

HILDA TORRES - VARELA

EL HUMOR COMO EVASION
Y COMO REACTIVO

Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre
pensé, chaque pensé juste était une conquête;
puisque une police toute puissante cherchait à nous
contraindre au silence, chaque parole devenait
précieuse comme une déclaration de principe;
puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes
avait le poids d'un engagement.

JEAN PAUL SARTRE

París 1942–1943. El ocupante nazi exige de un famoso actor que demuestre ser “ario” y carecer de “contaminación hebrea”. Las pruebas son presentadas. Una de ellas es la constancia del Gran Rabino de París, quien “deplora profundamente” no contar a N.N – y aquí sigue la enumeración de sus méritos – entre sus feligreses.

En una sala consagrada a espectáculos de “chansonniers” un oficial alemán se dispone a abandonar la platea y encuentra dificultades para embocar la *manche* (manga) de su capote de uniforme. Desde el escenario parte rápida la observación seguida de la carcajada sonora del público:
– ¿ Había sido difícil pasar la *Manche* (Canal de la Mancha), eh?

En el sonsonete de la voz va implícita la referencia a la tantas veces alardeada afirmación de Hitler, “en pocos días tomaremos Inglaterra”.

Por las calles de París es frecuente el paso de jóvenes que transitan a pie o en bicicleta haciendo ostentación ya sea de dos borceguíes o de dos cañas de pescar. *Deux godillots* (dos borceguíes) y *deux gaules* (dos cañas de pescar) producen un juego eufónico muy próximo a De Gaulle.

En todos los casos el efecto cómico actúa para alivio y distensión de algunos, mientras simultáneamente atrae la cólera sorda cuando no la reacción violenta del sector opuesto. Es un juego de sutileza y de inteligencia; la ironía no alcanza su fin más que cuando cuenta con una receptividad rápida y ágil.

En todos los casos participan tres actores: un hacedor del humor y dos destinatarios: uno que es *tema* y *blanco*, y otro que oficia de *cómplice* circunstancial.

El *hacedor del humor*, el humorista — y cualquiera de los actores de nuestras anécdotas puede ser incluido en tal categoría — jamás es inocente. Si lo fuere se transformaría a la vez en emisor y en “blanco”, el humor actuaría en ese caso como un “boomerang”. El emisor del humor *finje* inocencia, *finje* ignorancia. La despreocupación o la modestia de los estudiantes de París es falsa.

El *cómplice* es quien comparte la intencionalidad más o menos velada, y quien se beneficia con el regalo de la risa, o acaso apenas con la satisfacción interior de sonreír y de sentirse compensado. Entre el “chansonnier” de la escena, su público, el oficial alemán y todos los otros alemanes devotos de Hitler se ha establecido un diálogo *inesperado*, que se arma sobre el andamiaje de un *conflicto*. El humor exige una distancia previa, conflicto o enfrentamiento. En el enfrentamiento entre un francés y un alemán, o entre un parisiense de 1942–1943 y un nazi, hay silencios y sobrentendidos. Existe un mundo de omisiones dictadas antes por prudencia de ambos lados que por usar de maneras elegantes. Sumiso o rebelde el primero, agresivo o cortés el segundo, ambos saben que “el otro” es el contrario. Y este conflicto latente estalla para conformarse a veces con pequeñas victorias. El humor actúa con respecto a su “blanco”, a su víctima, como el resultado de una combustión muy breve, donde el chisporroteo debe ser rápido y accionar por sorpresa. Chamusca, no quema.

En todos los ejemplos citados al principio, el arma es la burla acompañada de cierta subestimación y destinada a provocar el ridículo. Ridiculizar al ocupante, burlarse de sus frustraciones, poner en evidencia su tor-

peza, ironizar acerca de sus estribillos y tabúes. Son, al mismo tiempo, modos de alentar la esperanza del habitante de París, sometido a penurias y presiones. Es también, para quien humoriza, un medio de suavizar su propia situación degradante de vencido, de aflojar las tensiones. Entre dientes y sin ganas, los parisienses ríen.

A través de este juego entre el humorizante, su cómplice (el francés), y su "blanco" (el alemán), se opera una transposición de valores. Al fingir ignorar, al simular inocencia, el creador del humor trastrueca lo anormal en cotidiano, lo cotidiano en insólito, lo inteligible en absurdo y lo absurdo en lógico. A veces se vale de una transposición de estilos de modo que la alusión a X. se transforme en alusión a Z.

El tiempo llamado de la "drôle de guerre" o de la "phoney war" (1) está compartido entre el sentimiento de *espera* y el de *tedio* (l'ennui), pero también encontramos esta actitud en los años posteriores de la Ocupación, aunque la *espera* y el *ennui* marchan en ese momento acompañados por el *miedo*. Extraño trío, en verdad, inevitable compañero del hombre de ese tiempo.

Se *espera*, sí, siempre algo en esta rutina del ocupante y del ocupado. Para los "colaboracionistas" (2), que Vichy sea una fórmula que permanezca. Para los contrarios, que se precisen los rumores que se filtran acerca de la existencia de una rebelión organizada. Para los oportunistas, que la guerra tome tintes definidos que permitan ver el camino que deberán elegir . . . Pero la mayoría de la población espera dentro del estatismo, sin tomar posición. Espera que de otra parte llegue la respuesta, espera que llegue desde "los otros". En este "statu quo" la *memoria* actúa como revulsivo. Memoria colectiva, memoria de los grupos nacionales, de los grupos políticos, de los grupos raciales, memoria de los gremios y las profesiones, memoria también de los diferentes estratos de la sociedad. Cada uno posee *su* memoria y *sus* recuerdos muy vivos, capaces de alimentar odios, recelos, esperanzas, reticencias.

Las tensiones y los conflictos se generalizan durante los años de la Ocupación. Las últimas risas provocadas por la canción que invita a llevar la ropa sucia a colgarla sobre la línea Siegfried (precaria satisfacción de canto y trasnochadas) se apagan en la noche del 13 al 14 de junio de 1940. El conflicto no está sólo entre franceses y alemanes. Existe, con igual y hasta en ocasiones con mucho mayor virulencia, entre diferentes grupos que representan intereses en pugna. Entre la policía francesa de París y la

tropa alemana, entre franceses adictos a De Gaulle y los adictos a Petain, entre el francés que quedó en París y el que vive en la mal llamada “zona libre”, entre los franceses que permanecieron en Francia y los que han debido – o han podido – ganar el exilio. Y entre las diferentes facciones de los partidarios de Vichy: los del P.P.F. de Doriot, del R.N.P. y el F.R.N. (3) de Déat, los de la Liga de Voluntarios que lucha bajo uniforme alemán, los seguidores de Laval y los integrantes de la tristemente célebre Milicia; entre sí se odian, se sospechan, se desconfían, y luchan mutuamente por eliminarse. De estos enfrentamientos también drena el humor, lento, corrosivo las más de las veces. Un humor sin risa, hiriente, cuyo mejor destino es el olvido.

Porque no siempre es risa lo que provocan en el francés sus muestras de un humor a flor de piel. A veces es apenas gesto o mueca. Sin embargo, la ironía ácida, la permanente ridiculización del “más fuerte” fue una de las formas espontáneas más eficaces de defensa y de resistencia, una Resistencia sutil, tímida al comienzo, que no obstante habrá de llevar a la Liberación de París y de Francia.

Muchos estantes de biblioteca se llenan con los volúmenes publicados y que siguen apareciendo donde se registran anécdotas, episodios, incidentes del dolor y la epopeya vividos en esos años. Abundan los ejemplos en los que los protagonistas pagan muy caro, y hasta con la vida, la audacia de haber usado al humor como desafío y afirmación. Pero aquí y allá, y en el ánimo de muchos, crece la convicción de que se puede reír. La risa es la demostración del estar vivos y transmite confianza para seguir la lucha. Destruída el arma psicológica del miedo, el adversario se debilita.

Los jóvenes, los J-3 popularizados por Roger-Ferdinand, tienen una parte muy activa en la usina permanente del humor cotidiano. El campo de acción de los jóvenes no está de preferencia en los colegios o la universidad sino en la calle, que favorece el anonimato y la impunidad. El cruce rápido frente al ocupante, de reacciones lentas y en constante inferioridad por su mediocre manejo de la lengua y más aún del “argot” parisiense, es la circunstancia ideal y el escenario adecuado para el ejercicio de este “deporte” que sólo es nuevo por el tiempo en que se desarrolla y los personajes que intervienen.

El clima de los años que van de junio del 40 hasta agosto de 1944 oscila entre el semblantarse de ambos bandos, distante, más alerta que respetuoso durante los primeros meses, hasta llegar a una degradación progre-

siva a medida que el nazi deja ver su verdadera fisonomía, su apetito, sus odios y su resentimiento. A la parálisis y la desazón suceden el deseo de *olvidar* y la multiplicación del ingenio para lograrlo.

Resistente o colaboracionista, héroe o traidor, el habitante de París mantiene la agudeza y el *esprit*, el sentido rápido de la observación y la réplica, su temible manejo de todas las gamas de la ironía. En pocas épocas como en ésta dio tantas ni mejores pruebas de estas virtudes. Si la figura chaplinesca de Hitler o el supuesto “arquetipo” encarnado en Mussolini, si la rigidez germana y las modestas virtudes bélicas del italiano son un blanco fácil y frecuente, sabe también, y en primer término, reír de sí mismo, de sus propias desventuras y de sus fallas. Ríe de las penurias del racionamiento (hay restricciones de alimentos, en el vestir, para el combustible, etc.) (4) Ríe del mercado negro (5), de la vulnerabilidad de la Maginot, de los pretextos y de las huecas—sonoras frases con que Vichy trata de disimular el servilismo y el sometimiento; ríe de las situaciones límite a que la mayoría se ve empujada por la avidez de exigencias del ocupante; todo es motivo y tema para el humor, ácido o chispeante, desborde del individuo común tanto como del profesional del espectáculo.

El periodismo se ve constreñido a mayores reparos y cuidados. La letra impresa, al permanecer, entraña el peligro de transformarse en prueba. La radio resulta un instrumento más apto, pero los controles son estrictos y lentamente van silenciándose los que se atrevieron a sutilezas riesgosas. El humor parece obrar en esta época como una patología expresiva de neurosis, miedos, horror, locura y absurdo. Porque es oportuno recordar que se rió mucho en Francia durante la Ocupación, pero a menudo se rió “negro”. Una risa que es a la vez alimento, liberación y reactivo; desquite, alivio y descarga; medio y modo de *se défouler* y de *se soulager*.

La literatura de la época, testimonial o de imaginación, y muchas veces oscilando entre ambas, inserta o no en el compromiso político, melosa u hostil para con el ocupante, y también la literatura posterior que toma como tema central o como escenario aquellos años de la “hora alemana”, rica e inagotable, da testimonio claro de este modo tan particular de haber dejado transcurrir el tiempo *en attendant* (6).

El *esperar* se hace cada día más lento y duro. Las prohibiciones y la represión aumentan, las buenas maneras y la cortesía desaparecen, la ficción se transforma en una habilidad penosa y de mucho riesgo. Y como

bien recuerda Sartre (7) la Ocupación es *cotidiana* y en ese convivir anónimo odio y miedo se vuelven abstracciones para dejar lugar a una casi obligatoria solidaridad, indefinible y vergonzosa, que es más bien un acostumbramiento biológico, impuesto.

La música de Jazz permite cierta mímica y cierto ritmo que ayudan a eludir, a evadirse y a aturdir la espera. Pero para los dirigentes del “orden nuevo” el jazz es decadencia, histerismo y desvergüenza (sic). La Alemania nazi y racista también tiene clasificado al género: “disritmia moral y orgánica, acreditada por negros convulsos de New Orleans y por judíos negociantes de Broadway”.

Si el ciudadano de París necesita, busca, provoca el encuentro con el humor, ni el ocupante nazi ni los servidores de Vichy comparten esta necesidad. Dogmáticos y déspotas acostumbran pasar por la vida sin beber de esa fuente. Estériles para crearlo, insensibles como para compartirlo, conservan sin embargo el olfato de los peligros que entraña. La *Anthologie de l'humour noir* de André Breton no obtendrá el visado de aprobación de la censura y a pesar de haber sido escrita durante la Ocupación sólo podrá imprimirse después de la Liberación. Y aunque no se trata de humor sino de escépticas reflexiones sobre la razón y la sabiduría, Paul Valéry ve rechazadas por la Propagandastaffel sus *Mauvaises pensées et autres . . .* con el argumento pueril de que el ocupante hubiera preferido publicar sus “buenos” y nos sus “malos” pensamientos . . . Buen ejemplo de humorismo “inocente” el de este censor que revierte al ridículo en contra de sí. No son tiempos para el humor, pero el humor existe. Se filtra, se insinúa, sobrevive, y hasta con perfecta salud.

Mientras el parisiense busca y provoca el humor, Berlín y Vichy necesitan de otros vapores: hacer olvidar y desviar la atención. Bandas y marchas irrumpen en las calles en los lugares tradicionales de reunión. La Opera es reabierto con gran costo y sin ninguna prudencia. El deporte desarrolla el músculo mientras posterga o adormece la reflexión. Los slogans de Vichy, cuidadosamente alentados por el ocupante, conforman las necesidades afectivas sin parecer sospechosos. ¿Quién podría y cómo argüir en contra de un “orden nuevo”, de una “Europa unida” o de la exaltación de valores como el trabajo, la familia, la tierra, Dios y la patria, destinados a crear una “Francia pura y limpia”? Todo tiende a anestesiar; lentamente, el opio calma conciencias y adormece rebeldías. No es suficiente. Berlín

insiste: *es necesario distraer*. Las salas de espectáculos gozan de cierto privilegio para reabrir sus puertas y se alienta en primer lugar la habilitación de cabarets, music-halls, y teatros de revistas. Detrás, el teatro de drama y comedia comienza a moverse como si se desentumeciese. Cuidadoso, a tientas, probando repertorio.

Son muchos los autores eliminados: ingleses contemporáneos, muy pronto los norteamericanos, los judíos, los gitanos, los simpatizantes del gaullismo, los tibios . . . Hay que añadir los actores, directores y técnicos interdictos por razones políticas, ideológicas o raciales. Sin embargo, las salas abiertas aumentan. A veces echando mano de envejecidas reposiciones, otras de creaciones de dramaturgos notorios como Montherlant, Cocteau, Guitry, Giraudoux, Salacrou, Sarment. También aparecen nombres nuevos: Anouilh, Roger-Ferdinand, Sartre, Camus. Todos los géneros están representados, la gama va desde la comedia fácil y "reidera" hasta la buena o la mediocre comedia de boulevard, y llega a la gran comedia dramática. París se distrae. París ríe. París olvida y se emociona. París está vivo.

El teatro es la forma de creación más vital y dinámica. La más inmersa en el contacto permanente con el público y la calle. Noche a noche re-crea, re-inventa, re-construye para un público ávido y atento. Algunos actores lo utilizan para ofrecer discutibles versiones de un mismo texto. El pasaje que hoy provoca un tumulto de risas, mañana puede recuperar su "tono normal" si se advierte que se cuele en la sala el soplón enviado para comprobar las infracciones. De los textos que pasan por la aprobación de la censura a los que se interpretan algunos días sobre la escena hay una sensible distancia en los matices. Algunas obras, como aquellas que se inspiran en ciertos personajes históricos, son más aptas para el juego a dos puntas. Si se trata de Juana de Arco ⁽⁸⁾ con quien los alemanes confían alentar las diatribas contra los ingleses, para el ciudadano de París "en busca de distracción" lo válido no es ver en los jueces de la Doncella de Orléans su condición de ingleses, sino la de *ocupantes* de Francia. Esta transferencia confiere al texto una intencionalidad muy otra.

Pero donde el humor se cuele atrevido, inesperado, eficaz, no es a través de los textos mismos de las comedias, y ni siquiera sólo en las comedias. Cualquier tema y cualquier escena, por solemne que aparezca, puede ser motivo de superchería: una réplica, una cita, un gesto, cierto

énfasis. El pretexto de una alusión a hechos heroicos de la historia sirve para enarbolar los colores rojo, azul y blanco, un acorde tarareado al azar que escoge un fragmento por todos conocido en su letra o en su valor de símbolo ⁽⁹⁾. Siempre se reitera el mismo mecanismo: el humorista ocasional cuenta con un receptor cómplice, y un receptor que es blanco y víctima, burlado y ridiculizado.

Este tipo de humor que necesita de la presencia de un *conflicto* crea una estructura de tres dimensiones.

HUMORISTA / RECEPTOR COMPLICE / RECEPTOR BLANCO O VICTIMA

que es propia de lo que Escarpit llama ironía dramática. Charles Lalo ya había establecido la existencia de una gran estructura estética, aplicable a todas las artes, en la que reconoce tres sectores sensiblemente diversos: el de la serenidad, el de las lágrimas y el de la risa. Existen gradaciones y matices, pero cuando las disonancias se acentúan hacia uno u otro extremo, nos habla de derivaciones dentro de un plan intelectual (la serenidad/lo bello/lo sublime), dentro de un plano vital activo (lágrimas/lo grandioso/lo trágico) o de un plano vital afectivo (lágrimas/lo grandioso/lo dramático), y por último de un plano cotidiano en que por la vía de lo sensible o de la inteligencia se nos lleva al *humor*, al *esprit* o a lo *cómico*. Lalo establece subdivisiones que hoy ya no parecen válidas a la luz de los estudios psicológicos ni de los avances en el terreno de la sociología y de la semiótica.

Pero si volvemos a nuestra estructura tridimensional del humor, llama la atención la proximidad que existe entre ésta y la función de cada uno de los tres planos iniciales de Lalo:

- | | |
|---|--------------------|
| 1) término de predominio de la inteligencia | el HUMORISTA |
| 2) término de predominio de la vida activa y/o afectiva | “blanco” del humor |
| 3) término de predominio de la vida activa, y/o de la inteligencia, y/o de la afectividad | cómplice del humor |

Es natural que el primer término (el del humorista) sea ocupado por alguien no sólo dotado de inteligencia sino capaz de ejercitarla. Es el primer paso y el esencial para ubicarse frente a la sociedad en una actitud

atenta, observadora, crítica. Lo primero que puede atraer la atención de un contemplador de esa índole es descubrir la presencia de estructuras anquilosadas y rutinarias que son las formas paralizadas de los mecanismos sociales y mentales, y es sobre esos automatismos que habrá de centrar su interés. Una parte de estos automatismos tiene su síntoma en la actitud del hombre de ese tiempo: *espera* y *tedio* al principio, modificados más tarde por el *miedo* y el deseo de *olvido*. Los síntomas actúan como una provocación frente a nuestro observador lúcido quien, *no conformista* por imperio de su misma estructura mental, trata de inmediato de desatar las ligazones y romper con los automatismos que lo rodean. Estamos dentro de la actitud esencial del humorista. No se trata de ningún modo del *castigat ridendo mores* a que nos remitiera durante mucho tiempo una crítica adocenada al referirse al teatro. En el humorista (como en el teatro), la actitud didáctica o ética *pueden* existir pero de ningún modo es necesario que existan. En cambio lo que sí es indispensable en la actitud del humorista es que tome por *sorpresa*, por igual, al cómplice y al “blanco” de su humor.

El humorista, naturalmente *no conformista*, está *comprometido* con su tiempo y con su época. Los explica, *nos los explica*, los dinamiza, valiéndose siempre de recursos que le son propios y con frecuencia originales. Se cubre de ignorancia supuesta o de falsa inocencia y tras esta máscara subvierte e invierte los valores, los transfiere, los descoloca. La realidad que nos muestra es una realidad invertida o transpuesta.

Pierre Daninos atribuye a André Maurois ⁽¹⁰⁾ el haber dicho que la risa del hombre amenazado — y el parisiense de los años 1940—1944 vive en constante amenaza — es el resultado más que la causa de su victoria sobre el miedo. Cuando el *humor* surge en el hombre de “la ciudad sin mirada” ⁽¹¹⁾, la batalla del miedo está ganada, ahí comienza la otra batalla, la del compromiso y la acción. Con su máscara de inocencia el humor es el arma más eficaz de toda rebeldía.

En el tercer término de la estructura humorística se ubica el *cómplice*, quien puede o no adherir al compromiso del humorista, pero acepta en cambio el camino de la evasión que éste le ofrece. Camino menos exigente, menos riesgoso, pero lenitivo eficaz para años oscuros y de prueba.

En la cita que sirve de epígrafe a esta síntesis, Sartre alude al pensa-

miento, a la palabra y al gesto como al lenguaje elemental que encontró el hombre de la Ocupación para recordarse vivo. Son los instrumentos esenciales del humor. Pero la idea de Sartre va más allá, revaloriza el poder de cada una de esas expresiones cuando rudimentarias, elementales, apenas en balbuceo, fueron posibles: "Puesto que el veneno nazi se deslizaba hasta en nuestro pensamiento, *cada pensamiento certero era una conquista*; puesto que una policía todopoderosa trataba de obligarnos al silencio, *cada palabra se volvía preciosa* como una declaración de principios; puesto que estábamos acosados, *cada uno de nuestros gestos tenía el peso de un compromiso*".

Hilda TORRES-VARELA

Resistencia, noviembre 1980

N O T A S

- (1) Del 3/septiembre 1939 al 14/junio 1940.
- (2) Un *colaboracionista* es un señor que dice: "Dame tu reloj que yo te daré la hora". Definición anónima muy difundida en la época.
- (3) P.P.F., Parti Populaire Français; R.N.P., Rassemblement National Populaire; F.R.N., Front Révolutionnaire National.
- (4) Se prohíbe el uso de los teléfonos públicos sin documentación adecuada, se prohíben las palabras cruzadas.
- (5) Jean Dutourd, *Au bon beurre*. Sátira implacable del mercado negro en la época.
- (6) Título de un cuento de Marcel Aymé, escrito y publicado en 1943.
- (7) *Situations, III*.
- (8) Desde 1940 los textos de Péguy y de Claudel se repiten y se reponen en teatros oficiales y privados, en la radio, y hasta en la incipiente televisión. La mediocre obra de Claude Vermorel, *Jeanne avec nous!*, se mantendrá en cartel durante casi tres años en los cuales se alternan clausuras de la sala, medidas punitivas y nuevas autorizaciones.
- (9) Canciones como "La guillotine est un bijou", "Alsace et Lorraine", o "Le Rhin allemand" — con letra de Musset —, cuyas melodías no son familiares a los alemanes hacen la delicia del público. Pero "Le temps des cerises" es la que con más frecuencia vuelve a escucharse, con absoluta impunidad, y hasta en ocasiones tarareada desaprensivamente por los mismos alemanes. La complicidad y el énfasis se acentúan en el estribillo que anuncia que "Quand nous chanterons le temps des cerises / sifflera bien mieux le merle moqueur" . . .
- (10) Daninos (Pierre), *Le tour du monde du rire*.
- (11) *Die stadt ohne Blick*, denominación que dieron los alemanes al París de esos años.