

DOMINIQUE NOGUEZ

ESTRUCTURA DEL LENGUAJE HUMORISTICO

“Mon fils, dit la souris, ce doucet est un chat”

La Fontaine

(*Fables*, VI, 6, “Le cochet, le chat et le souriceau”)

Aunque casi siempre hayan confundido dos cosas muy diferentes, que aquí nosotros diferenciaremos cuidadosamente: la estructura del humor y su significación ⁽¹⁾, la mayoría de los estudiosos del humor, desde hace un siglo o dos, han sentido su carácter heterogéneo. “Todo en el humor, escribe Solger, flota *desordenadamente*, y se advierte en todo él, tal como en el mundo de las apariencias habituales, la interpenetración de los contrarios” ⁽²⁾. Blaze de Bury lo caracteriza como “algo vago e indefinido, algo *bastardo*, si se quiere” ⁽³⁾. James de Sully observa en él “un sentimiento *mixto*” y habla de “combinación inextricable” ⁽⁴⁾.

Un paso más y se reconoce el carácter más precisamente *doble* de esta mezcla. Para que haya humor, explica de una manera metafórica un crítico norteamericano de la época de los trenes transcontinentales, “es preciso que haya *dos* convoyes de pensamiento que se dirijan a toda velocidad en direcciones opuestas, de manera que haya colisión” ⁽⁵⁾. Arthur Koestler, en un libro reciente hablará más sencillamente de “bisociación” ⁽⁶⁾. Existe una verdadera literatura de la *bipolaridad* del humor, una

“dialéctica” del *a la vez* y del *al mismo tiempo* del humor, con sus antítesis cien veces rehechas (7). Se observará, sin embargo, que se sitúan siempre, con alguna rara excepción, en el nivel de los sentimientos o de las categorías estéticas, nunca en el nivel del lenguaje. Poco importa después de todo: lo esencial era percibir esta dualidad fundamental — sin lo cual, como Brunetière, uno se expondría a no comprender nada (8).

En cambio, alcanzaron un progreso mayor en la precisión aquéllos — más bien raros — que insistieron en el carácter *contradictorio* de esta dualidad. Baldensperger, cuando hace residir el humor esencialmente “en una especie de *inadecuación*, de desconveniencia entre la idea y la expresión, el fondo y la forma, la inspiración y los procedimientos (de manifestación), el sentimiento y el tono, la impresión producida por el mundo exterior y su manifestación en el humorista” (9), es uno de los que han ido más lejos. Más aún: hubiera debido analizar con mayor detención, esta “desconveniencia”. Y sobre todo: señalar con más precisión lo que “desconviene”. Intentaremos hacerlo aquí, retomando la distinción establecida en 1906 por Cazamian, entre la *forma* (o esqueleto) y la *materia* (o contenido) del lenguaje humorístico.

ESTRUCTURA “FORMAL” DEL HUMOR

Debemos a los lingüistas modernos la definición de un cierto número de conceptos cuya utilidad se extiende, de una manera general, y desbordando ampliamente el cuadro de la lingüística, a todos los sistemas de signos. Ello sucede con los cuatro conceptos dicotómicos de *lengua/habla*, *significante/significado*, *sintagma/asociación* (10), debidos a Saussure, y de *denotación/connotación* (definidos por Hjelmslev), que utilizaremos abundantemente.

EL HUMOR, ENTRE LENGUA Y HABLA

En el vocabulario saussuriano, así como la *lengua* podría definirse co-

mo un *habla* general, el *habla* podría ser llamada una *lengua* particular. No es que sea grande la libertad de cada uno; la creación del habla no se realiza, como tampoco la del universo por el Demiurgo del *Timeo*, *ex nihilo*. El respeto de las leyes de la lengua es una condición *sine qua non* de la comunicación lingüística. Pero las exigencias “glóticas” (11) delimitan más un *nec minus citra* que un *nec plus ultra*. Entre la línea de la lengua y la del habla se extiende un determinado espacio, lugar de las fantasías individuales, de los estilos y de las retóricas. La lengua es pura posibilidad, una *potencia* que será actualizada, con sus distorsiones y sus “fiorituras”, sólo por la realidad *actual* del habla. Adormecida en los diccionarios y en las gramáticas, y además inconsciente (12), es en cierta manera un habla neutra, puntillista, átona, desencarnada — una sombra del habla. Estricta y puritana, virgen y sin malicia, nada conoce de las complicaciones de la existencia. Es a la vez hecho y derecho; y sólo define potencialmente, el medio más habitual de significar. Es la línea recta, imaginaria, que cada cual deberá seguir, con más o menos fidelidad, incluso, en ocasiones, “desbordando” o “zigzagueando”. Es el habla media, o mejor: la de la mayoría.

Más allá: las galanuras de cada uno, la *terra sacra* de la innovación individual, algo así como esas parcelas de tierra que poseen con plena propiedad los campesinos chinos en el centro mismo de los campos colectivos de las comunas populares. Lo que en literatura se llama *el estilo*, y que Roland Barthes, no hace mucho (13), definió muy bien como lo que por oposición a la lengua representa en literatura aproximadamente el papel del habla saussuriana en el lenguaje hablado (14). “Es “la cosa” del escritor, dice, su esplendor y su prisión, es su soledad. Indiferente y transparente a la sociedad, andar característico de la persona (. . .), es la parte privada del ritual, se eleva de las profundidades míticas del escritor” (15).

¿Dónde situar entonces el humor? Y, en primer término, ¿es una lengua?. Evidentemente que no, puesto que la vía “natural” que sugiere la lengua para significar algo es precisamente lo que aquél evita con mayor ahínco. Y es por este horror respecto de la línea recta y este gusto por los desvíos como mejor se lo podría definir. Afecto a curvas y volutas, a callejones y rodeos inesperados, el humor es una lengua singular, una lengua paralela (del mismo modo que se dice “medicina paralela”), por no decir *una antilengua*. En todo caso es una lengua codificada.

Toda lengua, en cierta manera, es un código (16). La teoría de la in-

formación de Shannon ⁽¹⁷⁾, al asimilar fructíferamente el esquema de la comunicación lingüística al de la transmisión telegráfica, lo ha demostrado definitivamente ⁽¹⁸⁾. La persona que habla, al tener, como el telegrafista, *por decirlo así*, un mensaje, es decir una serie de ideas para transmitir, impone a este mensaje una forma que permite su transmisión, lo codifica en palabras formadas por fonemas que hacen vibrar el medio aéreo y las que, golpeando el tímpano del interlocutor, se le presentan como un conglomerado de señales que deben traducirse a ideas y que, por consiguiente, deben ser decodificadas. El mismo esquema podría aplicarse a la operación escritura—lectura. Pero hay códigos más o menos simples, más o menos secretos. Mientras que la lengua propiamente dicha constituye una de las formas de código más simples, la del humor sería una de las más secretas. El lenguaje del humor funciona, en circunstancias similares, como el lenguaje oficial de los asuntos africanos analizado por Barthes en *Mythologies*: es un código, dice Barthes, “es decir que las palabras tienen allí una relación nula con su contenido o contraria a él” ⁽¹⁹⁾. Más hubiera valido decir, puesto que toda lengua ya está codificada por naturaleza, un *sobrecódigo*. Y eso es precisamente el humor: un código de segundo grado, el código de un código. Por lo tanto: más que una lengua, o bien otra cosa.

El humor ¿sería entonces un habla? Este *sobrecódigo* que utiliza para hablar ¿definiría acaso algo como el estilo barthiano, un *aliquid proprium*, una irreductible y personal manera de significar lo que fuere? En ese caso, el *nulla est fluxorum scientia* de los aristotélicos retomaría toda su fuerza y deberíamos abandonar aquí nuestro análisis. No puede haber, en efecto, una ciencia de las hablas ⁽²⁰⁾ puesto que éstas constituyen precisamente la parte “individual y más o menos accidental” del lenguaje — un poco lo que Cazamian llamaba, a propósito del humor, “materia”. Pero en la medida en que existe, como veremos, una estructura general del humor, un elemento común y formalizable, capaz de ser hallado en todo humorista, no podemos considerar al humor como un habla. O en todo caso como un tipo de habla común a varios, un habla contaminada, detenida en el surgir de su unicidad, paralizada; es decir, más que un habla, o bien otra cosa. Sobrehabla o antilengua; juego en torno de la lengua y a partir de ella, o habla congelada; código de un código o estilo colectivo, el humor, lenguaje retorcido y desviado, aparece, pues, otra vez como algo mixto. Ni lengua, ni habla; es decir: mitad lengua, mitad habla. Algo así como una retórica ⁽²¹⁾. O, si se amplía la noción ya ampliada por Bar-

thes, un *idiolecto*. (22)

EL HUMOR, EL SIGNIFICANTE Y EL SIGNIFICADO

Sin embargo, nada habríamos dicho del humor si nos contentáramos con delimitar su “espacio” lingüístico. Se debe, además, analizar la estructura de este “espacio”. Ya hemos dicho dos palabras sobre él al citar la definición que da Barthes del lenguaje (sobre-) codificado como lenguaje donde “las palabras (. . .) tienen una relación nula con su contenido o contraria a él”. El lenguaje humorístico, precisamente, y utilizando nuevamente la terminología saussuriana, se caracteriza por *la inadecuación entre su significante y su significado*. Sin duda, en buena teoría lingüística, el significante está siempre “íntimamente unido” (23) a un significado bien definido, y no se podría hablar de inadecuación. Sin embargo, la misma lingüística, ya se sabe, conoce y estudia múltiples casos de cambios de sentido, es decir de rupturas, progresivas o brutales, entre los significantes y los significados. Estas rupturas pueden ser voluntarias o involuntarias. Involuntarias: son el objeto de la semántica. Voluntarias: constituyen la tarea de las retóricas — o de las antirretóricas, descritas no hace mucho por Jean Paulhan bajo el nombre de “terrores”. El humor, como cambio voluntario del sentido, está emparentado con ellas. Como ellas, en efecto, (24) se caracteriza por un rechazo de la “expresión simple y común” (25). Para significar un significado dado, el humor, en lugar del significante que le corresponde “naturalmente”, prefiere un significante desacostumbrado y, por así decirlo, contra natura. Inversamente y como consecuencia, el significante que elige está desvinculado de su significado natural, que sólo aparece, si se realiza el esfuerzo de dejarlo aparecer, a la manera de un subsignificado, de una sombra de significado, de una ausencia.

Podría entonces definirse al humor como a la unión del significante de otro significado con el significado de otro significante. Eso es lo que produce su dualidad (26).

Pero ¿cómo se opera esta doble sustitución y qué es lo que posibilita este quiasma?.

EL HUMOR Y SUS CONDICIONES FORMALES DE POSIBILIDAD

Como todos los lenguajes, el humor consiste en la relación de un “locutor” y de un “interlocutor”. Ahora bien, esta relación sólo existirá plenamente si el destinatario del mensaje no solamente lo capta, sino si también lo descodifica. Por estar el lenguaje del humor doblemente codificado, para comprenderlo se debe proceder a un doble descifrado. ¿Qué es lo que indica — “una vez” (27) operada, natural y como inconscientemente, la primera descodificación — que debe efectuarse una segunda; en resumen, que el lenguaje recibido *encierra una trampa*? Allí reside todo el problema de la *transparencia* del humor.

TRANSPARENCIA Y OPACIDAD

Se señaló que el humor residía en la unión deshabitada y artificiosa de un significante y de un significado. Inversamente, esta unión es signo del humor. Todo reside entonces en este binomio de significante y significado, en su *juntura*, y bastará con reconocer su carácter artificioso para percibir la intención humorística y comprender la necesidad de un segundo descifrado. Esto plantea, como se podría suponer, delicados problemas de dosificación: por una parte este carácter artificioso debe estar suficientemente velado como para mantener la incertidumbre — pues de otro modo, la excesiva transparencia de la intención descodificaría prematuramente el lenguaje—, debe ser, por otra parte, suficientemente manifiesto como para posibilitar esta descodificación. *Ni transparencia ni opacidad: translucidez.*

Esta translucidez, por supuesto, es *relativa*, y esto en los dos sentidos de la palabra: depende de una relación y, por consiguiente, es también función de un cierto número de factores variables que se podrían clasificar en tres grandes categorías, según se refieran a la personalidad del “humorizante”, a la del “humorizado” y a las condiciones de su relación.

La personalidad del “humorizante”: habría que agrupar aquí todas las cualidades (¿inteligencia? ¿sutileza? ¿habilidad en manejar el lenguaje?) que hacen de un hombre un verdadero humorista, es decir, capaz de codificar en segundo grado su lenguaje de modo que ello no se vea ni

demasiado ni demasiado poco; en una palabra, y más familiarmente, “guiñando el ojo”, pero imperceptiblemente, sin insistir — “du bout des yeux et retenu d’avance” como dice Satie. (28)

La personalidad del “humorizado”: Shakespeare afirmaba que “a jest’s prosperity lies in the ear of him that hears it, never in the tongue of him that makes it” (29). De hecho las disposiciones afectivas o intelectuales, permanentes o transitorias del “humorizado” cuentan mucho para que se perciba o no el humor. Especialmente: le es necesario, por una parte, ser “sensible” al humor, ser capaz de adivinar que el mensaje está codificado (un niño lo será apenas; un alienado también — salvo que como antiguo humorista lo sea demasiado y “vea” humor en todo . . .). Por otra parte le es preciso disponer de todos los elementos necesarios para la comprensión del sentido oculto de este mensaje — dicho de otro modo, que posea la clave del código. Se puede tener lo uno sin lo otro, “sentir” que un texto es humorístico sin saber bien *dónde* ni *cómo* (30), por desconocer el acontecimiento, el objeto o la persona aludidos (31).

Las condiciones de su relación: se refieren, por un lado, al “contexto” en el que se transmite el mensaje humorístico (se captará mejor el humor “en caliente” que “en frío” — por ejemplo, más en un lugar y en un momento en que se está en vena, o bien en que se tiene la costumbre de hacer humor, que en el lugar y en el momento contrarios): es, en suma, una cuestión de *probabilidad* y de *expectativa*, como las que analiza y cuantifica la teoría de la información. Por otro lado la *posición* del humorizante respecto del humorizado también es importante. Freud demostró que las agudezas, por ejemplo, no son “graciosas” en sí mismas, sino que hacen reír más o menos según la situación en la cual quien las dice aparece (conscientemente o, sobre todo, inconscientemente) a quien lo escucha. Todo sucede como si reír de un chiste consistiera en reconocer el valor de quien lo formule, y, por así decirlo, realizar un acto de pleitesía. Inversamente, no hay risa, ni siquiera sonrisa para el “wit” de alguien a quien se desprecia, y se aniquila de ese modo como *mágicamente* — aun cuando se sepa que existe y como si reconocerla fuera una forma de abdicación — su “vis humorística”.

Sin duda la translucidez de que hablábamos, por ser en buena medida relativa, es variable. Hemos visto, sin embargo, que en las condiciones más adversas y con todo conjugado para ocultarla, la intención humorística podía, a pesar de todo, transparentarse mediante ciertos signos *objetivos* —

que ahora no corresponde describir. Dos cosas, según nuestra opinión, pueden señalar la inadecuación entre los significantes y los significados de un lenguaje – y por consiguiente de su humor: son la “enormidad” de ciertos significados y la presencia de ciertos significantes “desenmascaradores”.

LA ENORMIDAD DE LOS SIGNIFICADOS

Con frecuencia, ya se verá, la presencia de ciertos significantes en la trama misma del discurso humorístico indica sin ambages que ese discurso está sobrecodificado y que debe traducirse dos veces. Pero, con más frecuencia aún, esta ayuda es eliminada. Todo el arte de determinado humor consiste en dejar al lector (o al oyente, etc.) toda la tarea del descubrimiento. De esa manera el texto es perfectamente ambiguo y puede ser leído de dos maneras: o bien el lector cree que los significantes del discurso aluden a sus significados naturales y lee el texto como un texto “veraz”, simple y sin trampas; o bien advierte que el significado natural es demasiado “enorme” para ser el correcto, que el significante, en realidad, remite artificialmente a otro significado, y lee el texto como “no veraz”, doble y con trampa.

En este último caso es, por lo tanto, el significado mismo el que por su “enormidad”, significa su propia nulidad, el artificio de la unión entre significante y significado y la hipocresía (el carácter enmascarado) del significante. Se plantea evidentemente un problema: ¿a partir de qué grado de enormidad un significado es suficientemente “enorme” como para aniquilarse a sí mismo y dejar aparecer como en transparencia el segundo y verdadero significado del significante humorístico? En verdad, esta enormidad es a la vez *relativa* y *ambigua*. Por una parte, depende de un cierto número de factores variables cuyo conjunto determina un grado de *improbabilidad*: un significado será tanto más “enorme” cuanto más improbable sea que un individuo *dado*, en un lugar y en un momento *dados*, pueda asumirlo. Pero improbabilidad no es certeza. De allí los mil equívocos posibles – es decir, a elección, mil juegos maliciosamente buscados o mil

confusiones desesperantes (32).

Quedan por examinar las relaciones entre el significado primero, denunciado y aniquilado por su propia enormidad, y el significado segundo, al que este aniquilamiento cede el lugar. Relaciones: hemos hecho bien en emplear el plural, porque si en el nivel formal puede definirse esta relación como una relación de *diferencia*, debe advertirse que – desde la simple desviación hasta la contradicción radical – la naturaleza de esta diferencia puede variar considerablemente según la “materia” del significante y del significado. Contentémonos, pues, con situar aproximadamente los límites de esta variación mediante el análisis de dos casos extremos. *El primero*, en el que la diferencia es imperceptible, sería el de la confesión seudodespreciativa: lo que el humorista dice sobre sí mismo, con un tono algo apesadumbrado, lo piensa. De un significado al otro no hay que cambiar una “iota”; simplemente, entre uno y otro, una leve variante de coloración afectiva o axiológica. Mientras que el primero, si nos detuviéramos para considerarlo, debería ser enfocado según el modo de la aflicción o del golpearse el pecho; el segundo lo sería según el modo, más neutro y jovial, de la indulgencia para consigo mismo, del “y bueno!, al final de cuentas ¿que importa?” *El segundo caso extremo* podría llamarse “del todo o nada”. Es el caso de los *nonsenses*, de los que el más llamativo continúa siendo tal vez el famoso “cuchillo sin hoja al que le falta el mango” de Lichtenberg. Se encontrará allí, de paso, un ejemplo perfecto de significado que se aniquila a sí mismo. ¿Qué es, en efecto, el significado segundo al cual remite el primero, sino el *nihil* mismo, la discordancia absoluta del absurdo? Es como si el primer significado, postulado naturalmente por el significante (una *descripción*, apacible, segura, “objetiva”) estuviera dotado de existencia, y el segundo de inexistencia. Es como si esta frase que en primera instancia, por hábito, fuera espontáneamente considerada viable, apareciera de pronto como no viable, nacida muerta. La diferencia va aquí desde el sentido (común) hasta el sin sentido (común) – que, sin embargo sigue siendo un sentido (33) –, por lo tanto desde un contradictorio hasta un contradictorio. Es una diferencia radical. Sin embargo la diferencia entre significado primero y significado segundo rara vez aparece tan neta. En general, hasta es imperceptible, o más bien, para utilizar dos términos del vocabulario de la fenomenología, no es jamás tan “noemática” como “noética”. Con mayor frecuencia los dos significados tienen el mismo *objeto*, pero *enfocado* de dos maneras dife-

rentes. Aquí, en el caso del significado natural: categóricamente, “al pie de la letra”; allá, en el caso del significado artificial, hipotéticamente, rodeado de todo un “pneuma” de sentido suplementario, ligado, como veremos, a un transmundo axiológico. Cuando Voltaire, por ejemplo, describe en *Candide* las consecuencias de la guerra entre ábaros y búlgaros no pretende mentir. Lo que significa, al pie de la letra, su texto (“sesos desparramados sobre la tierra, al lado de brazos y piernas cortados”, mujeres “degolladas”, “niños despanzurrados”, etc.) será reencontrado tal cual en el segundo significado, pero *con alguna cosa más*: el imperceptible temblor de la indignación, la colaboración violenta de un juicio de valor de la que estaba desprovisto el significado primero. El significado primero, tributario de un significante del que analizaremos más adelante el carácter de *lítóte*, “dice” siempre menos que el significado segundo. Pero éste si “dice” más, no dice forzosamente otra cosa.

SIGNIFICANTES HIPOCRITAS Y SIGNIFICANTES DESENMASCARADORES

Hasta aquí, para hablar de los elementos formales del lenguaje humorístico, se ha empleado el singular. El significado del texto humorístico no es sin embargo uniforme sino plural y disparatado. Para la precisión del análisis habrá que decir por un instante: significantes. Indudablemente, en conjunto, estos significantes juegan un doble juego, y son por lo tanto *hipócritas*. Pero sucede a veces que en medio de ellos se deslizan significantes de otro tipo que podrían llamarse significantes *desenmascaradores*, que tienen la sola función de significar y de denunciar su hipocresía. Estos delatores pueden ser muy diversos. Es posible que correspondan

- al contexto (a la naturaleza del libro, de la conversación, etc. en los que se inserta el texto humorístico);
- a la situación “histórico—mundial” en la que fue redactado el escrito o pronunciada la palabra de tipo humorístico. Un conocimiento relativo de las características fundamentales de la literatura británica, por

ejemplo, o de la sociedad francesa de las Luces, me pondrá en estado de alerta si abro *The Book of snobs* o *Candide*, antes de leer la primera línea;

- a la expresividad visual (guiños, sonrisas, rasgos esquemáticos y acusados de la caricatura, etc.), sonora (entonación general, inflexiones de la voz, ritmo musical acentuado – supergravedades o superlentitudes de las parodias de marchas fúnebres, etc.), o verbal (brevedad o longitud anormales de las oraciones, etc.). Finalmente, y sobre todo en literatura, a ciertas “figuras”, que más que “ornamentos”, como los *tropoi* o los *schémata* de la retórica clásica, son *juegos*, es decir: ciertos tratamientos de la oración o de las palabras que terminan finalmente en cuestionamiento (por no decir “tomaduras de pelo”) del lenguaje. Repitémoslo: es al lenguaje más neutro, al de los compendios de conservación, a la *lengua* pues, a la que trastornan las figuras del humor. Juegos sobre el sentido propio y figurado de las palabras ⁽³⁴⁾, fórmulas que significan lo contrario de ciertas expresiones familiares ⁽³⁵⁾, deformación de los significantes de la lengua ⁽³⁶⁾, o sustitución por otro término de un término esperado en un conjunto ⁽³⁷⁾; todas estas figuras son figuras de impugnación o de estrechamiento respecto del lenguaje. Excepto en lo que podría llamarse la hipérbole irónica, el humor es limitativo, apunta al rebajamiento o a la humillación de la lengua. Es una forma de decir lo más con lo menos. Recorte en el plano de los sintagmas, pero extrema abundancia de las asociaciones implícitas en el plano de los sistemas, *el humor es sintagmáticamente subdesarrollado, pero superdesarrollado asociativamente (o sistemáticamente). Es una lílote.*

ESTRUCTURA “MATERIAL” DEL HUMOR

Recordamos la distinción evocada más arriba, y seguida aquí, entre *forma* y *materia* del humor. Es hora de precisar que Cazamian también se servía de ella como de una línea demarcatoria muy nítida entre lo que, en el

humor, podía analizarse y lo que no se podía. Por un lado estaría el procedimiento, la *forma* (en el sentido de los lógicos) — aquello que hemos largamente descrito como la unión artificial e inadecuada de un significante y de un significado — perfectamente definible; por otro lado el contenido asignado por cada humorista a esta forma, el que no sería definible. Se nos permitirá no respetar este *noli tangere* e ir más allá. Preocupados por construir un “modelo” lo más completo posible del lenguaje humorístico, intentaremos definir *también* una parte, por lo menos, de su materia. Pues la naturaleza de esta materia de ningún modo es indiferente. El humor depende de cierta relación entre significantes y significados; pero no de significantes y de significados cualesquiera. Nada se ha definido, si, luego del *quomodo* de este proceso semántico, no se describe —al menos parcialmente— el *quid*. Uno y otro están unidos, son solidarios, sólo pueden ser lo que son en su relación y por su relación: forman, en el sentido moderno de la palabra, una *estructura*. Por consiguiente, si admitimos — lo que es indiscutible — que en cada discurso humorístico existe una parte no “teorizable”, o, si se prefiere, *informalizabile*, proveniente de la particularidad en espacio y tiempo de lo que se dice, de la irreductible unicidad de los personajes, de las situaciones, etc., no por ello dejaremos de observar que lo que se dice (significante) y lo que se sugiere (significado) sólo pueden pertenecer a un número limitado de categorías que conviene enumerar y definir. En resumen, es legítimo — y hasta indispensable — establecer una tipología del humor.

Por nuestra cuenta y riesgo distinguiremos *cuatro* modelos de humor, y, por consiguiente, cuatro series de estructuras bi-materiales.

Lo que no es obvio presentado como obvio. Se trata, si se quiere, de la unión de un lenguaje neutro, impasible, “natural” y cotidiano; de un lenguaje como los otros, con un segundo significado imprevisible, asombroso, desconcertante, escandaloso, absurdo. Dicho de otro modo, están en conflicto, en este modelo, la relativa lógica de cada día, la moralidad difusa, las creencias corrientes — la *δόξα* — por un lado y, por otro, todo lo que se le opone y que podría agruparse bajo el nombre de

ἀντι-δόξα: el conjunto formará por supuesto el tipo más acabado de *paradoja*. ¿Qué es, en primer término, esta *δόξα*? No es, claro está la *Meinen* (opinión) kantiana con su parte de consciente incertidumbre; es la obtusa opinión pública, monolítica y de conciencia tranquila, es la parte de Anytos. Esta *δόξα* cerrada y segura de sí misma es a la *νοησις* abierta e insegura lo que la lengua es al habla; es la voz mugiente y muda de las turbas. Se encuentra allí una serie de juicios cristalizados, implícitos, corrientes, jamás cuestionados — juicios de realidad y juicios de valor.

Contra ellos, precisamente, arremete el torpedó humorístico. Así como Sócrates se coloca irónicamente en el terreno de Anytos, el humorista se ubica en el terreno de cada uno de ellos, allí se encierra para minarlo mejor, y, a veces, también para hacerse volar en su compañía. El humor *kamikazé* . . . A lo *verdadero* le mezcla y le opone, bajo las apariencias de verdad, lo *falso*: son los pastiches, y las parodias que son humorísticos, insistamos, sólo en la medida en que no se den como imitaciones satíricas, sino como “originales”, anodinos y corrientes. Ustedes pensaban que ese hombre era serio, sin malicia, y hace un cuarto de hora que está haciendo un pastiche de ustedes: este comediante sin coturnos, que se adelantó en puntas de pie, es el humorista. A lo *bello* le mezcla y opone, bajo las apariencias de lo bello, lo feo; a lo normal, lo teratológico. Están allí la guerra, la crueldad, la monstruosidad, la estupidez apacibles y rientes, con la panza al aire. Al *bien* le mezcla y opone, bajo las apariencias del bien, el mal. En medio de los bolos bonitamente alineados de la moralidad vulgar, coloca los suyos: las cuatro patas del perro que todo lo va a tumbar. Se toma a Pascal al pie de la letra: “el robo, el incesto, el asesinato de los hijos y de los padres” toman todos de pronto su lugar “entre las acciones virtuosas”. A lo *cotidiano* le mezcla y opone lo inaudito, lo prodigioso, lo extraordinario.

De lo raro a lo inexistente, de lo extraordinario a lo imposible, no hay más que un paso. Los humoristas, a partir de los *fatrassiers* ^(38 bis) del siglo XIII lo han dado siempre jocosamente, penetrando así en el dominio del *nonsense*, es decir de lo absurdo que se las da de natural, del ilogismo simulador de coherencia lógica. Este es uno, de la misma naturaleza que el cuchillo de Lichtenberg:

El perfecto reaccionario.
Estaba sentado yo en mi silla,
y sentía que ella no tenía asiento,
ni patas ni respaldo: sin embargo
estaba *sentado* ¡y muy contento! (39)

Esta forma de humor, notémoslo de paso, casi siempre se presenta como una parodia, puesto que es necesario, para dar una apariencia lógica a lo que de ningún modo la tiene, apoyarse en sistemas particularmente abundantes y fijos, y actuar en el “cuadro” tranquilizador de un tipo de discurso a cuya lectura o audición estamos muy acostumbrados y que estructura nuestra vida. Por ejemplo: conferencias, lecciones, disertaciones en forma de “proposición” o de “consideración sobre”, páginas de manuales. Se puede observar, de paso, el carácter por así decir antiescolar de la mayoría de los *nonsenses*. Es como si un hada hubiera tocado de noche los libros de clase de un chico, y, en un extraño Sabat, entreverando páginas y palabras, aquellos se hubieran vuelto dementes. Pero no es tanto la efervescencia excéntrica de la locura lo que el humorista describe, sino en cierta manera sus restos, lo que queda del sabat *al día siguiente*. Si el humorista está loco, es en frío, sin dejar que se note. No hay que asustar; es necesario especialmente permanecer natural.

Precisamente ese es el mundo de este primer modelo de humor: un mundo (falsamente) natural. Todo transcurre naturalmente: el bien y el mal, la belleza y la fealdad, la verdad y la falsedad, lo monstruoso y lo normal, lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginario. Eróstrato compra fósforos en el quiosco de la esquina. Ravailac afila su cuchillo (sin mango ni hoja) en la escalinata de la municipalidad. Drácula se lava los dientes con Gibbs, el asesino vive en el 21. Aquí se imita, se desvaría, se mata, se engulle al propio hijo, allí se despanzurra a su Cunegunda, se indaga, se inquiere, se quema a los herejes, se echa a los magistrados al calabozo del mismo modo como se respira o se come. Es un mundo donde las contradicciones han desaparecido, un mundo sin valores — o más bien, donde coexisten apacible y paradójicamente *todos* los valores. Es, por consiguiente, un mundo fantástico — sin que éste lo diga — una antilogía permanente en que el *ἄτοπος* se adorna con las plumas del *εἰχός*.

La falsa ingenuidad. Esto sería más bien lo contrario de lo anterior. Ya no se trata de presentar lo que no es obvio como obvio, sino lo obvio como no obvio. Se pretende hacer reaparecer lo arbitrario de los gestos, de la naturalidad de las fórmulas y de los pensamientos sancionados por el hábito, de las instituciones que “más han pasado a las costumbres”, de darle a la costumbre lo que corresponde a la costumbre, extirpando esa película de naturalidad que el hábito o el embotamiento han depositado sobre ella; se trata de hacer aflorar nuevamente las significaciones escondidas, de volver, por decirlo así, otra vez *salvaje* la realidad domesticada por la *δόξα* ; en una palabra, volverla *paradojal*.

Jean Ricardou daba hace poco ⁽⁴⁰⁾ una muy atinada definición de la paradoja cuando la consideraba como la presentación de una realidad de *n* dimensiones con una perspectiva que sólo permite percibir *n-1*. Así el cilindro que se ve y se lo cree un círculo o un rectángulo, porque — por parcialidad o miopía — sólo se lo observa de costado o desde arriba. El hombre paradójico — y, en especial, el humorista — es el hombre que muestra la parte de arriba del cilindro a quien sólo veía allí un rectángulo. Pero ¿cómo? Muy sencillamente: tomando altura, o distancia como para verlo *todo*. Fingiendo llegar de otra parte, de lo más alto: de los planetas; o de lo más lejano: de las Indias o de las Américas — a veces, simplemente, del campo; del pasado o del porvenir. Mejor aún: de la nada, caído del cielo. *De otra parte*, pues, y por primera vez. *Exoticus et nativus*. Ingenuo y extranjero. Extraño a quien todo le parece extraño. *Alienus*: para quien nada es lo mismo y todo es diferente. Extranjero que habla lo “extraño” — la particular jerga que siempre dice más que la lengua local, que permite decirlo todo, hasta la “lingua franca”, ese dialecto “caníbal” que da la oportunidad de encontrar “muy extraño que tantos hombres grandes con barba, fuertes y armados” que rodean al joven Carlos IX “se avengan a obedecer a un niño; y que no se elija más bien a alguno de ellos para mandar” ⁽⁴¹⁾; ese dialecto persa que posibilita la descripción de un “mago” llamado “El Papa” capaz de hacer creer que tres no hacen más que uno, que el pan que se come no es pan, o que el vino que se bebe no es vino” ⁽⁴²⁾; ese *patois* sirio, en fin, que proporciona la libertad de presentar, entre los “átomos”, “los mitos” del planeta Tierra, a “un animalito de birrete cuadrado” que llena a su auditorio de una “risa inextinguible” al afirmar que el secreto del mundo se encuentra “en la *Summa* de Santo Tomás” ⁽⁴³⁾.

Ya se ve: no son los significados, primero y segundo, los que difieren aquí; es el mismo personaje, por ejemplo, quien finge aludir y que efectivamente alude a Montesquieu cuando hace describir por Rica a su "Mago". La sorpresa surge más bien retrospectivamente aquí, de la diferencia entre el significante elegido por el narrador y el significante que otro cualquiera hubiera empleado normalmente. El lenguaje de este humor no es asémico sino alosémico. Es insólito y procede entonces por *substitución* (de otro modo significante en lugar del significante esperado) y con frecuencia también por *omisión* de tal o cual revelador o de tal consecuencia, de modo que realce el resto. Sea lo que fuere, eso no quiere decir que caiga en la brevedad. Si la mayoría de las veces el humor es litótico y su significante es sintagmáticamente más breve que los significantes habituales del significado al que apunta el humorista, aquí es lo contrario. El lenguaje de la falsa ingenuidad es embrollado, balbuceante, circunspecto, es el primero en no creer en lo que va diciendo, se toma todo el tiempo necesario para poner los puntos sobre todas las íes. Es un lenguaje que procede frecuentemente por aproximaciones sucesivas, asombros simulados, perpetua epantosis.

Entrarían en esta categoría también las "expresiones infantiles" — que son, como se sabe, las más hermosas invenciones de los adultos — y la comicidad poética de los "haï kai" de Jules Renard (44).

*Lo triste presentado no con tristeza y lo alegre, no con alegría. An-estesia o Hiper-estesia invertida, la emoción, si aparece, es siempre contraria a lo que presumiblemente (o sensatamente) debería ser. La intención siniestra expresada con flema — o más aún con algo de alegría —, o la bufonería recitada con trágicos sollozos en la voz: esto tal vez sea lo que más ofusca a los enemigos del humor, y lo que le otorgó su reputación de insensibilidad y de monstruosidad moral. Aquí hay que ubicar lo que se llama el *humor negro*.*

La amabilidad presentada como malicia: la alabanza como reproche; o viceversa. Humor e ironía. Aquí el humor casi no es más humor. La forma seudológica que toma lo acerca más a la ironía o a la burla que a los modelos de humor descritos precedentemente. La insensibilidad, antes fingida, tiende aquí a ser real, y para mal. El *wit*, por ejemplo, nombre inglés para la agudeza, es con mayor frecuencia más pura malignidad que malignidad fingida. Es una malignidad cobarde que no quiere asumir su apariencia antipática de malignidad y se vuelve hipócrita. Addison ya veía en ello un “falso humor”: “su modo de ridiculizar, decía, es siempre personal, y se dirige al hombre o al escritor viciosos y no al vicio o al escrito” (45). La agudeza es una herida segura — cuando, en realidad, el verdadero humor, más que herir, quiere estimular. Si hiere, lo hará con el florete protegido.

“El humor hace que el zarpazo mismo tenga algo de caricia” (46). El afecto o la ternura, la compasión o el cariño embotan todos sus dardos (47) y, apenas disparados éstos (y tan débilmente disparados) el humorista ya se arrepiente de ellos. Allí radica toda la diferencia entre el *wit* humorístico y el *wit* irónico (o *wit* en estado puro). Una frase del comentario de un reciente documental sobre la guerra en Vietnam podría hacer comprender bastante bien lo que los distingue. Del improvisado puesto de comando del Vietcong se decía: “es el Pentágono vietkong”. En la sala, favorable a la lucha del pueblo vietnamita contra la agresión norteamericana, hubo sonrisas. Era humor pues la frase, hiperbólica, fue pronunciada con *benevolencia* por un comentarista favorable, y escuchada (destinada a ser escuchada) por simpatizantes. La misma frase, pronunciada por un adversario hubiera sido irónica. El humor y la ironía se apoyan, pues, de la misma manera en una no coincidencia del lenguaje y de la realidad, pero sentida ya afectuosamente como un saludo fraterno a la cosa o a la persona designada, o ya, por el contrario, como la manifestación de una oposición escandalizada, despreciativa u odiosa. Humor es amor, ironía es desprecio. Entre uno y otra, la autoironía — que participa de la ironía por el desapego, la distancia burlona que instaura con uno mismo —, pero queda el humor, porque no podría ser de verdad aniquilante (sí lo es la ironía, que imita siempre a su manera la muerte del otro). El humor es familiar, hasta hogareño; sus bromas, como la ropa sucia — como se dice — no salen de la familia. Esta imagen es, por otra parte, ilustradora: el humorista siempre forma un poco parte del objeto de su humor, como se forma parte de una

familia: permanece unida a ella, no importa lo que dijere o hiciere. El ironista, por el contrario, se separa totalmente de aquello sobre lo cual ironiza; la distancia que toma es irrevocable; es un foso. A su manera, la ironía aparece entonces como un juicio, es decir como el decreto soberano de un hombre vestido de toga y armiño respecto de otro en andrajos, encadenado a sus pies, en quien ya no ve a su semejante y a quien ya no quiere conocer más en caso de haberlo hecho alguna vez ⁽⁴⁸⁾. Sin embargo, en su forma y en su materia, la ironía aquí es de la misma naturaleza, o casi, que este cuarto modelo de humor. Habría que hacer tal vez con ella un caso particular de humor – pero un caso extremo ⁽⁴⁹⁾, hasta patológico: una protuberancia algo monstruosa sobre el cuerpo del humor.

Dicho esto, realizadas las prudentes observaciones usuales sobre el carácter necesariamente esquemático de esta clasificación, sería oportuno manifestar lo que vincula todos estos modelos de humor, aun más allá de su forma. Esencialmente es su carácter falsamente *an-axiológico*.

Humor y Juicio. Bajo todas sus formas, en efecto, el lenguaje humorístico es un lenguaje que oculta sus colores; o bien los borra todos y se adelanta con la bella palidez de la neutralidad, o bien se adorna con los más chillones, que revelan sobre todo una cosa: que son falsos. Es la diatriba del juez con las palabras del actuario. La emoción que se obliga a la imparcialidad; la denuncia escandalizada que retiene su aliento y se extiende en una descripción sosegada. *Un juicio escondido, implícito*; ya está cumplida la fase de la instrucción, ya han sido escuchados los testigos, se va a leer la sentencia . . . pero la Corte sonrío y se calla. A los oyentes corresponde concluir: tienen en mano todos los elementos del proceso. Por supuesto que esta libertad que se les deja es falsa: el expediente les ha sido presentado de tal manera, los documentos fueron seleccionados y leídos de tal modo que no tienen elección. Así como no se puede, luego de conocer las dos premisas de un silogismo, inventarle una conclusión. Esta ya está allí, lista, invisible pero presente, flotando y rugiendo por encima de las cabezas con toda su arrogancia de conclusión necesaria: sólo le falta la existencia, la palabra. El humor es un juicio en suspenso, una conclusión que se tiene “en la punta de la lengua”. Es un silogismo trunco: *un*

entimema.

El humor como entimema. Con más precisión aún, es un *doble* entimema. En efecto, el silogismo humorístico sólo presenta explícitamente (pero extensamente) su menor. Y éste, en el que se halla concentrado todo el silogismo, debe sugerir a la vez su mayor y su conclusión. El primero es fácil de reconstruir: depende de esos *εἰκότα* que fundamentan el *ἐνθύμημα* de Aristóteles. Es el sistema de valores del humorista, esa especie de moralidad superior que algún significativo desenmascarador (contexto, textos explícitos del autor, etc.) deja adivinar. En cuanto a la conclusión, la aplicación de las reglas elementales del razonamiento silogístico permite descubrirla fácilmente. De ese modo el discurso humorístico se presenta como un entredós que remite a lo que lo precede y a lo que le sigue en la organización de un silogismo implícito. Se lo podría esquematizar de esta manera (en el caso de un silogismo del tipo Darii) (50):

IMPLICITO	Toda X es Y	sistema de valores del humorista	So (2)
EXPLICITO	(Ahora bien) <u>x es una X</u>	discurso humorístico	Se/so (1)
IMPLICITO	luego x es una Y	conclusión	So (2)

Ya se ve: este silogismo está doblemente trunco; este razonamiento que se debe seguir es siempre un *más acá*, la victoria del menos sobre el más, una lílote. Esto provoca todavía dos observaciones: la lílote humorística sólo es posible cuando es *consciente* y cuando es *contenida*.

Humor y conciencia. El humor implica la conciencia de sí mismo. No basta que un lenguaje le parezca ambiguo a un observador para que sea humorístico. Es preciso además que de entrada lo sea en la conciencia de quien lo diga. El humor es intencional o no existe. De otro modo, claro está, el mundo entero sería, *in se et per se*, humorístico – y tal vez lo sea – pero entonces habría que imaginarlo como objeto del *fiat* bromista o perverso de un Dios que se divierte. Los innumerables rituales anquilosados de una institución esclerótica, o los lugares comunes de un discurso tipo, sólo serán humorísticos en tanto fueren deliberados: los discursos mistificadores en latín ^(50 bis) de *Copains* de Jules Romains, lo son, pero no los discursos de algunos de nuestros ministros. El soberbio discurso de la asamblea agrícola de *Madame Bovary* no lo es en sí mismo; se transforma en humorístico en tanto es retomado por Flaubert para significar la estupidez grandilocuente de un burgués “oficial” de los años 1850, en tanto es discurso de discurso. Las meticulosidades obsoletas del *Pickwick Club* no serían en sí mismas humorísticas salvo que Mr. Pickwick y sus amigos se entregaran a ellas en broma, lo que no es el caso; pero el modo con que Dickens presenta al *Pickwick Club* y hace hablar a Mr. Pickwick es humorístico.

Humor y contención: Contención: la lítote humorística dejará de serlo – y desaparece el humor – apenas se rompa un cierto equilibrio entre el mundo del discurso y el transmundo de las intenciones reales del humorista. Si éstas aparecen demasiado claras, demasiado pesadamente, demasiado impacientemente, si lo translúcido del humor se vuelve transparencia, muere y cede el lugar a los sentimientos o a los juicios de valor que debía retener y disimular. La falsa ingenuidad cede lugar a la diatriba; al *absurdismo*, al *nonsense*; el humor negro, a la amarga ironía; el *wit* humorístico, a la burla. Existe por otra parte una serie de desviaciones inversas cuando, sin un transmundo suficientemente importante, el discurso se reduce casi a sí mismo. Sería el caso del chiste de salón, del retruécano, de la “*contre-petterie*”, de la futilidad satisfecha, etc. Por lo tanto, el humor sólo podrá existir equilibrado.

Humor y equilibrio: Todo el arte del humorista se encuentra en este equilibrio inestable, en esta danza sobre las brasas. Es el arte de lo inacabado, del pudor, de la mesura, un negarse a insistir, un perpetuo pasar por alto. Es preciso tranquilizar apenas surja la indignación; y apenas se hizo reír, es necesario inquietar. La amargura debe impregnarse de alegría, la alegría de amargura. Arte del frío y del calor, de la ducha escocesa; su peor enemigo es la indiferencia o la insensibilidad. Queda bien entendido: no hay nada más delicado que esta sabida dosificación. Se comprende entonces que se requieran *chefs* muy especiales para cocinar a fuego lento estos platos mitad higo, mitad uva; mitad azúcar, mitad sal; mitad agrios, mitad dulces. *Chefs* cuyo humor comienza con el rechazo del prostituido título de humorista.

Dominique Noguez

(*Revue d'Esthétique*, Paris, C.N.R.S., Tome XXII, fascicule I, Janvier—Mars 1969; pp. 37—54)

Traducción: Enrique Hüwel

NOTAS

- (1) Una cosa, en efecto, es la estructura del lenguaje humorístico — su sintaxis, si se quiere — y otra cosa es la visión del mundo y del hombre implicada, *conscientemente o no* en los que a él recurren por el humor; su mitología, diría Barthes.
Aquella será objeto aquí de un análisis estructural; ésta, cuyo estudio se ha intentado en otra parte, depende propiamente de la semiología, ciencia de las significaciones.
- (2) *Erwin*, 2a. parte, pág. 230. El subrayado es mío.
- (3) *Revue des Deux Mondes*, 1º de marzo de 1844. El subrayado también es mío.
- (4) *The human Mind, a Text-book of Psychologie*, London, 1892. El subrayado es siempre mío.
- (5) S.-M. Crothers, "The Mission of Humour", *Atlantic Monthly*, septiembre de 1899.
- (6) A. Koestler, *The act of creation*, traducido al francés, en 1965, con el título *Le cri d'Archimède* (Paris, Calmann-Lévy).
- (7) Estas son las más clásicas:
 - llantos/risas (L. Ratisbonne, *Journal des Débats*, 2 de diciembre de 1853).
 - alegría/tristeza (Blaze de Bury, *Revue des Deux Mondes*, 1º de marzo de 1844; L. Ratisbonne, etc., etc.).
 - cómico/trágico (Solger, etc.).
 - serio/cómico (Ratisbonne, Solger)
 - gravedad/bufonería (Saint-René Taillandier, *Revue des Deux Mondes*, 1º de abril de 1852).
 - seriedad/risa (L. Cazamian, *L'humour de Shakespeare*, pág. 7)
 - serio/risible (Solger)
 - serio/no serio (J. Chateau, "Le sérieux et ses contraires", *Revue Philosophique*, octubre-diciembre de 1950)
 - cómico/melancólico (Solger, Blaze de Bury)
 - sublime/mezquino (Solger)
 - trágico/cómico (L. Cazamian)

- trágico/ridículo (Solger)
 - vena satírica/sensibilidad (Blaze de Bury)
 - espíritu crítico/ternura (James Sully)
 - risa burlona/simpatía (James Sully)
 - ésta, más rara: zarpazo/caricia (H. Lagardie, *Journal des Débats*, 12 de mayo de 1867) se relaciona bastante bien con la abundante panoplia de las metáforas o de las alegorías románticas alemanas – y que pueden llegar, como en *Princesse Brambilla*, hasta la fábula. Baldensperger condensó muy agradablemente estas imágenes típicas destinadas a ilustrar el concepto del *gemütsvoller Humor*: “El humor es el beso que se dan la alegría y el dolor; hay en su blasón una lágrima sonriente, se cubre la cabeza con el bonete de los locos provisto de un crespón, calza el coturno trágico y el chancho cómico; es también la chispa eléctrica que salta entre los dos polos de signos opuestos: “sentimentalismo” y “burla”; sabemos, por último, que la alegría y el dolor se encontraron en la selva oscura, se amaron sin conocerse; les nació un hijo que fue el humor”.
- Etudes d'Histoire littéraire*, Paris, Ed. Hachette, 1907, pág. 210. Por último no se puede terminar este pequeño inventario lexicológico sin recordar el famoso *Jest with a sad brow* del Falstaff de Shakespeare.

- (8) Quien escribe, en la *Revue des Deux Mondes* del 1º de abril de 1889: “Quienes nos hacen reír no nos hacen llorar; y, para no salir de Inglaterra, si Thackeray, si Sterne, si Fielding, si Swift, si Addison, y, en general, todos los grandes *humoristas* han sobresalido en la caricatura, se podría afirmar que, también en general, el placer de burlarse cegó en ellos el placer de sentir”.
- (9) F. Baldensperger, *Gottfried Keller, sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1899, pág. 447. Yo soy quien subraya.
- (10) Barthes dirá: *sistema*, más bien que *asociación*.
- (11) = de la lengua – por oposición al habla. El término es de Roland Barthes.
- (12) “Jamás hay premeditación, ni siquiera meditación, reflexión sobre las formas, fuera del acto, de la ocasión del habla, “Saussure, in R. Godel: *Les sources manuscrites du Cours de Linguistique générale*, Paris, Minard, 1957, pág. 58.
- (13) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1953.
- (14) Es cierto que al definir al estilo como a una “necesidad”, como al “término de una metamorfosis ciega y obstinada”, que “se desarrolla fuera de la responsabilidad del escritor”, Barthes hace de él algo casi tan “inconsciente” como la lengua. Pero en ese caso es con el habla en el 2º sentido fijado por Saussure con la que el estilo se conecta – con el habla como *φωνή*, independiente también ella de la voluntad. Barthes, que olvidó tal vez que un estilo “se adquiere” o “se elige”, aun si su génesis, en parte determinada por la per-

sonalidad infraconsciente y la historia del escritor, escapa parcialmente a su libertad; en síntesis, que hay dos aspectos en el estilo: el lado consciente y el lado inconsciente. Barthes, pues, parece haber analizado sobre todo este segundo aspecto, es decir, aquello que, como los tics, revela a pesar de sí la personalidad del escritor.

- (15) *Degré zéro*, pág. 20.
- (16) Cf. Barthes, *Eléments de Sémiologie*, I, 1,8, pág. 97.
- (17) Desarrollada en un artículo aparecido en 1948 en el *Bell System Technical Journal* y retomada en: Shannon (C.E.) y Weaver (W.), *The mathematical theory of communication*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1949.
- (18) Es obvio que este esquema, simplificador, si no simplista, sólo posee un valor operacional. Cuanto más es un paradigma.
- (19) *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957, pág. 155.
- (20) O sólo de sus *medios* o soportes físicos (articulación de las palabras por el hablante; grafología), lo cual no ofrece aquí ningún interés.
- (21) De acuerdo con la agudísima definición que de ella dio Gérard Genette en un artículo de *Tel Quel* (Nº 19, otoño de 1964, pág. 44–54), titulado “La réthorique et l’espace du langage”, y retomado en *Figures* (Paris, Ed. du Seuil).
- (22) En su primer sentido, el idiolecto es “el lenguaje en tanto es hablado por un solo individuo” (Martinet, *A functional view of language*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pág. 105). Barthes, en sus *Eléments de Sémiologie*, propuso “ampliar francamente la noción” y definir al idiolecto como “el lenguaje de una comunidad lingüística, es decir de un grupo de personas que interpretan de la misma manera los enunciados lingüísticos”. El idiolecto, agrega Barthes, correspondería entonces, *más o menos* a lo que él mismo “ha intentado describir en otra parte (en *Le Degré zéro de l’écriture*) bajo el nombre de *escritura*. En ese caso habrá que poner mucho en ese “más o menos”, porque, así como está, el concepto de *escritura* barthiano, definido el 26 de febrero de 1966 en una comunicación al coloquio de Bruselas sobre la Escritura, es peyorativo. En *Mythologies*, por ejemplo, se encuentra esta definición de la escritura, en la página 115: “un lenguaje encargado de operar una coincidencia entre las normas y los hechos y de proporcionar a una realidad cínica la caución de una moral noble”. Digamos, en resumen, que el concepto barthiano de escritura tiene, en general, demasiado lastre de historia y de sociedad como para ser aplicable al humor: “la escritura, se había dicho en *Degré zéro*, es la elección del área social en cuyo seno el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje” (pág. 26), o también; “La escritura (. . .) es la relación entre la creación y la *sociedad*, es el lenguaje literario transformado por su destino *social*, es la forma captada en su intención humana y ligada de esa manera a las grandes crisis de la Historia”. (pág. 24)

- (23) F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, 3a. edición, Paris, Payot, 1965, pág. 99.
- (24) Las relaciones del humor con la retórica son diversas, por lo menos tres: de utilización, de analogía y de parodia. Por una parte, como veremos más adelante, el humor se vale de las figuras de retórica (elipsis, preterición, alusión, metalepsis, etc.). Por otra parte, es en su totalidad como una inmensa figura de retórica, como un tropo gigante. Por último, el humor puede consistir en la parodia (es decir imitación exagerada o irónica) de tal o cual figura de retórica, y hasta en un cuestionamiento burlón de la Retórica.
- (25) Fontanier: *Commentaire raisonné des Tropes de Dumarsais*, 1818.
- (26) Aquí se presenta evidentemente un “modelo” *general* del humor. Es obvio que la naturaleza del *significante* puede variar totalmente de un tipo de lenguaje humorístico a otro. A veces, como en el lenguaje oral, será un determinado *tono*. A veces como en el lenguaje escrito, será, como lo veremos dentro de unos momentos, el empleo de ciertas palabras o de ciertas figuras de retórica. Y por último, a veces como en el dibujo, una cierta desviación del trazo, etc.
- (27) La anterioridad en el tiempo que esta expresión parece indicar es, debemos repetirlo, puramente artificial, destinada sólo a simplificar el análisis. En realidad, en caso de realizarse, esta doble descodificación se efectúa simultáneamente.
- (28) En sus recomendaciones para la ejecución del primero de sus *Croquis et aguceries d'un gros bonhomme en bois* (Tyrolienne turque: 20 de julio de 1913). (“De soslayo y dando por sobrentendido”. N. del Tr.).
- (29) *Love's Labour's Lost* (Penas de amor perdidas), V.II, 936-38. “El éxito de una broma está en el oído de quien escucha; nunca en la lengua de quien la hace”.
- (30) Esto es, por otra parte, muy importante, pues demuestra que hay signos del humor en cierta manera “absolutos”, que funcionan algo así como las luces intermitentes que de noche señalan obras en construcción cuya existencia se conoce de esa manera sin saber, sin embargo, su exacta ubicación.
- (31) Esto es lo que vuelve difícil, por ejemplo, el acceso a numerosos textos circunstanciales de Swift.
- (32) ¿Y si se asumiera la enormidad? ¿Y la extravagancia sería? La provocación, concebida como “humorística” ya no herirá más. El humor puede transformarse por lo tanto en una categoría tranquilizadora, desactivadora, en un medio para que las burguesías “asimilen” lo que pretende cuestionarlas. Pero a la inversa, ¿qué comodidad representa para el innovador esta comedia de humor! “¡Aquí tienen un pequeño fuego griego de mi fabricación!”, y es una bomba. El humor como caballo de Troya.

- (33) Cf. R. Benayoun, *Anthologie du Nonsense* (Paris, Pauvert, 1957), Introducción, pág. 5.
- (34) Ejemplo: “. . . je vis alors que les enfants de Mr. et Mrs. Pocket n'étaient point précisément “élevés” mais qu'on les laissait plutôt dégingoler vers leur majorité” (Dickens, *Les Grandes Espérances*, trad. P. Leyris, Livre de Poche, pág. 27). (Sentidos de “élever”: elevar, alzar, y también educar. “Vi entonces que los hijos de Mr. y Mrs. Pocket no eran precisamente educados (*elevados, alzados*), sino que más bien se los dejaba caer rodando hacia su mayoría de edad”, N. del T.)
- (35) Ejemplo: “Sur ces entrefaites — ou sur d'autres entrefaites, je ne saurais préciser — . . . ” (A. Allais, *Pauvre Césarine*). (“Sur ces entrefaites”, constituye una locución fija (en esto, en aquel momento) que pierde ese carácter con la introducción del término “autres”: se transforma en una expresión insólita. Algo así como: “Por un lado . . . o por los otros lados, no sabría precisarlo”, equivalente en el efecto, no en el sentido, a la formulación de Allais. N. del T.)
- (36) Barbarismos voluntarios o neologismos de L. Carrol, R. Vitrac o Boris Vian.
- (37) Ejemplo: “Provenzal por parte de madre, soy anglosajón *por parte de un amigo de mi padre*”. (Flers et Cavaillet, *Le roi*, Acto I, escena 6).
- (38) Esto se manifiesta particularmente en los dibujos llamados “humorísticos” o en las caricaturas. Siempre es extremadamente difícil decir por qué un dibujo hace reír (o sonreír). Se estaría seguramente en el buen camino si se tuviera en cuenta que “detrás” de cada uno de estos dibujos está todo el *sistema* de los dibujos no humorísticos que se perfila como en transparencia. Esta referencia es, a veces, explícita (La Gioconda de Dalí con bigote, la de Siné con piernas peludas, o bizca, etc.), pero con más frecuencia es implícita. Cada dibujo sin palabras podría considerarse entonces como uno de los elementos de una banda dibujada más vasta, implícita, por un lado, pero remitiría también, y con mayor profundidad y de una manera más difícilmente perceptible, a todos los dibujos tradicionales, figurativos y no humorísticos (y hasta, a veces, humorísticos) de nuestra cultura. Sería, si se quiere, entre otras, una parodia de una imagen de Epinal que sugiere inconscientemente todas las imágenes de Epinal, sin cuyo fantasma transparente no sería parodia y tal vez ni existiría.
- (38 bis) Fatrassiers : cultores de la *fatrasie*, obra poética de la Edad Media (S. XIII), incoherente, absurda, formada totalmente por dichos, proverbios, etc., y con alusiones satíricas. (N. del T.).
- (39) Hughes Mearns, norteamericano nacido en 1875 (citado en *Anthologie du Nonsense*, pág. 308).

- (40) *Expression et Fonctionnement*, texto de una conferencia pronunciada en la Ecole Normale Supérieure en marzo de 1965 y publicada en *Tel Quel*, N° 24.
- (41) Montaigne, *Essais*, I,XXXI, París, Ed. de la Pléiade, pág. 253.
- (42) Montesquieu, *Lettres Persanes* (Lettre XXIV de Rica à Ibben).
- (43) Voltaire, *Micromégas* (Livre de Poche, pág. 127).
- (44) Que consisten siempre en metáforas impregnadas de antropomorfismo casi infantil, y, por supuesto, semifingido: “Los cangrejos, cantos rodados que caminan”; “La charla de las sillas alineadas antes de la llegada de los visitantes, un día de recepción”; “Y el arroyo murmura sin cesar contra las piedras que quisieran impedirle correr”, etc., etc. (*Journal, passim*). Las observaciones de Robbe-Grillet sobre la metáfora, estarían aquí, por una vez, justificadas. Cf. también el excelente (aunque a veces injusto) análisis de Sartre en *Situations*, I, pág. 294.
N. del T.: “Hai-kai”: poema clásico japonés, de tres versos, en el cual el 1° y el 3° son heptasilábicos, el 2° pentasilábico.
- (45) *Spectator*, N° 35.
- (46) H. Lagardie, *Journal des Débats*, 12 de mayo de 1867.
- (47) Un ejemplo: Gide al evocar el piano desafinado de Mlle. de Goecklin en *Si le grain ne meurt*: (cuando las notas desafinadas eran demasiado desafinadas) aquella “decía entonces con una voz lastimera, abstractamente, como una orden discreta que diera a algún espíritu: “Habrá que venir a afinarlo”. Pero el espíritu no realizaba el encargo”. (París, Ed. de la Pléiade, pág. 358). Se encontrarían muchos otros ejemplos en Proust, que casi nunca es hiriente, respecto de los seres que “engulle” (salvo, tal vez con respecto a Mr. Norpois). El recuerdo humoriza, no ironiza.
- (48) Es indudable que existen modelos de humor “puro” (el humor negro, por ejemplo) cuya benevolencia no es muy evidente, que chocan sobre todo por la insensibilidad que los cubre. Pero ¿quién podría engañarse con semejante insensibilidad? En verdad, es el signo de una ultrasensibilidad, de una sensibilidad de desollado vivo.
- (49) Y en primer término, porque la diferencia entre significado primero y significado segundo es máxima allí: uno es lo contrario de lo otro: la pseudología de la ironía es una alegoría absoluta, una antifrase perfecta.
- (50) Se designa con Se/so (1) al grupo significante/significado primero, y con so (2) al significado segundo.
- (50 bis) N. del T. “canularesques” en el texto. Que poseen el estilo propio del “canular”. *Canular*: en la jerga de la Ecole Normale Supérieure, es una expresión o hecho que tiene por fin mixtificar, burlarse de alguien o de algo.