignorancia o accidente, serían meramente lúdicas.

## LA IMAGINACIÓN Y EL HUMOR

Puede elaborarse un argumento de la superioridad intrínseca de la poesía o imaginación sobre el ingenio, pues la primera no admite meras combinaciones verbales. Dondequiera que éstas ocurran, serán, de modo uniforme, manjillas. Para suscitar admiración o pasión se requiere algo más sólido y sustancial. Las formas generales y las masas agregadas de nuestras ideas han de ser aún puestas en juego para dar peso y magnitud. De la imaginación puede decirse que consiste en descubrir algo similar en cosas por lo general distintas, o sentimientos parecidos dedicados a ellas; mientras que el ingenio, principalmente, trata de encontrar algo que parezca lo mismo o depara una momentánea decepción donde esperabas encontrarlo, es decir, en cosas completamente opuestas. La razón por la que semejanzas ligeras y parciales, o sólo accidentales y nominales, sirven a los propósitos del ingenio y caracterizan, de hecho, su esencia como una operación distinta y una facultad de la mente, es que el objeto de la poesía lúdica es, naturalmente, decepcionar y mermar nuestra simpatía; y es mucho más sencillo decepcionarla que elevarla, debilitarla que fortalecerla, desconectarla de la pasión y el poder que dedicársela y afianzarla en cualquier objeto de grandeza e interés; es mucho más sencillo sobresaltar y trastornar nuestras preconcepciones, por medio de combinaciones incongruentes y equívocas, que confirmarlas, reforzarlas y extenderlas mediante poderosas y duraderas asociaciones de ideas o analogías impresionantes y certeras. Una causa ligera es suficiente para producir un efecto ligero. Ser indiferente o escéptico no requiere esfuerzo; ser entusiasta, y en serio, requiere un fuerte impulso y poder colectivo. El ingenio y el humor (comparativamente hablando, o tomando los extremos para juzgar por gradaciones) apelan a nuestra indolencia, nuestra vanidad, nuestra debilidad e insensibilidad; la poesía seria y apasionada apela a nuestra fortaleza, nuestra magnanimidad, nuestra virtud y humanidad.

Cualquier cosa es suficiente para arrojar desprecio sobre un objeto; incluso la sola sugerencia de una alusión maliciosa a lo que es impropio disuelve todo el encanto y pone fin a nuestra admiración de lo sublime y hermoso. Leer el pasaje más escogido del *Paraíso perdido* de MILTON con un

falso tono lo volverá insípido y absurdo. Criticar insidiosamente o señalar con envidia los deslices de la pluma amargará el placer o alterará nuestra opinión del conjunto de la obra, y nos hará arrojarla con disgusto. Los críticos son conscientes de este vicio y falta de firmeza en nuestra naturaleza, y juegan con ellos con éxito periódico. Los menores agujijones son lo bastante fuertes para esta clase de guerra y las manos más menudas pueden esgrimirlos. El tedio puede subsistir con cualquier clase de alimento. La sombra de una duda, el asomo de una inconsistencia, una palabra, una mirada, una sílaba destruirá nuestras convicciones mejor formadas. Lo que hace de este argumento algo tan impresionante como cualquier punto de vista es la naturaleza de la parodia o lo burlesco, cuyo secreto reside meramente en trasponer o aplicar al azar a cualquier cosa, o a los objetos inferiores, aquello que sólo es aplicable a ciertas cosas o a los asuntos más elevados. «De lo sublime a lo ridículo no hay sino un paso.» La más tenue falta de unidad de impresión destruye lo sublime; la detección de la menor incongruencia es un fundamento infalible sobre el que descansa lo lúdico. Pero en la poesía seria, que trata de afianzar nuestros afectos, cada aliento debe ser significativo. Perder apenas tiempo es fatal y deshace el hechizo. Vemos qué difícil es sostener el vuelo continuo del sentimiento que nos ha impresionado: qué fácil ha de ser demudarlo o mofarse de él, empujarlo al sinsentido y mostrarse ingenioso haciendo el papel de loco. Es un error común, sin embargo, suponer que las parodias degradan o implican un estigma en el sujeto; por el contrario, implican, en general, algo serio y sagrado en los originales. Sin esto, no valdrían para nada, pues faltaría el contraste, y con esto están seguras de producir efecto. Las mejores parodias son, en consecuencia, el reverso de las cosas mejores y más destacadas. Lo testimonian los trasuntos comunes de HOMERO y VIRGILIO...

Lear y el Bufón son el ejemplo más sublime que conozco de pasión e ingenio unidos, o de imaginación reveladora de los sufrimientos más tremendos y de lo burlesco jugando con la pasión, asistiendo y relajando su intensidad por las más señaladas, aunque familiares e indiferentes ilustraciones del mismo tema en objetos diferentes y en menor escala. El reproche del Bufón a Lear por «convertir a sus hijas en sus madres», sus fragmentos de proverbios y viejas baladas, «La curruca alimentó al cuco tanto tiempo, que tenía su cabeza mordida por su cría» y «Arre, ya sé cuándo el caballo sigue a la carreta» son comentarios corrientes de gastadas trivialidades que destacan la extremada locura del infatuado y viejo monarca y, en cierto modo, nos reconcilian con sus inevitables consecuencias.

## 10. EL HUMOR PRÁCTICO DE LAS FÁBULAS

Finalmente, hay un ingenio del sentido y la observación que consiste en la aguda ilustración del buen sentido y la sabiduría práctica por medio de alguna noción remota o rara imagen. La materia es el sentido, pero la forma es el ingenio. Así las líneas de POPE:

*Con nuestros juicios ocurre como con nuestros relojes,  
Ninguno marcha a la par; cada uno cree en sí propio,*

son más ingeniosas que poéticas, porque la verdad que proporcionan es una mera y enjuta observación de la vida humana, sin elevación ni entusiasmo, y la ilustración respectiva es de aquella rara y familiar clase que únicamente es curiosa y fantástica. COWLEY es un ejemplo de la misma clase en casi todos sus escritos. Muchas de las chanzas e ingeniosidades en las mejores comedias son aforismos morales y reglas de conducta para la vida, que resplandecen con ingenio y fantasía en el modo de expresión. Los antiguos filósofos abundaban, también, en la misma clase de ingenio, en decir las verdades de la manera más inesperada. En este sentido, ESOPPO fue el mayor ingenio y el más grande moralista que haya vivido. Rudo y esclavo, miró de reojo la naturaleza humana y contempló sus debilidades y errores transferidos a otras especies. Vicio y virtud eran tan sencillos para él como cualquier objeto de los sentidos. Vio en el hombre a un animal parlante, absurdo, obstinado, orgulloso y airado; y vistió estas abstracciones con alas, o un pico, o cola, o garras, o largas orejas, como parecen incorporarse estos jeroglíficos en la creación bruta. Su filosofía moral es historia natural. Hace que un asno rebuzne sabiduría y que una rana croe humanidad. La reserva de verdad moral y el fondo de invención al exhibirla en formas eternas, palpables e inteligibles, y deliciosas para los niños y las personas mayores, en todas las épocas y naciones son casi milagrosos. La invención de una fábula es, para mí, el más envidiable esfuerzo del genio humano: es descubrir una verdad para la que no hay clave y que, una vez encontrada, ya no puede olvidarse. ¡Preferiría haber sido el autor de las *Fábulas* de ESOPPO a serlo de los *Elementos* de EUCLIDES! Aquel entretenimiento popular, PUNZÓN y el teatro de marionetas, debe parte de su irresistible y universal atracción casi al mismo principio de inspirar sentidos y consciencia a agentes inanimados y mecánicos. La bufonería e ingenio de una pieza de madera es doblemente bufonesco y farsante. PUNZÓN no es jovial de suyo, sino que «es la causa de un corazón lleno de júbilo en los demás».

Los hilos y poleas que gobiernan sus movimientos arrastran consigo el tedio y toda «aquella peligrosa estofa que pesa en el corazón». Si vemos un

grupo de gente doblando la esquina de una calle, dispuestos a reventar de una secreta satisfacción y con los rostros bañados por la risa, sabemos de qué se trata: vienen de un espectáculo de marionetas. ¿Quién puede ver tres figuras pequeñas, pintadas, hechas de retales, no mayores que nuestro pulgar, inflarse, chillar y farfullar, cantar, bailar, parlotear, amonestar, golpearse unas a otras la cabeza, dándose a sí mismas aires de importancia e «imitar a la humanidad de la manera más abominable», sin reír inmoderadamente? Reconocemos la farsa y momería de la vida humana en breve y para nada; y, lo que aún es mejor, nada les cuesta a los que han de representarla. Apuntamos la alegría, el júbilo y el triunfo en nuestra propia cuenta; y sabemos que los golpes y porrazos que han recibido desaparecen tan pronto como el titiritero los guarda en su caja y marcha tranquilamente con ellos, como los juglares de una descripción menos divertida se marchan, en ocasiones, con los errores y aciertos de la humanidad en sus bolsillos. He escuchado a un no mal juez en la materia decir que «prefería la comedia a la tragedia, la farsa a la comedia, una pantomima a la farsa y un teatro de marionetas a todo lo demás». Considero que, quien inventó los espectáculos de marionetas fue un benefactor de su especie mayor que quien inventó las óperas.

## 11. LAS MÚLTIPLES FACETAS DEL HUMOR

Terminaré este imperfecto y deslavazado esbozo del ingenio y el humor con la célebre descripción de BARROW sobre el mismo objeto. Dice: «Pero primero ha de preguntarse qué es aquello de lo que hablamos o lo que nos importa esta jocosidad; cuestión a la que podría replicar como DEMÓCRITO hizo a quien le pidió la definición de un hombre: «Aquello que todos vemos y conocemos»; y se aprehende mejor lo que es por un conocimiento directo de lo que yo podría informar mediante una descripción. Es, de hecho, algo tan versátil y multiforme, que aparece con tantas figuras, de tantas posturas, con tantas vestiduras, aprehendido de modo tan diverso por distintas miradas y juicios, que parece no menos arduo dar una noticia clara y cierta al respecto que trazar un retrato de Proteo o definir la figura del aire que pasa. En ocasiones reside en una adecuada alusión a una conocida historia, o en la oportuna aplicación de un dicho trivial, o en forjar un cuento opuesto; en ocasiones se representa en palabras y frases, sacando ventaja de la ambigüedad de su sentido o de la afinidad de su sonido; en ocasiones está envuelto en un vestido de luminosa expresión; en ocasiones acecha detrás de una similitud accidental. En ocasiones se aloja en una cuestión capciosa, en una respuesta punzante; en una razón sutil; en una intimación penetrante; en la desviación hábil o en la restauración inteligente de una objeción; en ocasiones se expresa en el osado

esquema de un discurso; en una ironía amarga; en una vigorosa hipérbole; en una asombrosa metáfora; en una plausible reconciliación de contradicciones, o en un agudo sin sentido; en ocasiones una representación escénica de personas o cosas, un discurso contrahecho, un aspecto o gesto mímico pasan por ello; en ocasiones una simplicidad afectada, en ocasiones una aspereza presuntuosa le otorgan su ser; en ocasiones surge sólo de una afortunada conmoción acerca de lo que es extraño; en ocasiones de una hábil tergiversación de una materia obvia al propósito; a menudo consiste en no se sabe qué, y difícilmente puede decirse cómo brota. Sus caminos son misteriosos e inexplicables, susceptible de contestación por los innumerables giros de la fantasía y sinuosidades del lenguaje. Es, en breve, una manera de hablar aparte del camino simple y sencillo (tal como el camino que la razón enseña y por el que conoce) que, mediante una tosquedad verdaderamente sorprendente en el concepto o expresión, afecta y divierte a la imaginación, mostrando en ello cierta maravilla y alentando, además, alguna delicia. Suscita admiración en tanto que significa una activa sagacidad de aprehensión, una especial felicidad de invención, una vivacidad de espíritu y alcance de ingenio por encima de lo vulgar; parece argüir una rara vivacidad de las partes, que pueden resultar aplicables a remotas nociones; una notable habilidad que puede acomodarse con destreza a cualquier propósito, junto a una encantadora energía de humor, incapaz de sofocar los destellos de esparcimiento de la imaginación. (Por ello, en ARISTÓTELES tales personas son denominadas *epidexioi*, hombres capaces, y *eutropoi*, hombres de fáciles o versátiles maneras, que pueden sin dificultad volverse por sí mismos hacia todas las cosas, o volver todas las cosas hacia sí mismos.) Procura, además, deleite al gratificar la curiosidad con su rareza, o aspecto de dificultad (igual que se contempla con placer a los monstruos, no por su belleza sino por su rareza, o los trucos de prestidigitación, no por su empleo sino por su cualidad de abstrusos); al desviar la mente de su camino de serios pensamientos; al destilar alegría y ligereza de espíritu; al provocar tales disposiciones de espíritu, a modo de emulación o complacencia, y al aderezar una materia de otra manera desabrida o insípida, con un sabor no usado y, por ello, gratísimo» (*Obras de BARROW, Serm., 14*).

## 12. EXCESO DE RISA E INGENIO AFECTADO

Añadiré, a modo de cautela general, que no hay nada más ridículo que la risa sin causa, ni nada más molesto que la llamada gente reidora. Un reidor profeso es un carácter tan despreciable y aburrido como un ingenio profeso: uno está siempre buscando motivos de risa, otro riéndose siempre por nada. Un exceso de levedad es tan impertinente como un exceso de gravedad. Un

carácter de esta suerte ha sido personificado por SPENSER, en la *Damisela del lago tranquilo*:

*Quien probaba  
A reírse al agitarse la más leve hoja.*

Se ha de ser muy ignorante o carecer de pensamiento para sorprenderse con todo lo que se ve; o maravillosamente engreído, si se espera que todo se conforme a su pauta de propiedad. Los bufones y los idiotas se ríen en todas las ocasiones; y la debilidad común de desear que se las considere satíricas recorre con frecuencia familias enteras en lugares de campo, para gran enojo de sus vecinos. Sorprenderse de la incongruencia ante todo lo que se nos presenta no demuestra mucha comprensión o refinamiento de percepción, sino una holgura y petulancia de mente y temperamento, que impide al individuo juntar dos ideas con firmeza o de manera consistente. Esto se debe a una rudeza natural y a una precipitación de la imaginación, que no asimila de suyo las cosas con propiedad. La gente que siempre se está riendo se ríe, al cabo, del lado equivocado de sus rostros, pues no pueden lograr que otros se rían con ellos. De manera parecida, una afectación de ingenio endurece paulatinamente el corazón y lo despoja de la buena compañía y las buenas maneras. Una sucesión perpetua de cosas buenas acaba con la conversación común. No hay respuesta a una chanza, sino con otra; e incluso donde la pelota puede mantenerse en alto de esta manera sin caer, esto fatiga la paciencia de los que la sostienen y deja a los que hablan sin aliento. El ingenio es la sal de la conversación, no la comida.

### 13. EL HUMOR CÓMICO EN ARISTÓFANES, LUCIANO, MOLIÈRE Y RABELAIS

Los cuatro nombres principales del humor cómico fuera de nuestro idioma son ARISTÓFANES y LUCIANO entre los antiguos, MOLIÈRE y RABELAIS entre los modernos. De los dos primeros no diré sino que apenas los conozco. Habría gustado más de ARISTÓFANES si hubiera tratado a SÓCRATES con menos vileza, pues lo ha tratado con más vileza por el ingenio tanto como por el argumento. Su *Pluto* y sus *Pájaros* son ejemplos notorios, uno de humor enjuto, el otro de airosa fantasía.

Luciano es un escritor que merece toda su fama: posee el ingenio licencioso y extravagante de RABELAIS, pero dirigido más uniformemente hacia un propósito; y sus producciones cómicas están entreveradas de descripciones hermosas y elocuentes, llenas de sentimiento, como la exquisita relación de la

fábula del alción que se introdujo en la boca de SÓCRATES y el heroico elogio de BACO, concebido en la más elevada vena de resplandeciente panegírico.

Los otros dos autores que propuse mencionar son modernos y franceses. MOLIÈRE, sin embargo, en el espíritu de sus escritos, es casi un autor tan inglés como francés, un verdadero *barbare* en todo aquello en lo que realmente destacaba. Fue, incuestionablemente, uno de los mayores genios cómicos que haya vivido; un hombre de ingenio infinito, jovialidad e invención, pleno de vida, de risa y capricho. Pero no puede negarse que sus obras son, en general, meras farsas, sin una escrupulosa adherencia a la naturaleza, al refinamiento de carácter o a la probabilidad común. La trama de algunas de ellas no podría llevarse a cabo, en algún momento, sin una perfecta colusión entre las partes para pasar por alto las contradicciones y actuar en desafío a la evidencia de sus sentidos. Por ejemplo, tomad el *Médecin malgré lui*, en que un leñador se arroga, y lo hace con éxito a lo largo de toda la obra, el carácter de un médico instruido, sin levantar la menor sospecha; y, sin embargo, a pesar de lo absurdo de la trama, es una de las producciones más risibles y verdaderamente cómicas que pueda imaginarse. El resto de sus piezas más ligeras, el *Bourgeois Gentilhomme*, *Monsieur Pourceunac*, *George Dandin (o Barnaby Rattle)*, etc., repiten la misma descripción: asunciones gratuitas de carácter y fantásticas y atroces caricaturas de la naturaleza. Se permite el riesgo de la licencia suprema de la exageración burlesca y da rienda suelta a la intoxicación de sus espíritus animales. Respecto a sus dos comedias más elaboradas, el *Tartuffe* y el *Misanthrope*, confieso que las encuentro difíciles de aprobar: comparten mucho de la improbabilidad y extravagancia de las otras, junto a la infinita prosa de lugares comunes de la declamación francesa. ¿Qué puede superar, por ejemplo, al absurdo del *Misanthrope*, que no abandona a su dama, después de cada una de las pruebas del afecto y constancia de ésta, sino porque ella no se somete a la *formalidad técnica* de marcharse a vivir con él a un desierto? Los caracteres, de nuevo, que Celimene da de sus amigas, casi al principio de la obra, son sátiras admirables (tan buenas como los caracteres de mujeres de POPE), pero no, exactamente, en el espíritu del diálogo cómico. Las censuras de ROUSSEAU a esta obra, en su Carta a D'ALEMBERT, son una hermosa muestra de la mejor crítica filosófica.

Las mismas observaciones se aplican en un grado mayor al *Tartuffe*. Los largos discursos y razonamientos de la obra deparan un cansancio mortal: podrían ser muy buena lógica, o retórica, o filosofía, o cualquier cosa salvo comedia. Si cada una de las partes conserva un abogado especial para declarar sus sentimientos, no podrían haber aparecido más verbosos o intrincados. La improbabilidad del carácter de Orgon es maravillosa. Esta obra, desde cierto punto de vista, es inestimable, como monumento duradero de la credulidad de los franceses a todas las profesiones verbales de sabiduría o virtud; y su exis-

tencia sólo puede explicarse por el asombroso y tiránico predominio que las palabras ejercen sobre las cosas en la mente de cada francés. La *École des Femmes*, de la que WYCHERLEY ha extraído su *Mujer del campo*, con el espíritu verdadero del genio original, es, a mi juicio, la obra maestra de MOLIÈRE. La serie de discursos de la obra original, es cierto, no podrían subir a la escena inglesa, ni siquiera a la francesa, sino por que han sido llevados por el verso. La *Critique de l'École des Femmes*, cuyo diálogo está en prosa, está escrita con un estilo muy diferente. Entre otras cosas, esta pequeña pieza contiene una exquisita, y casi incontestable, defensa de la superioridad de la comedia sobre la tragedia. MOLIÈRE hubo de ser disculpado por tomar este lado de la cuestión.

Un escritor de algunas pretensiones, entre nosotros, ha reprochado a los franceses que «necesitan tantos libros como hombres». Hay un grabado francés común en que MOLIÈRE es representado leyendo una de sus obras, en presencia de la célebre Ninon DE L'ENCLOS, a un círculo formado por los ingenios y los primeros hombres de su tiempo. Entre éstos se encuentran el gran CORNEILLE; el tierno, irreprochable RACINE; FONTAINE, el sencillo anciano, inconsciente de la inmortalidad; el perfecto St. EVREMOND; el duque de la ROCHEFOUCAULD, el severo anatomista del pecho humano; BOILEAU, el adulador de la corte y juez de los hombres. ¿No eran nada estos hombres? Han pasado por hombres (y de los grandes) hasta ahora, y, aunque el prejuicio es antiguo, espero que dure en nuestra época.

Rabelais es otro nombre que podría salvarse de esta injusta censura. Las sabias sentencias y los hechos heroicos de *Gargantúa y Pantagruel* no deberían ser desestimados. Ya he dicho lo que pensaba de este autor por extenso; pero no puedo evitar pensar en él aquí, sentado en su poltrona, con una mirada lánguida por el exceso de alegría, su labio tembloroso ante un nuevo concepto nacido, y enjugando la pluma después de una chanza bien dispuesta, sosteniéndola cuidadosamente en la mano; su jarra de vino y sus libros de leyes, de escuela de divinidad y de física ante él, de donde extrae infinitas reservas de absurdo; riéndose del mundo y disfrutándolo a su vez, y haciendo que el mundo se ría con él de nuevo, durante los últimos trescientos años, por su fecundo ingenio y sus prolíficas locuras. ¡Incluso para quienes nunca han leído sus obras, el nombre de RABELAIS es un *cordial* para el espíritu, y su mención no puede reportar gravedad o tedio!

HAZLITT, William: *El espíritu de las obligaciones*. Barcelona, Alba Editorial, 1999. Traducción de Javier ALCORIZA y Antonio LASTRA. Pp. 129-16