



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Seminario de Grado: *Lo cómico y el humor*

**“*Lo patético* como procedimiento para la comicidad en el teatro: *lo patético de personaje* y *lo patético de situación* en dos comedias de Shakespeare y Molière”**

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Profesores Guía:  
Luis Vaisman Abrahamson  
Matías Rebolledo Dujisin

Estudiante:  
Jaime Pérez Vera

SANTIAGO DE CHILE  
Enero, 2013

## Agradecimientos

---

En primer lugar quisiera agradecer a mis padres, por su voto de confianza permanente que me ha motivado a tomar buenas decisiones en mi vida, por su preocupación y cariño incondicional y porque siempre, a fin de cuentas, han facilitado el espacio para todas mis búsquedas.

A mi hermana Bárbara, mi compañera de siempre, quien me ha permitido tomarla de la mano y tenerla conmigo en cada uno de mis momentos, con quien he crecido y quien me ha mostrado que la felicidad siempre puede estar más cerca y de forma más simple que como uno cree.

En tercer lugar a Luis Vaisman, profesor y amigo, capaz de abrir los múltiples significados que contiene la existencia y quien me ayudó a comprender mi entorno de una mejor manera, pero más profundamente, con quien pude descubrir que siempre puedo llegar más lejos.

También a Matías Rebolledo, de quien recibí múltiples correcciones y que me ayudó a establecer un proceso formativo real, sobre todo porque nos hizo sentir siempre su apoyo y ganas de trabajar de manera incondicional.

Finalmente, a toda la gente maravillosa que conocí en estos años de carrera, a todos los que día a día me hicieron sentir acompañado, apoyado, comprendido. A los que creyeron en mí y me dieron toda su confianza; a los grandes amigos con que forjé un lazo profundo, porque con ellos he podido comprender lo que existe más allá de mi entendimiento.

## Índice

---

<b>I. Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I.I. Aproximación al fenómeno cómico: comedia, humor y risa</b> .....	7
1. Complejidades en torno al estudio de la comicidad.....	7
2. Lo cómico y la comedia: Wyllye Sypher y los nuevos significados para la comedia.....	8
3. El humor.....	13
3.1 El humor y su genealogía: Jonathan Pollock.....	13
3.2 El humor como especial actividad de la reflexión: Luigi Pirandello.....	18
4. La risa: Schopenhauer y su mirada médica y filosófica.....	24
4.1 Baudelaire y la <i>risa satánica</i> .....	26
<b>Capítulo II: Lo patético</b> .....	30
1. Problemática que abre el estudio sobre lo patético.....	30
2. <i>Lo patético</i> : tres momentos decisivos en el uso del concepto.....	32
2.1 <i>La poética</i> de Aristóteles y el <i>pathos trágico</i> .....	32
2.2 Siglo XVI: Pinciano y la preceptiva española.....	34
2.3 Siglo XVIII y lo <i>patético dramático</i> .....	36
3. El <i>registro o tono patético</i> .....	40
4. <i>Lo patético</i> como procedimiento y mecanismo de la comicidad: <i>lo patético de personaje</i> y <i>lo patético de situación</i> .....	43
<b>Capítulo III: Lo patético de personaje y lo patético de situación: Shakespeare y</b> <b>Molière</b> .....	47
1. Shakespeare	
1.1 Lo patético de personaje: Shylock.....	47
1.2 Lo patético de situación: <i>Las alegres comadres de Windsor</i> .....	49
2. Molière:	
2.1 Lo patético de personaje: Harpagón.....	51
2.2 Lo patético de situación: <i>Las preciosas ridículas</i> .....	52
<b>IV. Conclusiones</b> .....	55

**V. Bibliografia.....57**

## I. Introducción

---

La comicidad, el humor y la risa, son fenómenos que aún no están dilucidados del todo, poco a poco se hace más aceptado dentro de las universidades y grandes academias el estudio de este campo que muchas veces ha sido mirado como un ámbito menor dentro del saber. Sin embargo, lo cómico puede decirnos mucho de lo humano, de su naturaleza: el ser humano es el único animal que ríe. Lo cómico está presente en situaciones reales de nuestra vida cotidiana, todos nos hemos reído alguna vez por alguna situación que nos lleva, casi de manera incomprensible, a la risa; el humor puede marcar nuestros ciclos vitales, en la juventud se ríe de cosas y de maneras diferentes a como se ríe en la vejez, etc. Por su parte, la risa está presente no solo en situaciones hilarantes y absurdas, sino también cuando nos sentimos nerviosos, felices e incluso cuando estamos emocionados. Es por esta multiplicidad de formas de manifestación de la comicidad y sus elementos que su estudio se configura como complejo.

Ahora bien, considerando tal vez uno de los lados menos amables de la comicidad, todos hemos estado involucrados en alguna situación en que esa misma risa se vuelca en contra de nosotros y nos convierte en víctimas de la comicidad, en esos momentos en que sentimos que la gente se ríe de nosotros, en que nuestro contexto elabora una situación particular y nos convierte en objeto de esa risa. Allí donde alguien se sacrifica en virtud de la hilaridad de otro, donde la risa lastima y se transforma en un gesto salvaje que más bien parece una amenaza hacia quien es la víctima de ella; en ese momento, aparece una dimensión dolorosa o sufriente de la comicidad, el humor y la risa; aquí está la problemática central de lo patético.

El objetivo central de este informe es estudiar lo patético como procedimiento de la comicidad, aplicado en comedias de Molière y Shakespeare en las cuales se puede apreciar las dos variantes que proponemos como posibles dentro del desarrollo de este mecanismo; lo patético de personaje y lo patético de situación. Para ello, revisamos a los autores que tratan desde distintos puntos de vista algún aspecto específico, como la comedia, lo cómico versus el humor, y la risa, ya que la relación entre ellos abre el espacio para instalar la problemática de lo patético, entendido como una dimensión dolorosa o sufriente que se

constituye como un mecanismo para producir un efecto de conmoción del cual surge un tipo de risa especial, distinta de la hilarante.

El estudio sobre los mecanismos que producen comicidad, específicamente en teatro, permite pensar acerca del modo en que los dramaturgos estructuran sus obras para producir cierto efecto cómico en el espectador. En ese sentido, es necesario estudiar también, cómo opera lo patético dentro de las obras teatrales pensando siempre en el efecto en el receptor, es por ello que se pensará a lo patético en tanto mecanismo, pero siempre comprendiendo que, además de ser parte de la estructura de una obra teatral, corresponde también a un elemento a considerar dentro de la concepción que se tiene sobre el teatro y su función en una época en particular.

En el teatro, la aparición de lo patético está dada desde la Antigüedad y es justamente desde allí donde comenzaremos, luego, podemos apreciar distintos momentos históricos en que se vuelve a reflexionar sobre este procedimiento. En este informe revisaremos estos momentos y las conceptualizaciones que se producen en ellos, para utilizarlos como herramientas que nos permitan establecer una definición más certera de lo patético dentro del campo específico de la comicidad, entendiendo que también es parte de los recursos para lo trágico, en el melodrama, etc, por lo que esta definición tiene como objetivo buscar su diferenciación.

Además, ocuparemos la conceptualización retórica como fuente para especificar algunas implicancias sobre este procedimiento. Asimismo, la aplicación, en *El avaro* y *Las preciosas ridículas* de Molière y en *El mercader de Venecia* y *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, responde a que estamos en presencia de dos de lo más grandes dramaturgos de la historia que plasman en sus comedias personajes y situaciones patéticas que permiten instalar a este mecanismo como parte de la comicidad, de manera clara y ejemplificadora. Sus obras cómicas permiten comprobar y entender la conceptualización sobre el procedimiento específico que estudiamos y nos permitirán, finalmente, reflexionar sobre la importancia que ocupa lo patético en dos formas específicas de concebir la comicidad y el teatro.

## **I.I Aproximación al fenómeno cómico: comedia, humor y risa.**

---

### 1. Complejidades en torno al estudio de la comicidad:

Ninguna teoría sobre lo cómico ha logrado dar cuenta de la real amplitud de este fenómeno, la pregunta *¿por qué nos reímos?*, no ha sido realmente dilucidada, así como también sus implicancias en un proceso que es, por una parte, psíquico y fisiológico y, por otra, una práctica instalada en el seno de lo social. Esta pregunta constituye una problemática que muchos autores han tratado desde distintos ángulos sobre los cuales se puede ver el fenómeno, pero existe un acuerdo en identificar a lo cómico como un fenómeno que posee muchas formas de manifestarse, compuesto de diversos procedimientos y mecanismos para su realización, además de ser capaz de generar diferentes procesos en el ser humano.

Todos estos motivos construyen la multiplicidad de factores que están en torno lo cómico, a la vez, dan cuenta de la complejidad que representa su estudio. Así, autores reconocidos como Wyllie Sypher, Luigi Pirandello, Charles Baudelaire, entre otros, se han encargado de estudiar algunos de los constituyentes de la comicidad, elaborando teorías sobre alguna de las múltiples aristas que componen este fenómeno.

Dada la complejidad anteriormente mencionada, surge la necesidad de deslindar tres conceptos fundamentales que se desprenden del fenómeno cómico: en primer lugar, llevar la concepción de lo cómico, presente en situaciones de la vida real, hacia una reflexión más bien estética, es decir, la visión que se tiene de los objetos artísticos que se apropian de la comicidad en su producción, tomando en cuenta los efectos que esto producirá en la percepción de los receptores de tales obras. En segundo lugar, es necesario distinguir la comicidad del humor, básicamente, desde aquellos efectos que ambos esperan producir; mientras la comicidad produce risa e hilaridad, el humor tiene una función más bien reflexiva, la producción de un sentimiento de lo contrario que ya no produce risa, sino un leve gesto, una mínima sonrisa. Finalmente, un tercer concepto necesario es, tal vez, el único argumento visible de la existencia de la comicidad, esto es, la risa, aspecto fisiológico que es la reacción natural humana a raíz de situaciones en que lo cómico se manifiesta. La risa es parte fundamental de los efectos que producen la comicidad y el humor en el ser

humano y sus múltiples formas de expresarse dirán relación con el grado de afectación o no, que ha provocado tal situación real u obra artística que presenta momentos cómicos.

## 2. Lo cómico y la comedia: Wyllie Sypher y los nuevos significados para la comedia

Podemos apreciar que lo cómico está presente en diversas situaciones y maneras diferentes: cuando alguien se ríe de lo que otro hace o dice, en el chiste, en ciertas personas o situaciones que se nos presentan contradictorias, todas estas son versiones de lo cómico en una situación real. Sin embargo, desde los estudios literarios, se ha desarrollado una teoría particular en torno a *lo cómico* como parte de las grandes categorías estéticas, en conjunto con *lo trágico*, *lo sublime* o *lo grotesco*, son categorías que han sido desarrolladas a lo largo de la historia del pensamiento sobre el arte y la belleza y que, además, constituyen parte del pensamiento filosófico del ser humano en tanto que posibilitan de una forma particular de entender el mundo. Es aquí donde centraremos el análisis, desde una visión de *lo cómico* como categoría estética que encuentra correlación en la literatura con un género determinado, la comedia.

Desde esta perspectiva, es importante tratar un texto central en la comprensión del fenómeno cómico en la literatura, *Los significados de la comedia*<sup>1</sup> de Wyllie Sypher, autor que retoma la discusión en torno a lo cómico y actualiza las implicancias de la comedia en relación a la reflexión que Henri Bergson y George Meredith, habían elaborado en su época. Sypher inicia su texto desde su propia contemporaneidad, discutiendo la tradición inmediata, para luego hacer un recorrido histórico con el cual construye un sinnúmero de significados posibles para la comedia, abriendo un campo de estudio que antes estaba muy limitado.

Una primera aproximación sobre la comedia es a partir desde su concepción como género histórico. Se origina junto con la tragedia en la Antigua Grecia, compartiendo, según Aristóteles, el modo presentativo de imitación, pero distanciándose según el objeto

---

<sup>1</sup> *Los significados de la comedia* es un texto de 1956, en el que su autor Wylie Sypher, aborda la problemática que representa el estudio de la comedia desde su propia contemporaneidad, tomando en cuenta los múltiples significados que su época puede aportar al estudio. En este sentido, este texto se vuelve central al comenzar a estudiar el fenómeno cómico porque se hace cargo de la historia y la tradición tanto estética como filosófica que ha rodeado a la comicidad.



imitado; la tragedia imitó *acciones nobles de personajes nobles* con tono alto y con múltiples exigencias en su estructura. Aristóteles, en la *Poética*, afirma: “la misma diferencia separa la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales”<sup>2</sup>. Por eso, la tragedia ha sido visto como un arte más elevado que la comedia, ya que ésta última imitó “acciones de carácter bajo realizadas por personas vulgares”<sup>3</sup> en un tono bajo. Con el correr del tiempo, se diferenciaron comedias altas y bajas, sin embargo, la tragedia continuó siendo sólo alta, en virtud de las mencionadas exigencias estructurales que debe cumplir.

Con respecto a la acción dramática, también encontramos un punto cualificador de la comedia, puesto que en ésta la acción es impredecible, mientras que en la tragedia, la acción determina por adelantado la dirección que el personaje debe tomar. En esta estructura, la tragedia es más rígida que la comedia porque supedita la fábula a la unidad de acción como mecanismo para ver la derrota de sus héroes, mientras que la comedia es más flexible y siempre con un final positivo<sup>4</sup>.

La tragedia se estructura como una forma de arte cerrada, con un significado único y limitado, a diferencia de los significados *relajadamente desordenados*, en términos de Sypher, de la comedia. El ejemplo que utiliza Sypher es *Las nubes* de Aristófanes, obra en la que se manifiesta la dualidad de la acción cómica, a diferencia de la unidad de acción trágica, en la que se mezclan el debate racional y la irracionalidad propia de una orgía fálica, hecho que para el autor implica la unión de lógica y pasión que sólo puede darse en la estructura flexible de la comedia.

En relación a la risa provocada por la comedia, podemos volver a Aristóteles, quien concibe la comedia como “imitación de hombres inferiores, pero no en toda su extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y

---

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*. p, 132. Trad. Valentín Yarcía Yebra Madrid, Gredos, 1974

<sup>3</sup> Sypher, Wyllie: *Los Significados de la Comedia* en *Comedy*, John Hopkins U. Press, Baltimore, Traducción notas e ilustraciones de Luis Vaisman, 2004 p. 15

<sup>4</sup> Esta concepción tradicional de la tragedia y la comedia es completamente discutible y no es lo que aparece en la *Poética*, puesto que podemos apreciar tragedias con finales positivos, como por ejemplo, el final de *Las Euménides* en la trilogía *La Orestíada* de Esquilo. Por otra parte, en la comedia negra, los personajes suelen ir en caída en virtud de la sátira que se hace de ellos; por ejemplo, en *El mercader de Venecia* de William Shakespeare, existe un final positivo en cuanto a su estructura que resuelve el conflicto, pero Shylock, uno de sus personajes centrales, culmina en una condición patética luego de la sátira que se hace de él.

contrahecho sin dolor”<sup>5</sup>, aquí está el sustrato risible del género cómico, porque las acciones que imita son susceptibles de generar situaciones de orden trivial, por ejemplo, esclavos que a través de sus peripecias, salvan a sus amos de sus problemas amorosos.

Sin embargo, aunque la comedia y la tragedia, se diferenciaron en su origen por las cualidades propias que le son inherentes, la contaminación de un género con otro fue inevitable, hecho bien conocido por los griegos. Hay, entonces, una dificultad para aislar la tragedia de la comedia, fundamentalmente porque la comedia, a menudo, cruza *la órbita* de la acción trágica; Kierkegaard expresa que “lo cómico y lo trágico se encuentran en los extremos mismos de la experiencia humana”<sup>6</sup>, de tal modo que basta muy poco para que algo cómico se vuelva trágico y viceversa.

La postura de Sypher es que, para apreciar la tradición crítica en torno a la problemática de *lo trágico y lo cómico*, especialmente en la lectura que se hace de Bergson y Meredith, hay que verlos desde una perspectiva nueva, en la cual; “la visión cómica y la visión trágica no se excluyen la una a la otra”<sup>7</sup>, lo que está dado por la reflexión moderna de Sypher, quien afirma: “la comedia puede decirnos muchas cosas acerca de nuestra situación que la tragedia no puede revelar”<sup>8</sup>. Estamos aquí frente a uno de los postulados centrales del análisis que hace el autor.

La reflexión anterior manifiesta una crisis filosófica, cuando esta disciplina se encuentra con la imposibilidad de explicar su mundo, a partir de la lo cual aparece la nueva conciencia moderna. En ella surge la nueva conciencia de lo cómico, cuando el hombre ha tenido que presenciar los horrores de una época de guerras y el Holocausto, experimenta la “succión del absurdo”, o sea, se sumerge en la irracionalidad, el sinsentido, rebajándose al máximo la condición humana.

Los ejemplos literarios que aborda Sypher son las novelas de Dostoievski y Kafka, ya que ambas muestran personajes cuyas vidas fragmentarias son verdaderas comedias existenciales que patentan el absurdo generado por la contradicción propia de una visión existencial de la vida. Corriente filosófica que, al adoptar el sentido absurdo de la existencia, es la raíz de la visión cómica moderna.

---

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, pag. 143. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974

<sup>6</sup> Sypher, Wyllie: *Los significados de la comedia*, Op. Cit p.2

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> *Ibíd.*

Explicado eso, se puede decir que lo cómico en esa conciencia moderna, es efecto del absurdo, que más que nunca se vuelve algo inherente a la vida humana; la comedia, por su parte, es precisamente la lógica del absurdo llevada al arte. La risa aparece, filosóficamente, como una manera de demostrar la superación del error, así también como un efecto natural del mundo absurdo en el que se encuentra inmerso el hombre: “ser capaz de reír ante el mal y el error significa que lo hemos superado (...) la comedia puede ser una compensación filosófica además que psicológica”<sup>9</sup>. Cada vez que tomamos conciencia de que éste no es el mejor de los mundos posibles, de la destrucción que ha provocado el hombre sobre el mundo y sobre sí mismo, “necesitamos la ayuda del comediante para enfrentar los defectos de la realidad”<sup>10</sup>. Es así como, en esta postura filosófica, Sypher afirma que del mismo modo en que existe un saber trágico, hay un saber cómico que puede ser más útil y relevante para la condición humana, por la certeza de que la comedia es capaz de abarcar mucho más de lo humano que la tragedia, puesto que la existencia humana contiene un sustrato trágico, pero también uno absurdo e irracional que solo pueden ser contenidos en la estructura dinámica de la comedia.

La comedia también, desde una mirada sociológica, puede ser vista al menos de dos formas; una primera forma dice relación con su función ejemplificadora, constituyéndose como un importante ente civilizador, ya que expurga los males de la sociedad a través de situaciones cómicas que muestran aquello que odiamos, hecho que es risible.

La comedia es capaz de “liberarnos del peligro sin destruir nuestros ideales”<sup>11</sup>, en esta visión conservadora de la comedia, se afirma su valor en tanto que facilita la instancia para que, a través de la risa, se produzca la “catarsis de la disconformidad”<sup>12</sup>, en la cual se asegura el mantenimiento de cierto *status quo*, rechazando aquello que está fuera de norma. Así, la comedia se encarga de purgar las desilusiones humanas, pero desde este punto de vista sociológico-conservador, la risa producida por la comedia es un castigo a los males sociales, revelando la ambigüedad de la comicidad, porque serviría también, para hacer daño al ridiculizar un aspecto de la vida social.

---

<sup>9</sup> Op. Cit. p. 33

<sup>10</sup> Ibídem.

<sup>11</sup> Op. Cit. p. 31

<sup>12</sup> Op. Cit. p. 33

Ejemplo de esto es *El mercader de Venecia* de William Shakespeare, comedia en la cual se castiga una actitud condenable, la usura, pero se individualiza en el personaje de Shylock, un comerciante judío que representa una actitud que la sociedad desea eliminar, de tal modo que la risa permite conocer su defecto y aprender de eso, efecto civilizador que se espera de la comedia, pero a la vez, permite la humillación y la sátira hacia su persona y su tipo social: el judío.

Cabe aclarar que en el mismo sentido sociológico, pero por otro lado ya no conservador, la comedia puede adquirir una dimensión de resistencia ante una sociedad que oprime al individuo, se convierte en un mecanismo de liberación, aunque momentánea, donde se constata y representa el absurdo de la existencia humana. Aquí la risa es la evasión ante una existencia vacía y sinsentido que se vuelve risible al representar las situaciones de la vida donde se patenta la falta de una lógica que conduzca el destino del hombre. En esta perspectiva podríamos instalar al teatro del absurdo<sup>13</sup>, pero esta discusión queda fuera del texto de Sypher en cuestión.

Lo importante en las conceptualizaciones que hemos presentado sobre este texto, es que ofrece un campo de significaciones e implicancias de la comedia en, al menos, tres sentidos posibles dentro de una misma concepción. Mencionamos el origen de la comedia y sus diferencias estructurales con la tragedia en los términos que establece Aristóteles en la *poética*, luego, establecimos la posibilidad de entendimiento que Sypher ve en la nueva concepción moderna de lo cómico, donde es apreciable la desaparición de un límite claro entre categorías como *lo cómico* y *lo trágico*. En este punto, es necesario recalcar que el autor realiza una importante apertura de análisis para las obras, tanto cómicas como trágicas, porque establece que basta muy poco para que un hecho cómico se transforme en trágico, y viceversa, lo que abre posibilidades de interpretación nunca antes vistas. Finalmente, hablamos del efecto de la comedia, de cómo se han utilizado las obras cómicas

---

<sup>13</sup> Ver Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, Editorial Seix Barral S.A, Barcelona, 1966, caracteriza a este movimiento artístico como fenómeno desde el punto de vista literario, como una técnica teatral y, además, como una manifestación del pensamiento de una época. Con esto, engloba las obras de autores como Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter y Arrabal, ya que ve en sus obras temas transversales como la presentación de la irracionalidad de la condición humana, presentando en escena imágenes concretas que dan cuenta de este absurdo. En este sentido, se puede relacionar la afirmación de Sypher que plantea la puesta del absurdo humano en escena, con el Teatro del Absurdo, porque es justamente esta corriente la que se hace cargo de poner en el teatro la succión del absurdo que caracteriza a su siglo.

con diferentes objetivos en distintos momentos de la historia, así como también diversas posibilidades de realización sobre la risa.

La discusión sobre el importantísimo trabajo de Sypher queda abierta y, durante el desarrollo de este informe, volveremos a mencionarlo como eje central de las reflexiones que estableceremos, sin embargo, la amplitud y profundidad de su texto, así como el acervo cultural que demuestra en cuanto a conocimiento de obras y autores, tanto literarios como filosóficos, harán parecer que el tratamiento que hasta aquí se ha realizado es muy superficial, pero la extensión de este informe impide quedarse mucho tiempo más con Sypher.

### 3. El humor:

El humor y lo cómico son dos conceptos que suelen tratarse como sinónimos, el lenguaje habitual ocupa estas palabras de manera indistinta para referirse a situaciones que han provocado hilaridad. Sin embargo, existen características que los distinguen, puesto que ambos no cumplen la misma función. Para tal distinción, es necesario entrar en un análisis del humor como fenómeno complejo y estudiarlo desde varias perspectivas, tanto filosóficas, como estéticas, literarias, sociales, etc.

#### 3.1 Genealogía del humor: Jonathan Pollock

En este sentido, el autor Jonathan Pollock, en su texto *¿Qué es el humor?*, se aboca a deslindar los distintos conceptos que se relacionan con este fenómeno, considerando, en primer lugar, la concepción fisiológica de la Antigüedad. En ella, la teoría del humoralismo de Hipócrates planteaba que en el funcionamiento del organismo humano participan una cantidad de *humores* o flujos corporales que afectan de determinada forma a ciertos órganos, generando diversas reacciones, actitudes o estados del ser en los individuos, todo ello dependiendo de su mezcla, movimiento, la temperatura o el exceso de alguno de ellos.

El más conocido de todos era la bilis negra, para los griegos *melancholía*, cuya acción psicotrópica consistiría en “perturbar las funciones del cerebro y las facultades del

espíritu”<sup>14</sup>. Junto con ella, otros fluidos importantes son la sangre y la linfa, todos ellos constituían la base para los distintos funcionamientos del humor en el cuerpo humano<sup>15</sup>.

Tanto los nombres de los humores como los adjetivos que derivan de ellos, ofrecen una perspectiva de doble valor, por un lado, física y, por otro, moral. Así por ejemplo, la melancolía puede designar tanto el fluido corporal como la disposición de ánimo que produce, también es importante mencionar que los humores eran considerados los causantes de llevar al hombre a estados de locura, manía, éxtasis, melancolía<sup>16</sup>, y además a la risa.

Esta taxonomía que conformaba una perspectiva tanto biológica como fisiológica y también moral, se encuentra contenida ya en la *Poética* de Aristóteles y constituye la base de este punto de vista que retomará Pollock en el siglo XX.

El origen aristotélico de la caracterología pollockiana, se encuentra en el capítulo cuarto de la *Poética*, donde Aristóteles trata el origen y desarrollo de la poesía y afirma: “la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios”<sup>17</sup>.

Para explicar esto, hay que partir identificando las dos causas del origen del arte poético que Aristóteles considera naturales: la primera es que imitar es connatural al hombre, siendo por la imitación que adquiere sus primeros conocimientos, (recordemos que el principio de *mimesis* es la base de la teoría de Aristóteles sobre las artes). Mientras que la segunda causa, y aquí está lo relevante, es que todos disfrutaban las obras de imitación, el desarrollo de la poesía se deriva de la calidad de las acciones imitadas, nobles o vulgares, de hombres inferiores o vulgares. El punto central, es que los poetas eligen cuál acción imitar dependiendo de su carácter, es decir, aquello que los constituye como tal, con la

---

<sup>14</sup> Pollock, Jonathan: *¿Qué es el humor?*, p. 14. Paidós, Buenos Aires, 2003

<sup>15</sup> Según la teoría de los cuatro humores, el funcionamiento de éstos en el ser humano podía provocar estados diversos de ánimo, también algunas enfermedades. Pero llama especialmente la atención que bajo esta concepción, el exceso de alguno de los humores podía provocar el surgimiento de hombres de excepción, como grandes filósofos o guerreros excepcionales.

<sup>16</sup> Con respecto a la melancolía, la literatura nos ofrece un caso ejemplar: el personaje Hamlet de William Shakespeare, es el melancólico por excelencia. A su natural disposición melancólica se suman causas internas que lo constituyen dentro de este carácter. Hamlet es, por un lado, el afectado por la bilis negra, el melancólico, por eso también será un humorista; pero por otro lado, será quien influya sobre los otros a partir de este mismo carácter. Con ello, este personaje revela una doble faceta del humorista, la afectación o padecimiento y la utilización de este estado como un recurso o arma para afectar al resto.

<sup>17</sup> Aristóteles: *Poética*, p. 137. Tad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974

afectación o no que puedan tener de sus propios humores. Así, si eligen el verso yámbico, no estarán eligiendo otra cosa que una manera cómica de imitar, esto dado por su constitución humoral propia.

Desde la Antigüedad, las concepciones sobre el humor quedan fijadas con esta mirada que se relaciona directamente al humorismo; posteriormente, en el Renacimiento, se retomarán las conceptualizaciones de la antigüedad clásica en todos los ámbitos del saber, y el humor no fue la excepción. Al respecto, Henri Bergson, siglos después, opina que el humorismo no es más que la transposición de lo moral a lo científico, con lo que afianza la postura, heredada de los griegos, que aúna el plano fisiológico, biológico con la disposición moral de los individuos. Términos como *melancolía*, *euphyoús* (ser naturalmente bien dotado) o *wit* (ingenio, gracia), le sirven a Pollock para demostrar que en el Renacimiento la terminología sobre el humor, proveniente de Demócrito, o Aristóteles, no tan sólo se retoma sino que también se actualiza.

Además, Pollock menciona que la conciencia moderna se constituye con la concepción del humorista como un “ingenio auténtico pero lúcido, consciente de los efectos que produce su ingenuidad en el espíritu de los demás y capaz de hacer uso de ella en el momento oportuno”<sup>18</sup>.

La idea anterior marcará toda una época y nos trasladará a un momento importante en la conceptualización del humor y su fijación en tanto concepto. ¿Quién más podría encarnar a ese humorista, poseedor de un ingenio auténtico, consciente de los efectos que produce en los demás y capaz de hacer uso de éste en el momento oportuno? Sin duda, no puede ser otro que Hamlet.

La escena isabelina ofreció la oportunidad para hacer un notable tratamiento del humor, así como también para fijar el término y dotarlo de significados claros y reconocibles por los espectadores y, posteriormente, expandirlos por todos los lugares donde se representaron las obras de su mayor representante, William Shakespeare. En especial, este último ofrece variadas perspectivas sobre el concepto humor que, aparte de ser un fluido orgánico, adopta diferentes connotaciones. En *Trabajos de amor perdidos*, se establece una dimensión psicológica, en *La fierecilla domada* es más bien un carácter o temperamento, o bien, en *Enrique IV* se relaciona con la inclinación o propensión a hacer

---

<sup>18</sup> Pollock, Jonathan: *¿Qué es el humor?*, p. 42. Paidós, Buenos Aires, 2003

alguna cosa. Esto es una especie de pequeño catálogo que Pollock hace de las formas que adquiere el humor en Shakespeare.

Los personajes no solo padecen los humores sino que, al convertirse en humoristas, procuran “aplicar esa potencia a su propia potencia de actuar a fin de producir un efecto en los humores de los demás”<sup>19</sup>, de lo que se desprende la idea de una *elaboración activa* de los humores. En tal sentido, la escena isabelina ofrecía el uso de dos términos: *to humour*, que consistía en ejercer el humor y *to humorize*, hablar y reflexionar con humor, o bien, hacer observaciones humorísticas.

Ambas palabras expresan acción, un sujeto que hace humor afectándose a sí mismo, obrando a sabiendas de sus propios humores. Dijimos que Hamlet era un ejemplo de melancólico, pero otro personaje digno de mencionar es Falstaff, de *Enrique IV* (1 y 2) o *Las alegres comadres de Windsor*, es él quien ocupa el humor con las dos acepciones antes nombradas, de humorista pasivo, u objeto del humor, se convierte en humorista activo al comenzar a decir bromas.

Existe en la tragedia isabelina una clara dimensión cómica como parte integrante de este universo trágico que “reviste un aspecto irónico en lo que tiene que ver con las artimañas del destino y un aspecto humorístico, a veces voluntario, a veces involuntario, en aquellos que intentan enfrentarse con las potencias sombrías de la fatalidad”<sup>20</sup>. Lo importante en la época isabelina, es que los autores toman distintas formas y procedimientos del humor y los plasman en escena de manera tal que el público comienza a reconocer ciertos usos y tratamientos. Luego, dada la importancia de autores como Shakespeare, se divulgan a tal nivel estas obras, que su contenido es el que fija el uso de este término en lengua inglesa, así como también el modo de concebir al humor no solo en su forma teatral, sino también en su forma cotidiana.

Posteriormente, es en el siglo XVIII cuando el humor pierde su origen humoral y entabla relación con reflexiones en torno a la existencia humana, siendo usado, por ejemplo, en el teatro como medio de adoctrinamiento moral de los individuos, como podría ser una comedia de costumbres, esto claramente bajo una mirada ilustrada del arte. Lo importante aquí, es que se sientan las bases para el traspaso del humor desde una mirada

---

<sup>19</sup> Pollock, Jonathan: ¿Qué es el humor?, p. 47. Paidós, Buenos Aires, 2003

<sup>20</sup> Op. Cit. p. 75.



meramente biológica, fisiológica, hacia una conexión posible con el pensamiento filosófico, propiciando reflexiones en los siglos venideros.

Ya en el siglo XIX, Sören Kierkegaard admite en sus *Migajas filosóficas* que lo cómico reside por completo en la contradicción, agregando que la concepción trágica también conoce la contradicción, pero que es lo cómico quien puede salir de ella, mientras que lo trágico ve en la contradicción un momento de no superación, una imposibilidad.

Aquí, nuevamente se está retomando una distinción aristotélica, en la cual “lo trágico es la contradicción sufriente; lo cómico, la contradicción sin dolor”<sup>21</sup>. Sin embargo, vimos cómo esta concepción se reviste de nuevo significado dentro de la perspectiva que nos ofrecía Sypher, a saber, la posibilidad de que lo trágico y lo cómico se trastoquen, por lo que cabría la existencia de una contradicción dolorosa en lo cómico.

Lo importante para Kierkegaard, desde su mirada existencial cristiana, es que el humor “constituye el círculo más elevado de lo cómico porque, en virtud de su faceta trágica se reconcilia con el dolor de cuya desesperación prefiere hacer abstracción”<sup>22</sup>, ahí está la diferencia entre ambos conceptos, el humor será una forma mucho más elevada que lo cómico. Bajo esta concepción, el humor en sí, contiene una dimensión trágica que no está presente en lo típicamente cómico, a la vez que es portador de una facultad reconciliadora entre el hombre y el padecimiento típico de lo trágico, en este sentido, el humor es la salida al sufrimiento porque lo conecta con la existencia en general y no con situaciones particulares.

Aquí está la clave de la concepción del humor en Kierkegaard, porque el humorista en la función de reconciliar al hombre con su propio sufrimiento encuentra afinidad con el hombre religioso: “el humorista revoca el sufrimiento por intermedio de la broma. Toca el en el dolor el secreto de la existencia, pero luego retorna a sí mismo”<sup>23</sup>, el humorista asume que el dolor es parte de la naturaleza, pero no lo comprende como tal.

En este sentido, rescataremos una perspectiva que destaca en el estudio del humor durante el siglo XX, es la mirada particular que hace el italiano Luigi Pirandello sobre el fenómeno humorístico que nos posibilita herramientas de reflexión y análisis basadas en el aspecto intelectual que introduce como base para su estudio.

---

<sup>21</sup> Pollock, Jonathan: *¿Qué es el humor?*, p. 87. Paidós, Buenos Aires, 2003

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> *Op. Cit.* p. 88

### 3.2 El humor como especial actividad de la reflexión: Luigi Pirandello

En el texto *Esencia, caracteres y materia del humorismo*<sup>24</sup> (1920), Luigi Pirandello aborda al humor desde la problemática que había significado para la crítica intentar hacer un estudio capaz de contener la complejidad del fenómeno. Ante este panorama, analiza y discute los intentos de definición del humor en tanto concepto, atendiendo a la multiplicidad de definiciones, pero considerando que todas eran insuficientes para determinar a este fenómeno. Considera que todas las anteriores aproximaciones eran acercamientos a alguna manifestación del humor, mostrando tan solo una o unas de sus múltiples cualidades, pero que, aun así, no lograban captar la profundidad de la verdadera esencia del humorismo.

Iniciada ya su tarea de abordar el tema del humor, se enfrenta a la importante postura de Benedetto Croce<sup>25</sup>, que había escrito sobre el humor desde una perspectiva estética, considerándolo, al igual que lo había hecho la tradición filosófica, dentro de las grandes categorías como *lo sublime*, *lo cómico*, *lo trágico*, categorías a las que les sumaba *el humor*. Pero Croce aclara que no debe considerarse el humor, así como también estas otras categorías, como un sentimiento especial, sino que debe definírsele desde un modo genético, aplicando la siguiente forma: “puesto el organismo en la situación *a*, al sobrevenir la circunstancia *b*, tenemos el hecho *c*”<sup>26</sup>, proceso que, al ser considerado genético, no tiene ningún contacto directo con el hecho estético, pero que puede ser representado por el arte o también contener en sí algún hecho estético que lo esté mediando. Según esta perspectiva,

---

<sup>24</sup> El texto de Pirandello *Esencia, caracteres y materia del humorismo*, ha tenido múltiples ediciones en las que se han corregido, quitado o agregado partes importantes de acuerdo a la evolución del pensamiento del autor acerca del tema, recordando que el humor fue parte de sus múltiples investigaciones y su cátedra permanente en varias universidades italianas. En este texto, se aborda al humor como fenómeno integral, por eso se ha titulado *esencia, materia y caracteres* como ideas que rodean su estudio del humor, a diferencia de sus tratados sobre el humor en épocas específicas como la Edad Media o el Renacimiento

<sup>25</sup> Filósofo italiano que había fundado una línea de pensamiento estético cuyo objeto principal era el lenguaje. Concebía a la estética como una especie de ciencia de la expresión, por lo tanto, su único centro posible era el medio de esta expresión, es decir, el lenguaje. Un texto fundamental es: *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902). Se asume que Pirandello conoce y tiene en cuenta este importante tratado, de ahí su constante discusión con Croce.

<sup>26</sup> Pirandello, Luigi: *Esencia, caracteres y materia del humorismo*, p. 4 en <http://www.ucm.es/infoper3/cic/Numero7/Pirandello.pf>

el efecto del humor sería sólo una especie reacción en el sistema nervioso simpático<sup>27</sup>, por lo cual no es meramente un hecho estético.

Esta consideración de Croce<sup>28</sup> está errada según la postura de Pirandello, y la discusión con este autor es su base fundamental. La nueva aproximación que plantea, no separa los procesos psicológicos de la estética misma; por el contrario, considera que la psicología debe ser la base de la comprensión de cualquier hecho estético, porque este corresponde a un estado anímico, a una afectación sentimental o emocional, que se produce tanto en el artista que define y representa estados psicológicos, como en el receptor de la obra de arte, quien se afecta de alguna manera por ella.

Pirandello sitúa al análisis psicológico como fundamental para cualquier valoración estética, porque está pensando la belleza estética como la “perfecta reproducción de un estado de ánimo”<sup>29</sup>. Pensamiento que aúna dos enfoques que para Croce debían estar separados, distinción entre hechos estéticos y otros genéticos, que éste hacía en virtud de poder generar una estética autónoma, preocupada sólo del lenguaje y nada más.

Con las herramientas tanto de la estética como de la psicología, Pirandello elabora el proceso que tiene lugar en la representación humorística. Para iniciar este proceso, piensa en las obras de arte, partiendo de la base de que todas ellas activan la reflexión que asiste “al nacimiento y al crecimiento de la obra, sigue sus pasos progresivos y goza con ellos, reúne los diversos elementos, los coordina, los compara”<sup>30</sup>, entonces, la conciencia será ese *espejo interior* en el cual el pensamiento *se mira*, en el momento en que hace algo espontáneamente. Bajo esta mirada, la reflexión en un primer momento está escondida, porque el artista la considera parte del sentimiento inicial que motiva su obra de arte, sin embargo, en la creación de su obra, irá apareciendo progresivamente y se dejará ver como parte de la conciencia del artista, separándose de su sentimiento inicial y dejándose ver.

Esta aparición progresiva de la conciencia como parte de la reflexión en las obras de arte es, para Pirandello, un elemento que distingue y cualifica a las obras humorísticas,

---

<sup>27</sup> Croce considera al humor como parte de su *estética del simpático*, relacionado con el sistema nervioso simpático humano que se encarga de las reacciones autónomas como los latidos del corazón o la dilatación de las pupilas.

<sup>28</sup> Pirandello aclara en su texto que estas consideraciones de Croce las extrajo de una publicación en el *Journal of Comparative Literature* (fasc. III, 1903)

<sup>29</sup> Pirandello, Luigi: *Esencia, caracteres y materia del humorismo*, p. 4 en <http://www.ucm.es/infoper3/cic/Numero7/Pirandello.pf>

<sup>30</sup> Op. Cit. p. 6

puesto que según él, en las obras humorísticas, la reflexión siempre está presente desde un primer momento completamente visible, no es ni un espejo del pensamiento ni una forma del sentimiento, de tal modo que si en las obras de arte en general, la conciencia no es una potencia creadora, en las obras de arte humorísticas sí lo es, actúa como su verdadera fuerza.

Es precisamente esta actuación clara y visible de la reflexión en la obra de arte humorística la que, a través del análisis que realiza, provoca un sentimiento nuevo, es el denominado *sentimiento de lo contrario*, una de las propuestas fundamentales de la teoría pirandelliana. El ejemplo que pone es contundente:

Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados de no se sabe bien qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Me echo a reír. Advierto que esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. (...) Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora tal vez no encuentra ningún placer en vestirse como un loro, sino que tal vez sufre a causa de ello y lo hace sólo porque se engaña piadosamente y piensa que, vestida así, escondiendo sus arrugas y sus canas, conseguirá retener el amor de su marido, mucho más joven que ella, entonces yo ya no puedo reírme como antes<sup>31</sup>.

Advertir lo contrario es el hecho esencialmente cómico, porque si una situación o persona determinada es lo contrario a lo que un sujeto espera, se quiebran sus expectativas, produciéndose la risa. Pero, si además de ello, la reflexión permite penetrar en dicha situación o persona, la risa no se produce de la misma forma, porque al reflexionar se supera la primera observación y se profundiza en las complejidades que ésta implica. Aquí se sitúa la diferencia entre lo cómico y lo humorístico, el primero caracterizado como la *observación de lo contrario*, mientras que el segundo corresponderá al paso que se da de esta observación al *sentimiento de lo contrario*. De tal modo que podríamos definir al humor como el “sentimiento de lo contrario que nace de una especial actividad de la reflexión”<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Pirandello, Luigi: *Esencia, caracteres y materia del humorismo* p. 7 en <http://www.ucm.es/infoper3/cic/Numero7/Pirandello.pf>

<sup>32</sup> Op. Cit. p. 8

El autor sitúa su teoría del humor mucho más allá de lo ético, por considerar que lo que importa en una obra de arte es solamente su valor estético. Lo cómico, al ser esa primera observación, puede ser bueno o malo, no tener ninguna relación con la profundidad del suceso, por eso las personas se guían por las normas sociales y no se ríen de determinadas cosas, esto quiere decir que lo cómico sí se encuentra en el plano ético. Pero al decir que el humor no es ético, asume que la reflexión supera las normas sociales, porque profundiza en un problema que puede ser real y complejo y no conduce, en ningún caso a una risa burlesca.

En la obra humorística lo que se produce es la perplejidad ante la contradicción de una risa que está turbada por algo; lo que realmente importa, pues, es cómo se produce esta *especial actividad de la reflexión*, que, para Pirandello, apagará la llama del sentimiento, causando una interrupción de la organización armoniosa de las ideas. Esto se verá reflejado en la obra de arte humorística por sus aspectos formales, en ella se apreciarán interrupciones, digresiones y variaciones que son producto de la organización de la reflexión activa, la que provoca la asociación entre contrarios<sup>33</sup>.

A propósito de la reflexión activa, Pirandello asume que el humorista siempre es un crítico, porque su obra es fruto de la reflexión, la cual “injertada en la semilla del sentimiento (...) despierta las imágenes que están en contraposición”<sup>34</sup>, por lo tanto, el humorista es un artista que es capaz de ver cosas que el común de la gente no, es capaz de captar las contradicciones que se encuentran como parte de la vida y ponerlas en una obra de arte que es fruto de su reflexión, pero que siempre es una invitación al pensamiento.

Es por esto que la obra de arte humorística es excepcional, porque su invitación a reflexionar no es de cualquier cosa, sino de temas profundos y complejos de la existencia. Es una invitación a pensar sobre la tristeza humana fruto de la tristeza de la vida. Y más aún, a reflexionar acerca de que la vida no tiene un fin claro para la razón humana, motivo por el cual los hombres se han inventado un fin ilusorio, ya que tal vez, ese fin verdadero tan buscado, no exista propiamente tal.

---

<sup>33</sup> Un ejemplo de ello es el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, novela en la que hay pasajes extensos que no tienen que ver con la trama central, digresiones sobre detalles del lugar de los acontecimientos, reflexiones sobre objetos, personas, etc.

<sup>34</sup> Pirandello, Luigi: *Esencia, caracteres y materia del humorismo* p. 12 en <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/Pirandello.pf>

El humorista nunca puede estar tranquilo en un lugar determinado, siempre estará mediado por el sentimiento de lo contrario que lo estremece, siempre “le habla otro sentimiento, le empieza a presentar una tímida excusa después una atenuante, luego, una reflexión aguda que desmonta su seriedad y le hace reír”<sup>35</sup>. Este es el proceso que ocurre al interior del humorista al enfrentarse a esta especial actividad de la reflexión que marca su proceso artístico, lo llena de perplejidad, manteniendo su conciencia en un estado irresoluto, a causa de experimentar siempre el sentimiento de lo contrario. El humorista siempre estará descomponiendo.

Ahora bien, estas cualidades tanto de la obra humorística como del humorista, le permiten a Pirandello hacer distinciones entre categorías que, si bien están relacionadas, no deben ni pueden confundirse, ya que luego de su análisis, las diferencias entre ellos parecen claras.

Primero, no se puede confundir al humor con lo cómico, irónico o satírico, fundamentalmente porque única y exclusivamente el humor contiene un sentimiento de lo contrario, los demás no. En lo cómico no existe el sentimiento de lo contrario porque esto generaría una risa amarga, hecho que no corresponde a lo esencialmente cómico; en el irónico la contradicción sólo es a un nivel verbal, decir algo pero en realidad intentar decir lo contrario, estamos frente aun fenómeno formal, de cómo se usa el lenguaje, mas no una constatación de una contradicción más profunda. Mientras que en el satírico, no se puede experimentar lo contrario porque la sátira es desdén o aversión por la realidad, y su contrario sería no despreciarla, por lo tanto, experimentar lo contrario sería un deseo por la realidad misma lo que ya no es para nada satírico.

Con estas diferencias, Pirandello delimita al campo del humor el ejercicio de la especial actividad de la reflexión que hace experimentar el sentimiento de lo contrario, hecho que no sucede en otras manifestaciones ligadas a la comicidad y que dan una cualidad única tanto a la obra de arte humorística como al humorista.

Finalmente, Pirandello reflexiona acerca de la función del humorista en la sociedad, porque lo reconoce como un sujeto armado de una aguda intuición, siendo el único capaz de develar el verdadero juego de apariencias que vive el ser humano. Reconoce que en el mundo social imperan la simulación y el disimulo, que se advierten menos cuanto más

---

<sup>35</sup> Op. Cit. p. 15

habituales son, del mismo modo simulamos y disimulamos con nosotros mismos, desdoblándonos e incluso multiplicándonos muchas veces. Sentimos en nosotros esa vanidad de parecer distintos de lo que somos, que es consustancial con la vida social; y rehuimos ese análisis que, al desvelar la vanidad, excitaría el remordimiento de la conciencia y nos humillaría ante nosotros mismos<sup>36</sup>.

Pero ese análisis necesario es realizable únicamente por el humorista, quien a través de su reflexión, desestabiliza el juego de enmascaramiento que los individuos realizan para desenvolverse en sociedad. Hay una correlación entre mentirse a uno mismo y la gran mentira social que articula la vida, es por ello que se hace una relación entre la mentira y la supervivencia; el ser humano, para poder sobrevivir en el seno de una comunidad ha tenido que enmascararse, hacer como si fuera algo que no es, para cumplir un determinado rol en el gran montaje que es el mundo.

El humorista capta estos métodos de defensa y supervivencia encontrando diversión en el desenmascarar. Entonces, el humorista tiene la función de desenmascaramiento de un mundo social en donde imperan la simulación y el disimulo, en el que esa vanidad de parecer distintos a los que somos es el método por el cual se establecen las relaciones humanas. Analizar esa vanidad y develar la realidad, en sentido de quitar el velo, es la tarea del humorista.

Aquí llegamos a un punto culmine en la teoría pirandelliana, según la cual, el hombre al enmascararse, esconde múltiples tendencias que contraseñan su personalidad, otorgándole múltiples posibilidades de ser, hecho que lo lleva a pensar sobre el alma humana y la posibilidad de que no exista solo una, sino muchas almas dentro de una misma persona. En esta reflexión final, Pirandello imprime toda la filosofía a su texto, al pensar sobre el hombre y cómo el humor, en tanto sentimiento de lo contrario que surge de una especial actividad de la reflexión, puede descomponer los sistemas más complejos de las posibilidades de la existencia.

---

<sup>36</sup> Pirandello, Luigi: *Esencia, caracteres y materia del humorismo* p. 22 en <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/Pirandello.pf>

#### 4. La risa: Schopenhauer y su mirada médica y filosófica

La risa es una manifestación física del cuerpo humano muy difícil de abordar. En los puntos anteriores, Pirandello, Sypher y Pollock, daban algunas señales de la aparición de la risa en el marco de sus teorizaciones sobre la comicidad y el humor. Todos ellos concordaban en que la risa es un fenómeno de alta complejidad, que existen diversos tipos de risa y que, finalmente, estos tipos tienen relación con diversas experiencias humanas.

Ahora bien, desde un punto de vista más bien fisiológico, la risa se liga no tan sólo con lo cómico, sino con una parte emotiva, porque corresponde, como se dijo, a la respuesta que el cuerpo humano da a determinados estímulos. Esta perspectiva nos ofrece complejidades relativas a la naturaleza misma de la risa, esto porque la risa producto de alteraciones en el sistema nervioso, la risa que fluye desde las emociones fuertes, los cosquilleos que provocan risa, no son propiamente cómicos.

En consecuencia, el verdadero origen de la risa es una encrucijada teórica difícil de abordar, ya que sus aristas tanto mentales, psicológicas como fisiológicas, presentan una serie de complejidades difíciles de esclarecer. Es por esto que, al igual como ocurre con todo lo relacionado al humor, cualquier análisis corresponderá, simplemente a un punto de vista, dentro de una multiplicidad de enfoques posibles.

Desde una mirada que agrupa lo médico y lo filosófico, Schopenhauer plantea que la risa es el indicador de la percepción de una incongruencia entre la abstracción y la intuición, mientras mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada, más violenta es la risa. En ese sentido, Schopenhauer, al igual que Pirandello, relaciona la actividad de la risa con una experimentación de contrarios que, en su caso, tiene que ver con el pensamiento intuitivo que plantea una primera idea, versus el pensamiento abstracto que relaciona los hechos con cierta lógica, entonces, al producirse el quiebre, se genera la contradicción necesaria para la producción de la risa. El chiste, como momento ejemplificador en donde aparece la risa, produciría risa porque la imaginación realiza lo que verbalmente se dice, sustituyendo una representación real por otra que es visible mentalmente.

Así pues, dentro de su concepción, “la risa es un estado placentero, la percepción de la incongruencia entre lo pensado y lo intuido, es decir, la realidad, nos causa alegría y nos



entregamos gustosos al espasmo nervioso que este descubrimiento produce”<sup>37</sup>. De tal forma que la risa implicaría un proceso que va desde la articulación de ciertos planos psicológicos, hasta la expresión espasmódica de un gesto que tiene relación con el sistema nervioso<sup>38</sup>.

Por consiguiente, como la risa se relaciona con el quiebre entre el pensamiento intuitivo y el pensamiento abstracto, será “un privilegio y una nota característica del hombre”<sup>39</sup>, puesto que sólo en el ser humano se puede dar este tipo de articulación entre dos formas de pensamiento. La risa caracteriza al ser humano en tanto especie, pero también determina su peculiaridad dentro de esta misma, así “la manera como se ríe una persona y las cosas que le hacen reír son indicios seguros de su carácter”<sup>40</sup>, esto nos retrotrae nuevamente a la teoría de los humores, porque la risa también está relacionada con el carácter como cualidad especial de cada persona, consideración que ya había sido hecha por Hipócrates.

Lo central en Schopenhauer es, sin duda, la incongruencia, puesto que es ésta la que conduce a la risa y el ejemplo que pone es claro: “cuando hablamos en serio, nos ofende que los demás se rían, porque la risa significa que encuentran una gran incongruencia entre nuestro pensamiento y la realidad. Por eso el adjetivo ridículo es ofensivo”<sup>41</sup>.

Finalmente, el autor realiza tres definiciones que resultan particularmente útiles en el estudio del fenómeno cómico. A saber, identifica la *broma* como lo risible que se busca deliberadamente; *lo serio* como conformidad entre realidad y pensamiento; *ironía* es la broma oculta tras *lo serio*. Finalmente, con estos conceptos llega a su propia versión del *humor*, *lo serio* que se oculta tras la broma, el doble contrapunto de la *ironía*, en último término “el humorismo es siempre la expresión poética o artística de un hecho cómico o grotesco”<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> Montes Castillo María de la Luz: *Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer*, p.1

<sup>38</sup> Aquí se está tratando a la risa en tanto gesto facial. Una de las múltiples acepciones que la R.A.E da para la risa es, justamente, la de “convulsión y contracción de los músculos de la cara, de que resulta un gesto como cuando uno se ríe”, por lo que estaríamos hablando de un proceso mental que decanta en una expresión corporal en la que están implicados los músculos faciales, pero además incluye la contracción de los músculos abdominales o la oxigenación de la sangre.

<sup>39</sup> Montes Castillo María de la Luz: *Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer*, p.1

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Op. Cit.* p. 2

<sup>42</sup> *Ibidem*.

Con tal acepción, Schopenhauer abre una dimensión posible para el estudio del humor, que apareció en los puntos anteriores y que tiene relación con una mirada más bien estética, porque se corresponde con las obras de arte que se apropian de lo cómico. Aquí aparece una concepción que resulta interesante e importante para efectos de este informe, la reflexión que hace Charles Baudelaire sobre un tipo determinado de risa, que existe dentro de su visión estética de la caricatura, de las artes plásticas en general y, más profundamente, un pensamiento que surge de la concepción de su contexto histórico.

#### 4.1 Baudelaire y la *risa satánica*

Charles Baudelaire, en el capítulo “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”<sup>43</sup>, presenta una particular concepción de la risa y los elementos que constituyen la caricatura, esta visión es producto de la relación ente el pensamiento filosófico, antropológico y las obras de arte.

Elabora su concepto de *risa satánica*, partiendo de una concepción negativa de ésta. Plantea que el sabio teme a la risa y que, vista como una tentación, se detiene ante ella; esto sucedería porque ve en la risa una contradicción secreta relacionada con su carácter de sabio y el carácter primordial de la risa. En oposición, la risa sería propia de los tontos ya que siempre implicaría ignorancia y debilidad, porque estaría relacionada con una caída originaria<sup>44</sup>, una degradación que es tanto física como moral.

---

<sup>43</sup> Este capítulo corresponde al texto *Lo cómico y la caricatura* (1855), en el cual Baudelaire retoma uno de sus grandes intereses, la expresión de la comicidad tanto en su visión filosófica, antropológica, como artística. Los demás capítulos están dedicados a una manifestación artística particular, la caricatura. En ellos revisa, entre otros temas, el valor satírico que la caricatura jugaba en su tiempo, como forma cómica de atacar los puntos más débiles del ser humano, así como también de cuestionar a las figuras de poder. El texto de Baudelaire es capaz de concentrar el modo en que la sociedad francesa de su época, del siglo XIX, se apropia de la comicidad, pero además, es capaz de hacer un tratamiento universal tanto del fenómeno cómico como de la caricatura, de tal modo que su pensamiento ha traspasado las barreras históricas de su siglo. Sin embargo, como este apartado pretende dar cuenta de su concepción sobre la *risa satánica*, dejamos a un lado las relaciones con manifestaciones artísticas específicas, como la *Comedia del Arte* italiana y, en mayor medida, todo su estudio sobre la caricatura.

<sup>44</sup> Baudelaire repite muchas veces el concepto de la *caída del hombre* como situación básica para el desarrollo de una forma específica de comicidad. Desde un punto de vista teológico, la caída del hombre se refiere la situación inicial de la creación del hombre por Dios en la Biblia, específicamente en el Génesis. Dios creó al hombre para que lo glorificara, sin embargo, el hombre no logra mantener su fe en Dios e intenta glorificarse a sí mismo, en consecuencia, se introduce el pecado en la humanidad y se rompe la relación con el creador. El hombre, al ceder ante la tentación y comer del fruto prohibido, rechaza la autoridad de Dios en un gesto que

La risa se expresa con los mismos órganos en los que reside la ciencia del bien y el mal, los ojos y la boca, lo mismo sucede con el dolor, ocupan los mismos órganos. Este origen contradictorio, pero a la vez revelador de la experiencia humana de la caída, de la derrota ante el pecado, es lo que degrada a quien ríe.

Aquí aparece el punto de vista cristiano, desde el cual, la risa es señal de miseria al igual que las lágrimas, ya que también es con lágrimas con las que el hombre lava sus propias penas y con la risa endulza su corazón.

Baudelaire hace una suposición poética: “Lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico”<sup>45</sup>, para corroborar esto, se basa en las teorizaciones de la risa en su tiempo, y afirma que “la risa, dicen, viene de la superioridad”<sup>46</sup>, una superioridad propia, relacionada con el orgullo y la aberración. Esta es la razón del por qué lo cómico es un elemento monstruoso.

Además, agrega que la risa es síntoma de locura, también de debilidad de espíritu, pero siempre el trasfondo es cierto orgullo inconsciente, desde el cual se está a salvo, por eso ejemplifica así: “yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una cerca cortada o un adoquín que cierra el paso”<sup>47</sup>. Este argumento le sirve para proponer que una de las subdivisiones de la escuela romántica es, precisamente, la escuela satánica.

Por eso, llega a una afirmación central: “la risa es satánica, luego es profundamente humana”<sup>48</sup>; aquí relaciona la condición satánica como consecuente de lo humano, la risa es satánica, por consiguiente, es profundamente humana. Es justamente en el hombre donde se aprecia la idea de su propia superioridad sobre el resto de la naturaleza, sobre el resto de la creación.

---

puede ser visto como afirmación de su propia superioridad y libertad, donde cae en la trampa de Satán. Luego de ello, su castigo es, en primer lugar, la expulsión del Edén y la maldición para las generaciones venideras que heredan su pecado. Aquí está el arrojado el hombre, la caída eterna producto del abandono por parte de su creador, quien lo castiga por dejarse llevar al pecado y negar su autoridad y omnipotencia.

<sup>45</sup> Baudelaire, Charles: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, p. 84 en: *Lo cómico y la caricatura*, Machado libros, Madrid, 2001

<sup>46</sup> Op. Cit. p. 89

<sup>47</sup> Op. Cit, p. 90

<sup>48</sup> Op. Cit. p. 94

En este sentido, la risa satánica encuentra su origen en la contradicción, porque es signo “a la vez de una grandeza infinita y de una miseria infinita”<sup>49</sup>, es la superioridad del que ríe, puesto que la potencia de lo cómico está en el objeto de la risa y no en sí mismo, por eso se puede expresar esta superioridad, así “no es el hombre que cae el que ríe de su propia caída”<sup>50</sup>, siempre la risa es sobre el desamparo y la pérdida de un *otro*, al que le demostramos que somos diferentes, mejores y que no nos sucedería eso que le está aconteciendo, que no estamos en una situación de arrojo o abandono como él.

La risa es completamente versátil, tiene múltiples manifestaciones, por ejemplo, en relación con la alegría, que existe por sí misma, pero necesita a la risa como forma de expresión, que en este sentido actúa como un síntoma o un diagnóstico. Sin embargo, a diferencia de la alegría que siempre es una, la risa siempre es la “expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión”<sup>51</sup>.

Entonces, si dentro de esta concepción la risa será un fenómeno de múltiples caras, tiene que estar, obligatoriamente, relacionada con formas de lo cómico que son diferentes. Es por eso que Baudelaire continúa su texto estableciendo una distinción entre dos grandes categorías de las cuales subyacen dos formas de expresión de la risa diferentes.

Por un lado está lo *cómico significativo*, éste es un derivado de lo que de ordinario llamamos cómico, artísticamente hablando es una imitación que se mezcla con una limitada libertad creadora. Corresponde a un lenguaje más claro, más fácil de comprender y de analizar. En este grupo se encuentran las obras que tienen un elemento visiblemente dual, por un lado el arte y, por otro, la idea moral. A este grupo pertenecen las comedias de Molière<sup>52</sup>.

En segundo término se encuentra lo *cómico absoluto*, relacionado con lo grotesco que domina a lo cómico, dice relación con una aproximación a la naturaleza y que requiere ser captada por la intuición. Está sujeto a la concepción de una humanidad caída, ya que sólo

---

<sup>49</sup> Op. Cit. p. 94

<sup>50</sup> Baudelaire, Charles: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas en: Lo cómico y la caricatura*, Machado libros, Madrid, 2001 P.94

<sup>51</sup> Op. Cit, p. 99

<sup>52</sup> Baudelaire plantea que las características de lo cómico se desprenden de las diversas aptitudes nacionales, asume que el caso francés está dominado principalmente por lo *cómico significativo*, a diferencia del caso alemán donde habría preponderancia de lo *cómico absoluto*. Sin embargo, la preponderancia de uno por sobre el otro no querría decir que exclusivamente existe un tipo de comicidad, por ello ejemplifica que lo *cómico significativo*, en Francia, está representado por las comedia de Molière, a la vez que existen expresiones de lo *cómico absoluto* como las obras de Rabelais.

puede encontrar el absoluto al relacionarse con un ser humano en condición de arrojado o caído. A este tipo de comicidad pertenece la obra de Rabelais *Gargantúa y Pantagruel*.

De estas dos formas de lo cómico se desprenden, naturalmente, dos maneras diferentes de risa, ambas partiendo de la misma idea de superioridad, pero ante diferentes cosas. La risa causada por lo cómico significativo es la provocada por una comicidad de costumbres, es la superioridad del hombre frente al resto, es más bien una risa trivial en el sentido de ser más cotidiana, más cercana lo ordinario, a lo que está más al alcance del ser humano. Por su parte, la risa provocada por lo grotesco es la “expresión de la idea de superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza”<sup>53</sup>, es una risa violenta que se da ante objetos que, a diferencia del ser humano, no suponen un grado de desgracia o debilidad, es decir, la creación en sí misma, sin el hombre.

La condición necesaria para ambos tipos de risa es el sentimiento de superioridad, por lo tanto, ambas serán dos expresiones de la risa satánica, la risa que identifica al hombre con su caída, pero que devela una vuelta a sí mismo tan grande que se siente superior no tan sólo frente a sus semejantes, sino ante la creación por completo.

Para Baudelaire, la comicidad absoluta es la que llama más profundamente la atención, puesto que es ésta la que puede despertar en el espectador o lector “la alegría de su propia superioridad y la alegría de la superioridad del hombre sobre la naturaleza”<sup>54</sup>.

La risa es satánica, en consecuencia es profundamente humana, da cuenta de un carácter esencial del hombre que se hace visible en una expresión, en un gesto que hace patente su sentimiento de superioridad. El mismo que lo condujo al desacato de la ley de su creador, el mismo que lo lleva a imaginarse superior ante el resto, ante todo lo que Dios creó para su honor, pero que el hombre ha transformado, finalmente, en objetos de risa.

---

<sup>53</sup> Baudelaire, Charles: De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas, p. 100 en: *Lo cómico y la caricatura*, Machado libros, Madrid, 2001

<sup>54</sup> Op. Cit. p 116

## II. Lo patético

---

### 1. Problemática que abre el estudio sobre lo patético:

Desde la lectura realizada en el capítulo anterior sobre los autores que teorizan acerca de lo cómico, se desprenden una serie de complejidades en el estudio que permiten instalar y ampliar la problemática de este informe.

Al tratar la propuesta de Sypher, podemos pensar en los nuevos significados posibles para la comedia, en la cual ya no existía una línea divisoria entre lo trágico y lo cómico, desapareciendo la relación excluyente de ambas visiones y develando su profunda afinidad. Podemos pensar, a priori, que existe la posibilidad de un lado sufriente en lo cómico que, muy estrechamente relacionado con cualidades de lo trágico, surgiría de ciertas obras en las cuales, justamente ocurre lo que afirma Sypher, un trastoque de la visión cómica con la visión trágica: “la comedia puede, en verdad, no producir risa en absoluto; y ciertas tragedias podrían hacernos reír histéricamente”<sup>55</sup>. Lo anterior, se comprueba pensando en el gesto que se produce, “la mueca de la alegría se parece a la del sufrimiento; la máscara cómica y la trágica tienen la misma deformación. Hoy sabemos que una acción cómica entrega a veces valores trágicos”<sup>56</sup>.

Esto, porque la comedia nos ofrece múltiples situaciones y personajes que son risibles, pero muchas veces este humor alcanza un punto de agudeza que conduce a pasar desde la risa a un gesto que está relacionado, pero que no es risa propiamente tal. En este momento estaríamos en presencia de una experiencia que se produce por la mezcla de elementos cómicos con trágicos, justamente el lado sufriente de la tragedia, que no es más que el conducido por el *lance patético*.

Por otro lado, cuando tratamos sobre el humor, específicamente desde Pirandello, agregábamos que, a diferencia de lo cómico, se trataba de una especial actividad de la reflexión proveniente de un sentimiento de lo contrario, es coherente pensar que, al servicio de la visión de la comedia, se encuentra justamente el humor y no la comicidad hilarante, puesto que es el humor, en tanto actividad intelectual, el que permite la apropiación del

---

<sup>55</sup> Sypher Wylie: Op. Cit.p. 9

<sup>56</sup> Ibídem.

espectador, o lector, de la comedia que muestra los extremos de la existencia humana a través de lo cómico y lo trágico.

Esto también encuentra relación con la risa. Cuando tratamos a Baudelaire y su concepto de risa satánica, decíamos que ésta proviene de un sentimiento de superioridad, tanto del hombre frente a sus semejantes, así como también frente a la naturaleza. En este sentido, la risa, que es más bien un gesto, expresa un sentimiento que no es alegría, por lo tanto, no proviene de lo cómico hilarante. La risa vista como superioridad, también puede causar dolor, no es alegre, sino ofensiva, no sirve para la diversión de un público, sino para conectarlo con su propia caída al experimentar el hecho de creerse superior, que lo conduce a un gesto relacionado con el abandono de la divinidad y su entrega a satán. Sypher define la risa planteada por Baudelaire pensando que “el hombre rió sólo después del Exilio, cuando conoció el pecado y el sufrimiento; lo cómico es una marca de la rebelión del hombre, de su aburrimiento y su ambición”<sup>57</sup>.

Así, estos tres conceptos, nueva visión de la comedia, el humor como especial actividad de la reflexión y la risa como superioridad, dejan abierto un espacio para pensar en una dimensión más sufriente o dolorosa en la comedia. Si, por un lado, la comedia es capaz de contener aspectos de la tragedia que muestren los extremos de la experiencia humana, debería mostrarnos que nuestra existencia no es meramente hilarante o risible, ni tampoco es una derrota constante, como en la tragedia, sino que es una mezcla entre estas dos concepciones. Estos tres puntos abren la dimensión patética; la comedia, conteniendo elementos trágicos, puede volcarse al patetismo, porque puede presentar personajes rebajados en su condición humana, cercanos al dolor, sufrientes. Además, puede contener escenas de sangre, muerte, destrucción, incitando a un humor reflexivo capaz de cuestionar las profundidades del ser humano. Junto con ello, la risa de superioridad satánica contribuye a la generación de un efecto patético, porque esta idea dominante de superioridad menoscaba a su objeto y lo vuelve patético.

Lo patético está dado desde “la crueldad inherente a la comedia, que quizá sea otra forma de crueldad inherente al desastre trágico”<sup>58</sup>, porque en la comedia se avizora la tendencia a mostrar la deformidad física, los accidentes. En esa misma línea, Kierkegaard,

---

<sup>57</sup> Sypher Wylie: Op. Cit. p.9

<sup>58</sup> Ibídem

en su concepción cristiana asume que “el caballero de la fe sabe que lo patético es inherente a lo cómico, que el sufrimiento es un signo de bendición”<sup>59</sup>, incluso llega a afirmar que la alta comedia es “el nivel más alto de lo patético”<sup>60</sup>, porque ahí se encuentra lo más elevado de la vida.

Lo que resta ahora es distinguir precisamente a qué nos referimos con *lo patético* en el ámbito del desarrollo del teatro y delinearlo como un procedimiento específico de la comicidad.

## 2. *Lo patético*: tres momentos decisivos en el uso del concepto

### 2.1 *La poética de Aristóteles y el pathos trágico.*

Al comenzar a hablar sobre *lo patético*, no podemos dejar de ir al texto que inaugura los estudios literarios, la *Poética* de Aristóteles. Aquí, encontramos una primera aproximación que nos sirve para entender de qué estamos hablando, pero también encontraremos limitantes que nos obligan a hacer una mirada al devenir histórico de las ideas sobre el arte, la literatura y la concepción del teatro en particular.

En el capítulo cinco se define a la comedia como “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”<sup>61</sup>, ejemplo de ello sería que “la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor”<sup>62</sup>.

Por este motivo, el humor en el arte griego está limitado a la comedia, dentro de la cual no puede existir un hecho calamitoso, ningún personaje de comedia se ve afectado por la risa, no sufre por ser objeto risible del resto de los personajes, de una situación ni mucho menos del público. La comedia tiene un afán crítico frente a la sociedad de su época, a las autoridades que dirigen la polis, aquí hay una risa que manifiesta la presencia de situaciones cómicas en su estado más puro, equivocaciones, confusiones entre personajes,

---

<sup>59</sup> Sypher Wylie: Op.Cit. p. 25

<sup>60</sup> Op. Cit, p. 37

<sup>61</sup> Aristóteles, *Poética*. Cap, 5. Trad. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974

<sup>62</sup> *Ibídem*



equivocaciones lingüísticas, situaciones hilarantes, incluso crítica a las autoridades, pero no dolor, porque éste está reservado a la tragedia.

Luego, en el capítulo sexto, donde se define a la tragedia y se explican sus elementos, se dice que la tragedia es “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”<sup>63</sup>. A diferencia de la comedia, la tragedia precisará de una serie de condiciones estructurales que propicien el desarrollo del sentimiento final que es su objetivo, la catarsis.

Para ello, en el capítulo once, Aristóteles presenta los tres elementos fundamentales que pertenecen a la fábula y que conducen a la catarsis trágica; peripecia, agnición y el lance patético. Aquí es cuando, por primera vez, nos acercamos a nuestro término en cuestión.

Define, en el capítulo once, la peripecia como “un cambio de la acción en sentido contrario”<sup>64</sup>, que dice relación a invertir la línea de acción que se sigue en la obra. La agnición, por su parte, es “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio”<sup>65</sup> y tiene que ver, entre otros, con la entrega de una información necesaria para el desarrollo de la obra, por este mismo motivo se dice que la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, puesto que ese paso de la ignorancia al conocimiento puede y debe invertir la línea que ha seguido la obra hasta ese momento. Finalmente, el lance patético es definido como “una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes”<sup>66</sup>. Es importante aquí, hacer hincapié en que la revisión posterior de la Poética de Aristóteles, considera que *pathos* es una acción dolorosa, más no una escena de dolor, aún cuando éstas no eran representadas directamente en la escena, sino más bien se hacía uso del valor del lenguaje como soporte de las mismas acciones. En este sentido, el *pathos*, por ejemplo, en el *Edipo Rey* no es el acto mismo de quitarse los ojos luego de saber que Yocasta es su madre, momento en el cual se encuentra la agnición y el lance patético unidos, porque esto, en escena implica

---

<sup>63</sup> Aristóteles, *Poética*: Cap, 6. Trad. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974

<sup>64</sup> Op. Cit. Cap. 11

<sup>65</sup> Ibídem

<sup>66</sup> Ibídem

simplemente un cambio de máscara, sino que corresponde más bien a la “acción verbal” que de ello se hace, el sufrimiento expresado por las palabras que enuncia este personaje<sup>67</sup>. Con estas distinciones, Aristóteles podrá hacer en el capítulo dieciocho una clasificación entre cuatro tipos o especies de tragedia: *la compleja, la patética, las de carácter* y una cuarta especie cuyo nombre ha sido muy discutido, pero que para traductores como García Yebra debe ser denominada como *tragedia de espectáculo*.

Esta primera aproximación hace alusión al *pathos trágico* como uno de los tres constituyentes esenciales para suscitar conmiseración y temor, objetivo final de la tragedia, esto, porque como dijimos al principio, las escenas de dolor están reservadas a lo trágico en virtud de este mismo efecto, mientras que en la comedia nunca puede haber dolor ni ruina. Dentro de esta concepción, el dolor, en tanto *pathos*, no tiene nada que ver con el humor, ningún espectador de tragedia pudo haber reído con la caída de alguno de sus héroes. El ámbito de lo trágico está estructurado por una serie de reglas que determinan a la tragedia como el estilo más elevado y perfecto de imitación de acciones nobles, por lo mismo, la acción dolorosa de sus protagonistas conlleva la prosecución de un sentimiento final que se suscita en el espectador tras presenciar la representación de esa caída.

Aún, estamos en el ámbito de lo trágico, por lo que se hace necesario revisar otros momentos históricos que vuelven a utilizar el concepto.

## 2.2 Siglo XVI: Pinciano y la preceptiva española:

El siglo XVI en España, que había seguido un desarrollo dramático, y literario en general, muy propio, distinto al resto de Europa, ofrece un intento de preceptiva para los géneros literarios que aporta también con un uso de lo patético. Alonso López Pinciano y su *Philosophía antigua poética* (publicada en 1596), elabora una distinción para los géneros literarios cuyo referente es Aristóteles, por lo que se constituye como una reflexión clasicista.

Reduce lo trágico a situaciones que se relacionan con el *miedo* y *fin funesto*, que se diferencian y oponen a la comedia. Con ello, establece una doble taxonomía de argumentos, reduciendo la distinción aristotélica de cuatro tipos de fábula a dos, por parecerle menos

---

<sup>67</sup> Véase Vaisman, Luis: *Sobre el concepto de Espectáculo en el Arte Poética de Aristóteles*, Revista Chilena de Literatura N°72, 2008

confuso, simplifica los cuatro tipos de tragedias que veíamos en el punto anterior, a solo dos formas posibles que dicen relación con la concepción de la función que cumple el teatro en su tiempo, que pasa más bien por ser una experiencia de deleite y edificante en cuanto a moral.

Su división es la siguiente:

“la simple como la compuesta tragedia puede ser, o patética o morata; patética es aquella que está llena de miedos y miseria (...) en las cuales con tristeza y llanto era la oración toda, y en todo el pueblo causaron llanto y tristeza. Morata se dice la que contiene y enseña costumbres”<sup>68</sup>

Los dos tipos posibles, entonces, son las *fábulas patéticas*, las más trágicas y más llenas de miseria y temor y, en segundo lugar, las *fábulas moratas* o *bien acostumbradas*, centradas en los personajes y no en la acción. Estos personajes buenos o malos, persiguen el fin mayor que es deleitar, pero descuidan el objetivo de infundir miedo y temor y con ello, el consecuente deleite.

El objetivo último de esta doble distinción, dentro de la concepción de Pinciano, será que “los hechos de la fábula llevados a cabo por una buena costumbre permiten limpiar el ánimo de las pasiones y con ello obtener el mayor de los fines: la enseñanza a través de una bella y buena obra”<sup>69</sup>, en concordancia con el principio horaciano *prodesse et delectare*, instruir y agradar.

En este caso, la concepción de lo patético en relación a la miseria y el temor, supone una mirada sobre los procedimientos que utilizará la tragedia para despertar en el receptor un efecto determinado. Por ello, esta distinción resulta importante para efectos de este informe, ya que hace una división pragmática entre fábulas centradas en la acción y otras centradas en los personajes, forma de división que más adelante retomaremos en torno a lo patético.

---

<sup>68</sup> López Pinciano, Alonso: *Philosophía antigua poética*, Red ediciones, 2011, p. 267

<sup>69</sup> Brncic, Carolina: *Tragedia y existencia: Nikos Kazantzakis en el horizonte de la tragedia y lo trágico*. Tesis doctoral en filosofía con mención en historia y teoría del arte. Universidad de Chile, 2012, p. 165

### 2.3 Siglo XVIII y lo patético dramático:

Sophie Marchand en su texto *Formes & Significations du Pathétique Dramatique au XVIII Siècle*, estudia lo patético, como efecto dramático que constituye la base de la reflexión teórica sobre el espectáculo en el Siglo XVIII, período histórico en el que se concibe el teatro como un objeto de experiencia tanto estética como moral, motivados por una afectividad exacerbada. Dentro de este estudio, revisa lo que acontece con lo patético en tanto experiencia, así como también los medios propios que tiene el teatro y su representación para conmover al espectador.

El pensamiento sobre el teatro y su relación con lo patético considera la lacrimomanía (*lacrymomanie*) o gusto por las lágrimas que impera en el Siglo XVIII como resabio de lo patético proveniente del siglo anterior, que esbozaba la importancia de lo patético en su concepción del arte. En el siglo de las luces hay una “búsqueda de una adhesión emocional al espectáculo [ya que] no hay éxito más grande que el éxito de las lágrimas”<sup>70</sup>, lo patético será una exigencia por parte del público, por lo que se modificará la manera de pensar lo dramático al renovarse la relación entre la obra y el sujeto.

Marchand afirma que es esta renovación de la concepción del teatro la que señala el fin de la tiranía de *La poética* de Aristóteles, porque la emoción que se persigue no es catarsis, conmiseración y temor, motivo por el cual las estructuras teatrales tradicionales quedan supeditadas a un efecto emocional, las lágrimas. En otras palabras, lo que manda, en esta forma de concebir el teatro, es la reacción emotiva del espectador y no la sujeción a normas fijas, lo que se puede explicar pensando en la concepción aristotélica que rigidiza la estructura de la tragedia versus la comedia y fija cierto tipo de personaje con un destino específico<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup>Marchand, Sophie: *Formes & Significations du Pathétique Dramatique au XVIII Siècle* p.2 en <http://www.fabula.org/revue/document6014.php> (obtenido el 17 de diciembre de 2012) Las traducciones de este texto son mías. Incluyo el original en francés: "la recherche d'une adhésion émotionnelle au spectacle (...) n'est pas plus grand succès que le « succès de larmes» "p.1

<sup>71</sup> Ver Wylie Sypher, Op. Cit, quien recalca la rigidez de la tragedia en cuanto a la normativa que debe seguir en su composición: “Los personajes trágicos muestran una similitud que desdibuja las distinciones más finas entre ellos, y el diseño de una acción trágica determina por adelantado la dirección que deben tomar”, p. 10. En virtud de tales exigencias normativas es que Aristóteles afirma que la tragedia es la forma más perfecta de imitación de acciones serias.

Esta intención de conseguir lo patético lleva a una modificación de la concepción de la intriga dramática con el fin de que el espectáculo sea conmovedor, ya no se trata de copiar los argumentos de la historia antigua, como los personajes de tragedia, sino de observar la naturaleza humana, reemplazando la estética normativa, por ese intento de encontrar lo natural en el hombre. En ese sentido, el espectador necesita sentirse representado en el personaje de una manera más cercana, pensando que los sentimientos de ellos también pueden ser los suyos.

Para ello, ocurre una “abolición máxima de la distancia escena/sala de teatro”<sup>72</sup>, porque la sala tiene una norma fijada desde antes, pero es durante el Siglo XVIII donde ocurre este proceso en que se cambian estas normas en virtud de las impuestas por el espectador. Estos cambios pasan, desde la reforma en el tipo de personajes que ahora son héroes perseguidos, falibles e impotentes, hasta una renovación del tipo de intriga, en las que estos héroes deben existir en una disposición injusta del orden social, situación a través de la cual estos personajes evolucionan.

En términos de la autora:

“Es una dramaturgia optimista que domina la creación teatral: substituye al pesimismo de una antropología trágica fundada en la lucha contra lo ineluctable una trayectoria feliz que se hace posible por la debilidad de los obstáculos contra los cuales se golpean los héroes y por la secularización de los conflictos”<sup>73</sup>

Es decir, los nuevos héroes son falibles y débiles, pero los obstáculos ante los que se enfrentan son más débiles que los héroes, la secularización implica pensar que ese enemigo es un *yo* con los mismos defectos, no son los dioses con su perfección y omnipotencia. Por esto, el teatro patético compromete al público con la lucha de sus héroes por la felicidad, convirtiéndose en un teatro portador de una energía sentimental que no solo se queda en

---

<sup>72</sup>Marchand, Sophie: *Formas y significaciones de lo Patético Dramático en el Siglo XVIII* p.2 en <http://www.fabula.org/revue/document6014.php> (obtenido el 17 de diciembre de 2012), ob. cit., p.2: "Cette abolition maximale de la distance scène/salle".

<sup>73</sup> Ibídem, p.2: “C’est une dramaturgie optimiste qui domine la création théâtrale : elle substitue au pessimisme d’une anthropologie tragique fondée sur la lutte contre l’inéluctable une trajectoire heureuse rendue possible par la faiblesse des obstacles auxquels se heurtent les héros et par la sécularisation des conflits”.

ello sino que también es activa, ya que, finalmente reivindica un rol incitativo del teatro<sup>74</sup>. Este rol incitativo del teatro se refiere a la función moralizante que éste cumple dentro de una concepción ilustrada, el teatro como ejemplo que muestra un camino de verdad posible que favorece el ejercicio de la virtud de sus espectadores al salir de la sala.

Entonces, para cumplir tal función, se crean diferentes procedimientos dramáticos que se utilizan para poner en práctica lo patético. Dos son los más importantes, el primero es la *dispositio sentimental*, en relación a que el teatro patético da prioridad a la unidad e interés, es decir al tema, antes que a la unidad de acción como principio constitutivo de sus obras, esto, en concordancia con lo que mencionábamos anteriormente acerca de que se relegan a un segundo plano las reglas de la poética tradicional.

Lo que sucede entonces es que “la fábula es aprehendida en función de la emoción del espectador, que debe ir en continuo crecimiento”<sup>75</sup>, esto porque la progresión de la acción exagera la tensión hasta el paroxismo máximo en la peripecia final. Estos momentos de tensión se intercalan con momentos de distensión para enfocar la *energía emocional* que corresponden a momentos de excitación emocional y no a momentos lógicos provenientes de la estructura como lo era en la concepción aristotélica.

Un segundo procedimiento es la *elocutio emocional*, es decir, los recursos retóricos lingüísticos que buscan exagerar las emociones del público. Los dramaturgos sueñan con una lengua capaz de afectar de manera plena, por lo que ponen en escena temas como el amoroso o sensible, que constituyen la verdadera energía del discurso patético.

Con estos dos recursos se configura la *experiencia patética*, que no se reduce simplemente a meras formas dramáticas, sino que, desde el punto de vista de Marchand, se enmarca en el cuadro teórico e ideológico del Siglo de las Luces que le asigna objetivos específicos. Lo patético se configura así como “una experiencia valorada positivamente en el Siglo de las Luces como una experiencia estética, el placer de las lágrimas que no cesa de

---

<sup>74</sup> Cabe hacer una diferenciación con el sentimentalismo, definido por Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, como una “tendencia estética que se manifiesta a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y cuya característica esencial es la exaltación del sentimiento frente al predominio de la razón, evidente en la literatura neoclásica”. (p.979) La diferencia radica justamente en que el teatro sentimental pretende la simple exacerbación de las emociones, en cambio, el teatro patético contiene el sentimentalismo, pero, a la vez lo supera porque se constituye como una potencia activa que asume un rol incitativo en el espectador que es propia de su función moral e ilustrada.

<sup>75</sup> Marchand, Sophie: *Formas & Significaciones de lo Patético Dramático en el Siglo XVIII*, p.3 en <http://www.fabula.org/revue/document6014.php> (obtenido el 17 de diciembre de 2012) ob. cit.: “la fable est appréhendée en fonction de l’émotion du spectateur, qui doit aller croissant”.

perseguirse en este período”<sup>76</sup>, pero que además se convierte en una experiencia ideológica. Por ello se busca un equilibrio que logre conciliar la adhesión emocional y la lucidez estética, en la cual la ilusión es central para la eficacia sentimental, pero también es peligrosa si es excesiva, de ahí la búsqueda de un equilibrio.

La concepción de lo patético pasa por ser “una experiencia moral, el arte dramático se convierte en una cátedra laica desde la cual se difunde un pensamiento ejemplarmente ético”<sup>77</sup> en este sentido, las lágrimas también adquieren un valor ético porque a ellas se llega por vía de la estimulación de la sensibilidad que pretende el ejercicio de una virtud fuera de la sala. Aquí está la hipótesis de una *ejemplaridad dramática* que concibe al espectáculo dramático como encarnación de una moral.

Finalmente, la experiencia patética para esta autora, está bajo el signo de la ideología del Siglo XVIII, el teatro se transforma en una experiencia política, puesto que permite la formación de una colectividad unida prefigurando un cuerpo social armónico, por medio de la sensibilidad. De tal modo que el teatro se transforma en una *celebración social* en el cual “las lágrimas que se comparten suprimen las diferencias sociales, revelando el núcleo sensible propio de lo humano”<sup>78</sup>.

El teatro se concibe como un medio indispensable de gobierno, de formación ciudadana y es, precisamente, el patetismo el que guía todas las modificaciones de las producciones dramáticas del Siglo XVIII, aquí radica su fundamental importancia como recurso, experiencia estética y política.

En este caso, el uso de *lo patético*, está ligado al desarrollo de un teatro con un profundo sentido formativo, por lo que se constituye como parte de una reflexión sobre los efectos estéticos, pero también como un mecanismo propio de la estructura de las obras teatrales. En este momento histórico, se liga con el desarrollo de otros géneros teatrales muy complejos de caracterizar como la tragicomedia o el melodrama y todo el posterior teatro de carácter burgués.

---

<sup>76</sup> Op. cit. : p.3 “Une expérience valorisée positivement que le pathétique est promu au siècle des Lumières : expérience esthétique d’abord le plaisir des larmes n’a de cesse d’être interrogé dans cette période”

<sup>77</sup> Op. cit : p.4 “Le pathétique est aussi une expérience morale. L’art dramatique devient une chaire laïque, depuis laquelle se diffuse une pensée de l’exemplarité éthique”.

<sup>78</sup> Marchand, Sophie: Formas & Significaciones de lo Patético Dramático en el siglo XVIII, p.4 en <http://www.fabula.org/revue/document6014.php> (obtenido el 17 de diciembre de 2012) “Les larmes partagées suppriment les différences sociales en dévoilant le noyau sensible propre de l’humain”

### 3. El registro o tono patético:

La retórica, en tanto teoría que se preocupa de la composición literaria y de las formas de enunciar distintos tipos de discursos según sus distintos fines, ofrece categorías que son de utilidad para estudiar cuestiones específicas dentro de los discursos literarios. Por mucho tiempo, los estudios sobre retórica dieron origen a propuestas sobre los géneros literarios, pero hoy en día la retórica tiene un gran auge y aunque no es un manual teórico práctico, se centra en tropos y listados de figuras.

Dentro de esta mirada retórica, la categoría de *registro*, es de utilidad para dar cuenta de nuestro tema:

“En literatura, la palabra tiene tres significados: se llama "registro de lenguaje" para caracterizar el nivel (familiar, alto o sostenido, por ejemplo) de un vocabulario en el sentido retórico, hablamos de registro el sentido de una herramienta de clasificación de los géneros discursivos (en este caso, la tragedia o la comedia puede ser considerado registros). Por último (...) el registro es de manera más específica un instrumento de caracterización de estilo y de sus efectos (lírico, cómico, etc)”<sup>79</sup>.

Entonces, nos referimos a una forma particular de uso del lenguaje que sirve como elemento caracterizador de un tipo de discurso que tiene por objetivo la producción de un efecto determinado. Nótese que hay dos elementos diferenciadores que se unen; la forma discursiva y el efecto que de ella se espera, ambos diferencian un registro de otro, por ejemplo, la tragedia tiene como finalidad la catarsis, para lo que dispone una forma especial de lenguaje usado por los personajes, estilo elevado en términos aristotélicos, a diferencia de la comedia, cuyo objetivo es otro, por lo que los personajes ocupan un estilo bajo.

En relación a registro, se encuentra la categoría de *tono* o *tonalidad*, que se pueden entender como sinónimos, pero que, más bien, corresponde a una forma más específica

---

<sup>79</sup> *Genres, registres et tonalités*, en [http://www.bacfrancais.com/bac\\_francais/genres-registres-tonalites.php](http://www.bacfrancais.com/bac_francais/genres-registres-tonalites.php) (obtenido el 26 de diciembre de 2012). Las traducciones de este texto son mías. Incluyo el original en francés: "En littérature, le mot a trois significations : on parle de "registre de langue" pour caractériser le niveau (familier, élevé ou soutenu, par exemple) d'un vocabulaire : au sens rhétorique, on parle de registre au sens d'un outil de classification des genres du discours (dans ce cas, la tragédie ou la comédie peuvent être considérées comme des registres) ; enfin, (...) le registre est de manière plus spécifique un instrument de caractérisation de style et de ses effets (lyriques, comiques etc...)." .



porque era el concepto anterior usado en la retórica, suprimido por esta última categoría como un concepto más general. Sin embargo, ambos corresponden a la disposición lingüística y los estados de ánimo que hay detrás de la enunciación de un tipo de discurso, los que producen un efecto en su receptor del cual se espera algún tipo de respuesta. Al respecto, podemos señalar que “el tono o tonalidad de un texto caracteriza el estado emocional, afectivo, que tiene como objetivo crear una declaración de sus efectos en el receptor”<sup>80</sup>.

Es necesario recalcar que tanto *registro* como *tono* ponen acento en la relación entre emisor y destinatario, ya que el tono de una emisión siempre presupone el efecto que tendrá por quien sea su receptor, por lo que el tono elegido para la composición de un discurso está en función de la sensación que se quiere transmitir y provocar en el destinatario, esto porque el tono pretende, en realidad, describir la emoción que subyace de la elocución. En suma, un registro designa la impresión que provoca el texto en su lector.

Un registro o tonalidad se puede identificar a partir de tres cualidades centrales; el efecto buscado en el receptor, los procedimientos de escritura que utiliza para producir tal efecto, dentro de los cuales se encuentran los temas, las figuras de estilo y el léxico y, finalmente, se puede apreciar desde el género literario donde usualmente se ocupa como forma discursiva. Existen varios tipos de registros o tonos; el registro lírico, trágico, cómico, épico, didáctico, elegíaco, burlesco, fantástico, irónico, laudatorio, oratorio, dramático, polémico y, finalmente, patético, aquí hemos llegado nuevamente a nuestro tema.

El registro o tono patético, referente a la pasión, evoca los más altos niveles de sufrimiento y tristeza del ser humano, lo que causa la compasión del espectador, la cercanía o la ternura frente a un personaje. Para que esto ocurra, “es necesario que el lector pueda identificarse con la situación y los personajes presentados”<sup>81</sup> por el discurso patético, que se vale de un uso lingüístico referente al dolor, y el sufrimiento.

---

<sup>80</sup> *Genres, registres et tonalités*, en [http://www.bacfrancais.com/bac\\_francais/genres-registres-tonalites.php](http://www.bacfrancais.com/bac_francais/genres-registres-tonalites.php) (obtenido el 26 de diciembre de 2012): "le ton ou la tonalité d'un texte caractérise l'état affectif, émotionnel, qu'un énoncé vise à créer par ses effets chez son destinataire"

<sup>81</sup> *Le registre pathétique* en <http://www.maxicours.com/se/fiche/4/9/16494.html>: (obtenido el 27 de diciembre de 2012)"il faut que le lecteur puisse se reconnaître dans la situation et dans les personnages présentés"

El efecto particular buscado en el receptor es precisamente conmover y apiadar, llevándolo incluso hasta las lágrimas de ser posible. Para ello, utiliza temas referentes a situaciones dolorosas, la muerte, la injusticia, sufrimiento psicológico o moral, enfermedades o separaciones familiares<sup>82</sup>. El registro patético se completa con la conciencia del lector o espectador sobre la vulnerabilidad frente a este tipo de situaciones: nadie está ajeno al padecimiento de algunas de estas desgracias, nadie está inmune frente al dolor<sup>83</sup>.

Estos temas calamitosos, son desarrollados con figuras de estilo, o figuras retóricas, todas las que tienen que ver con la exageración, la hipérbole, que se utilizan para ampliar la naturaleza y alcances de un fenómeno que consecuentemente acentúa la sensibilidad del receptor. Dentro de las exageraciones, los apóstrofes y las exclamaciones son los recursos predilectos para aumentar la profundidad de una declaración dolorosa, tales como *¡escúchenme!* o *¡mírenme!*, corresponden a formas determinadas de llamar la atención y recalcar el sufrimiento.

Otro recurso muy utilizado que es muy particular en los personajes teatrales es el lamento, porque en él está contenida la fuente de su más profunda tristeza y puede ponerse en extensos monólogos que den cuenta de su profundo dolor<sup>84</sup>. Junto con ello se encuentra la desproporción, en cuanto a un personaje frente a otro que lo constituyen como un débil versus un fuerte, un joven contra un niño, uno frente al resto, etc.

Además, hay que tener en cuenta el léxico utilizado, el que, obviamente, pasará por campos semánticos referentes a la emoción, sensaciones, el dolor y el sufrimiento, con todos los adjetivos que se relacionan a ello, pero además, los manuales de retórica coinciden en que los adjetivos de elogio también pueden constituir parte del registro patético, dependiendo de la situación en la que sean utilizados. En este sentido, podemos

---

<sup>82</sup> El tema de la separación es típico del teatro de corte burgués que comienza a gestarse en el siglo XVIII y que se caracteriza por contener temáticas referente a la familia como núcleo importante para los sujetos. En este sentido, la separación de la familia comienza a ser un tópico importante en cuanto situación dolorosa en la que se disuelve el pilar fundamental de la sociedad, dentro de la visión burguesa imperante.

<sup>83</sup> El ejemplo tradicional que se ocupa para ejemplificar el registro patético es *Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756, de Voltaire, donde se aborda el terremoto sufrido por Lisboa, en términos de una gran calamidad, haciendo exclamaciones dolorosas frente al hecho, tales como: *O malheureux mortels ! ô terre déplorable !* y el muy significativo y ejemplar verso *D'inutiles douleurs éternel entretien!*

<sup>84</sup> En el capítulo siguiente vemos cómo Molière utiliza el lamento, en la escena en que Harpagon elabora un canto laudatorio a su cántaro de oro perdido, alabando las facultades de su fortuna a la vez que padece el terrible hecho de perderla. En este sentido, vemos cómo hay una actualización del registro patético pero para provocar comicidad, tema central de este informe.

pensar que utilizar la *falsa modestia*, puede llegar a ser patética dependiendo de quién la use y en qué situación se use, correspondiendo a una situación que no es dolorosa en sí, pero que puede transformarse en ello.

Con respecto al género literario en el cual se utiliza, podemos decir que la poesía ofrece múltiples ejemplos; Voltaire con su *Poème sur le désastre de Lisbonne* o Víctor Hugo con *Les Contemplations* y el que, tal vez, sea su más famoso aporte a la narrativa, *Les Misérables*.

Los ejemplos referentes al género dramático son variados, podemos mencionar desde la tragedia Ática, la tragedia y comedias Isabelinas, el Clasicismo francés, el teatro de la Ilustración, entre otros, inclusive, sería interesante revisar qué sucede con los personajes patéticos de Beckett o Ionesco, el prólogo de *Antígona* de Anouilh, y muchos más<sup>85</sup>.

#### 4. Lo patético como procedimiento y mecanismo de la comicidad: *lo patético de personaje y lo patético de situación*

Finalmente, como último punto de este capítulo sobre *lo patético*, es posible elaborar una definición que lo relacione con los mecanismos de la comicidad los que nos ofrecen herramientas de análisis, en tanto procedimientos más frecuentes para la producción del efecto cómico.

Al respecto, Bruno Hongre en su texto *Lo cómico: Teoría*, establece cinco *niveles* de lo cómico que utilizan los autores dramáticos en sus obras. En su concepción de niveles, palabra que puede causar cierta confusión, se refiere más bien a distintas maneras en que lo cómico puede aparecer en las obras teatrales, son distintas formas de producir la comicidad con las cuales los autores han compuesto sus obras. Distingue seis niveles posibles:

---

<sup>85</sup> El registro patético no solamente se encuentra presente en las artes literarias. Un ejemplo famoso, referente a lo patético en las artes plásticas es la escultura griega *Lacoonte* que representa el pathos en su sentido más puro. Plasma el sufrimiento de Lacoonte ante el ataque de las serpientes y la impotencia de este mismo personaje ante su propio dolor, pero más profundamente, sobre el dolor de sus hijos que lo acompañan. En relación esto se articula el tratado estético de Lessing, quien estudia esta escultura haciendo una reflexión poética titulada con el mismo nombre. También, F. Schiller menciona a *Lacoonte*, en relación a su concepción de *lo sublime patético*, poniéndolo, entre otras cosas, como ejemplo de la disposición a resistir el dolor, uno de los elementos por medio del cual lo patético puede llegar a ser efectivamente sublime.

El primero es *lo cómico de gestos*, dice relación con una forma elemental de la comicidad en la que se ocupa el cuerpo, ya sea para realizar gestos faciales, como para golpearse, en la que interactúan tanto entre los personajes, como éstos con la escenografía. En segundo lugar, *lo cómico de palabras*, se refiere a los juegos de lenguaje que conducen a situaciones de hilaridad, pueden ser en los diálogos mismos, la utilización de palabras con múltiples connotaciones que se prestan para ambigüedades y confusiones, del mismo modo, el lenguaje acotacional también puede traer consigo un uso del lenguaje que resulte cómico; las acotaciones de Ionesco suelen usar este tipo de comicidad.

En tercer lugar, *lo cómico de situación*, “deriva de las peripecias de la intriga”<sup>86</sup>, en otras palabras, es un tipo de comicidad que se produce por la interacción entre las acciones de los personajes y la trama de la obra misma. Son situaciones determinadas en que el actuar del personaje parece inadecuado, imprevisto o incómodo, dando como resultado, confusiones, malentendidos o quidproquos<sup>87</sup>. En cuarto lugar, *lo cómico de costumbres*, tiene relación con la función social de la comedia ya que se refiere a la risa generada a partir de la caricatura, y también sátira, de un medio social y de las costumbres que se tienen en ella. En quinto término, *lo cómico de personaje*, es cuando el motivo de la hilaridad recae en las cualidades de este mismo, es decir, cuando se muestran las contradicciones de los grandes “tipos” humanos, encarnando las complejidades del hombre y los grandes vicios de la humanidad que, llevados a escena, causan una risa que puede ser meramente hilarante, pero también satírica y, por lo tanto, castigadora. Cabría poner de ejemplo a *El Avaro* de Molière, donde, a través de la sátira hacia el personaje Harpagón, se castiga a través de la risa la avaricia como un defecto.

Finalmente, el autor propone un sexto tipo de comicidad, que denomina como *lo cómico de lo irreal*, relacionado con “escenas anormales, aberrantes, delirantes, que a menudo no son más que exageraciones exorbitantemente caricaturescas de las incoherencias del mundo social”<sup>88</sup>. Sin embargo, este término es del todo polémico, puesto que el autor está pensando en el tipo de comicidad que suscitan obras del teatro del

---

<sup>86</sup> Hongre, Bruno: *Lo cómico: Teoría*. p.5 En *Le dictionnaire portatif du bachelier*. Paris: Hatier, 1998.  
Traducción de Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado

<sup>87</sup> Quidproquo es un procedimiento típico en la comedia, proveniente de la comedia Aristofánica, en que se confunden los nombres de los personajes, generalmente esclavos que realizan diferentes peripecias.

<sup>88</sup> Hongre, Bruno: *Lo cómico: Teoría*. p.6 En *Le dictionnaire portatif du bachelier*. Paris: Hatier, 1998.  
Traducción de Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado

absurdo, por lo que podemos pensar que es mucho más correcto tratarlo como “absurdistad” antes que “irrealidad”, ya que no se trata de una fantasía, sino de la incongruencia producida entre las leyes de la lógica y situaciones o personajes que carecen por completo de ella.

Además, podemos encontrar *la parodia, la sátira, el pastiche*, como procedimientos que se valen de un referente y que lo imitan, deforman o descontextualizan, dependiendo del efecto que quieran lograr. Están íntimamente ligados con lo que denominábamos cómico de costumbres, porque su objeto imitado es, justamente, una situación, persona, obras, etc., de la vida real. La parodia corresponde a la “imitación irónica o burlesca de personajes, de conductas sociales o de textos literarios preexistentes”<sup>89</sup>, como *Las ranas* de Aristófanes que parodia a Esquilo o Eurípides. La sátira es una “composición en prosa o en verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de personas o grupos sociales, con propósito moralizador”<sup>90</sup>, la comedia aristofánica también satiriza a personajes de su contingencia política. Finalmente, el pastiche puede ser utilizado “por ciertos escritores, al imitar diversos textos y estilos en una misma obra o contraponer diversos niveles del lenguaje con finalidad paródica”<sup>91</sup>.

Ahora bien, dentro de este pequeño catálogo que hemos realizado y, dada la revisión que hasta aquí hemos hecho, es posible instalar a *lo patético*, como un procedimiento y mecanismo de la comicidad.

En primer lugar, los autores revisados anteriormente coinciden en pensar lo patético desde una dimensión pragmática, es decir, visto como un mecanismo propio de la estructura dramática capaz de suscitar un sentimiento específico en su receptor. Veámos cómo Aristóteles lo consideraba parte de los elementos de lo trágico que conducían a la catarsis y cómo esta *acción dolorosa* era necesaria en toda tragedia. Luego, Pinciano hacía la división de sus tipos de tragedia pensando en el acento que éstas hacían justamente en el sufrimiento, por lo que una tragedia patética es la que contiene los elementos propios capaces de mostrar dolor y, a través de éste, instruir y agradar. Y además, revisamos cómo en el Siglo XVIII existía una reflexión en torno al mecanismo que conducía a las lágrimas,

---

<sup>89</sup> Estébanez Calderón, Demetrio: Diccionario de términos literarios, p. 808

<sup>90</sup> Op. Cit. p. 964.

<sup>91</sup> Op. Cit. p. 812.

incluso, dimos cuenta de la reflexión teórica en cuanto a los constituyentes prácticos de este procedimiento (*elocutio emocional y dispositio sentimental*).

En segundo término, lo patético visto como un procedimiento pragmático siempre está acompañado de una reflexión estética que está mediando los objetivos que se persiguen al utilizarlo, de tal forma que se puede apreciar una doble visión sobre este concepto, procedimiento pragmático y efecto estético.

En este sentido, y como tercer punto, los autores reflexionaban acerca del modo de operación de *lo patético*; mientras que Aristóteles lo planteaba como una *acción dolorosa*, Pinciano distribuía las tragedias patéticas centradas en la acción y las moratas en los personajes. El siglo XVIII había puesto toda la estructura dramática al servicio del efecto final, conmover, por eso se apela a la unidad de interés, es decir a los temas que eran propios del teatro en virtud de los requerimientos del público; junto con ello, la renovación de los personajes y la aparición de un nuevo tipo de personaje más humano y cercano a su realidad. Además, la revisión del concepto de registro o tono patético afirmaba que el espectador debía identificarse tanto con los personajes como con la situación planteada, como condición *sine qua non* para poder conmoverlo; algo similar ocurre con los procedimientos y mecanismos de la comicidad revisados en el punto anterior, los cuales podría dividirse en tres grandes grupos: aquellos que causan risa por el personaje y los que causan risa por una situación determinada, mientras que el tercero sería aquellos que combinan al personaje dentro de una situación.

Toda esta revisión permite pensar en lo patético como un procedimiento de doble variante; una centrada en el personaje mismo y sus cualidades, que denominaremos *lo patético de personaje*, y otra que surge desde una situación particular dentro de la escena a eso lo denominaremos, obviamente, *lo patético de situación*.

Lo patético en tanto procedimiento utilizado en la estructuración de obras dramáticas, puede relacionarse no solamente con lo trágico, lo sentimental o lo melodramático, veremos, en el capítulo siguiente, cómo opera como mecanismo para la comicidad, una comicidad especial, analizando estas dos variantes posibles en obras de Shakespeare y Molière como ejemplos de un momento fundamental en que comienza a utilizarse este recurso en el ámbito de lo cómico.

### III. Lo patético de personaje y lo patético de situación: Shakespeare y Molière

---

#### 1. Shakespeare:

##### 1.1 Lo patético de personaje: Shylock

*El mercader de Venecia* (1695), nos ofrece a Shylock como personaje patético por excelencia dentro de la producción de Shakespeare. En este personaje se ha visto la presencia de lo trágico en la comedia, generando una disputa en los estudios literarios, acerca de la presencia del pathos trágico en esta comedia de Shakespeare.

Pero dejando esa discusión a un lado, este personaje patético se constituye, en primer lugar, por su condición de judío y por el oficio que desempeña, la usura, que consiste básicamente en prestar dinero a alguien que luego debe devolverlo pagando intereses. Shylock<sup>92</sup> es condenado socialmente por esta labor, por la sociedad cristiana sobre la que pesa una antigua prohibición de desempeñarse en tal oficio, por lo que son los judíos quienes históricamente se hacen cargo de ello. En consecuencia el patetismo de este personaje dice relación con la mirada negativa que los otros tienen de su oficio y de la cultura que representa, en él es condenada la usura como un vicio, sin cuestionar el peso de la tradición que prácticamente ha reservado esta práctica a los judíos, por tanto, se vuelve patético, sufriente, doloroso, al encarnar una forma de existir altamente condenable.

En segundo lugar, es este oficio el que lo pone a la cabeza de la situación que ocurre en Venecia<sup>93</sup>, Bassanio requiere dinero para emprender su viaje donde pretende pedir la mano de Porcia, el único que puede prestarle este dinero es Shylock, quien accede mediante un estricto contrato, con una cláusula importante: de no ser pagada la deuda en la fecha, el deudor deberá pagar con un trozo de carne. Finalmente, esto ocurre, Bassanio naufraga y no puede cumplir con su deuda, por lo que Shylock lo lleva a juicio para que pague con lo que se comprometió.

---

<sup>92</sup> Sería interesante confrontar a *El mercader de Venecia*, con *El judío de Malta* de Christopher Marlowe y apreciar cómo se configura el personaje central desde su condición de judío en ambos autores isabelinos.

<sup>93</sup> La crítica ha establecido dos líneas de acción en *El mercader de Venecia*: la primera ocurre en Venecia y dice relación con el préstamo de Shylock y el proyecto emprendido por Bassanio, quien requiere del dinero. Mientras que una segunda línea de acción es la que ocurre en Belmonte donde Porcia espera por el pretendiente que logre elegir el cofre correcto para casarse.

Aquí comienza a mostrarse el lado más patético de este personaje, puesto que en el juicio se articula la historia de los enamorados y los cofres, con la deuda y el mismo pasado de nuestro personaje en cuestión. En el acto IV, escena primera, el juicio comienza, presidido por el Dux de Venecia, quien abre la sesión encarando a Shylock: “todos creen y yo con ellos, que sólo tratas de llevar tu maldad hasta el último instante y entonces, se supone, que mostrarás tu misericordia y tu piedad en forma aún más extraña que tu simulada crueldad”<sup>94</sup>, declaración que posiciona la demanda de Shylock como exagerada o irracional, aun cuando esté apegada a la ley. Esto, porque el trozo de carne en cuestión, realmente no puede pagar la deuda, pero Shylock está empeñado en que se cumpla al pie la letra el contrato que firmaron con él.

Luego, sabemos que Porcia está disfrazada de abogado y entendemos que intenta manipular la situación de manera tal, de poder salir airosa y poder desposar finalmente a quien ella quiera, por lo que, ante un juicio con estas características, es Shylock el único que puede perder. Y, mientras más adversas son las condiciones, más inflexible es la postura del demandante, quien no quiere ceder nada de lo suyo, aun explicadas las situaciones excepcionales que ocurrieron luego de firmado el contrato.

Esta postura también parece patética, intentar conseguir de cualquier modo un tipo de pago que ya no es dinero sino un trozo de carne, aun ofrecido el triple de la deuda, insistiendo en que quiere el cumplimiento del contrato. Lo que a esas alturas, cuando tanto el resto de los personajes como los espectadores han entendido que el único camino posible para un final positiva es llegar a un acuerdo y aceptar el trato, Shylock fuerza la situación hasta un punto desde el cual se puede predecir un fin funesto: “Por mi alma juro que no hay lengua humana que tenga el poder para hacerme vaciar en su resolución. Exijo el cumplimiento del contrato”<sup>95</sup>.

Entonces, lo que sucede es que el juicio se realiza en el marco legal correspondiente, y la sentencia vuelca a Shylock cada vez más al patetismo; puede sacar el trozo de carne tan anhelado, pero sin derramar una gota de sangre y, como realmente esto no es posible, toda sus peticiones se transforman en multas y pagos por haber infringido otros artículos, como por ejemplo, no atentar contra la vida de un ciudadano.

---

<sup>94</sup> Shakespeare, William: *El mercader de Venecia*, p 67. Ed. Universitaria, 1983

<sup>95</sup> Op. Cit. p. 73.



En este contexto, en el acto IV asistimos a la caída completa de Shylock, donde todos sus proyectos fracasan, entregando parte de su fortuna a su hija previamente desheredada, aceptando su matrimonio con un cristiano, perdiendo su demanda y la misma honra en el juicio. Con ello, el patetismo colma la escena de esta comedia que poco a poco comienza a tornarse oscura, ya que cada peripecia de los personajes significa la ruina de Shylock quien, ante cada plan urdido por el resto, resulta ser siempre el único perdedor.

Esta caída final, nos recuerda a los héroes trágicos y nos hace pensar en el *pathos* de Shylock, representado en el despojo de su fortuna y la condena social y moral que sufre por dedicarse a la usura. Entonces, este personaje es patético en tanto que padece una caída, una condena de su mundo y es despojado de aquello que considera valioso, su fortuna y su trabajo.

Con lo anterior, es posible pensar que el patetismo de esta comedia contrasta con las peripecias en torno al lío amoroso de los otros personajes, que responden mucho más a lo propio de una comedia, y que el sufrimiento de Shylock está puesto en virtud de la condena social que el contexto isabelino hace a la usura, por lo que se utiliza la risa como mecanismo para inculpar una práctica no aceptada. Es por ello que el infortunio de este personaje, produce en nosotros un momento reflexivo, en el que patentamos su caída a diferencia del final positivo del resto de los personajes y, con ello, nos podemos ver a nosotros mismos, encarnando un vicio que nos puede llevar a tal condena y enjuicamos a este personaje con la seguridad de que, luego de su ejemplo patético, por lo tanto doloroso, no podremos caer, ya que hemos recibido una enseñanza.

## 1.2 Lo patético de situación: *Las alegres comadres de Windsor*

John Falstaff es un personaje que aparece en las obras *Enrique IV* (1 y 2) (1597 y 1598, respectivamente) y *Las alegres comadres de Windsor* (1601), a través de las cuales podríamos caracterizarlo dentro de la categoría de personajes patéticos; sin embargo, en este apartado, nos centraremos en analizar la situación patética que constituye su humillación en la última de las obras mencionadas.

En esta comedia, vemos cómo Falstaff, caracterizado como bebedor y mentiroso, se ven involucrado en un lío amoroso al querer cortejar a dos mujeres casadas. Esta situación,

se constituye a partir de las múltiples peripecias, cortejos y galanterías que Falstaff urde para conquistar a Mistress Ford y Mistress Page con el fin de conseguir algo del dinero que ellas administran de sus respectivos maridos, sin embargo, las mujeres burguesas saben de este plan y deciden jugar con Falstaff para darle un castigo ejemplar.

Es en este juego de engaños, en el que Falstaff cree estar logrando sus propósitos, que podemos apreciar cómo esta comedia pasa por situaciones jocosas, hilarantes, en las cuales las mujeres engañan a nuestro personaje, mientras él cree que está logrando su objetivo, que presenciamos el vuelco hacia lo patético. El juego del engaño, en el que ellas parecieran caer ante sus trampas y querer complacerlo, no hace sino poner en ridículo la figura de este personaje, porque todos sabemos de antemano que su plan está fracasando y que, ante sus momentos de alegría porque las peripecias, según él le resultan, ejemplo de ello son las citas con las mujeres que resultan ser falsas, nos vamos dando cuenta de que cada vez más está equivocado y que poco a poco, comienza a prefigurarse un destino negativo.

En el acto V Falstaff, luego de verse cuestionado por Evans, Ford y Page, dice lo siguiente: “Muy bien; soy vuestro tema; me lleváis ventaja. Estoy decaído. Ni siquiera me hallo en estado de contestas (...) Hasta la ignorancia sirve de plomada contra mí. Haced de mí lo que queráis”<sup>96</sup>, frase con la que da cuenta de todo el patetismo que embarga la escena.

Al igual como ocurría con *El mercader de Venecia*, en esta comedia se arreglan los enredos en el último acto, pero existe un solo inculpado, un solo engañado quien descubre que fue víctima de esta situación. En *Las alegres comadres de Windsor*, estamos frente a un personaje patético, Falstaff como engañado que fracasa en sus planes y queda en evidencia frente al resto, quien plasma su a lo largo de la acción dramática.

Cabe destacar que el engaño de Falstaff no es una de las varias líneas de acción que cruzan esta comedia, también se encuentra la venganza de los criados hacia este mismo personaje y las pretensiones de matrimonios típicas de las comedias de Shakespeare. Sin embargo, lo que constituye una situación patética es el engaño y caída de Falstaff<sup>97</sup> que es,

---

<sup>96</sup> Shakespeare William: *Las alegres comadres de Windsor*, p. 158. Ediciones Aguilar, Madrid 1964

<sup>97</sup> Verdi, en su famosísima ópera *Falstaff* de 1893, basada en *Las alegres comadres de Windsor*, rescata exclusivamente esta línea argumental y convierte a este personaje en el protagonista exaltando el patetismo de Falstaff, al escenificar cada uno de los engaños y humillaciones que padece. En ese sentido, podríamos decir que en esta pieza de ópera se encuentra tanto *lo patético de personaje*, como *lo patético de situación* absolutamente imbricados como procedimientos para la comicidad.

precisamente, la situación que finalmente tiene un final negativo, lo que convierte la risa en un gesto más bien reflexivo al apreciar la ruina y la humillación que ha sufrido.

## 2. Molière:

### 2.1 Lo patético de personaje: Harpagón

Molière nos ofrece un claro ejemplo de personaje patético con Harpagón o *El Avaro* (1668) que encarna un vicio inherente a la naturaleza humana y es esta afectación la que lo vuelca hacia el patetismo, porque lo conduce hacia una forma de actuar que siempre culmina en situaciones dolorosas.

Con Harpagón, Molière centra el patetismo en un personaje, que no siempre se muestra como patético, sino que, a través de la sucesión de las acciones se va tornando cada vez más patético, hasta alcanzar un punto de mayor tensión en la escena del cántaro. Al utilizar lo patético como procedimiento para caracterizar a este personaje lo que se consigue es señalar el lugar justo donde el defecto que encarna se vuelve doloroso para él. Pero este dolor no es simplemente el que Harpagón padece al perder su oro y no poder darse cuenta de que su avaricia lo está llevando a extremos horrorosos, sino que, más bien, es el dolor de la especie humana que ve representado en escena un defecto ante el cual puede caer en cualquier momento.

En la escena séptima del acto cuarto, la escena del cántaro como la hemos denominado, Harpagón utiliza el registro patético en la elaboración de su discurso:

“(…) Mi espíritu está perturbado, e ignoro dónde estoy, quien soy y qué es lo que hago. Ay, mi pobre dinero, mi querido amigo, me han privado de ti; y puesto que me has sido arrebatado he perdido mi apoyo, mi consolación, mi dicha; todo ha terminado para mi, nada más tengo que hacer en el mundo: sin ti me es imposible vivir”<sup>98</sup>

Aquí, ya no importa el lío amoroso y el horror que puede causar al querer desposar a la enamorada de su hijo, tampoco importa que su hija no quiera desposarse con el pretiente que él cree conveniente por su fortuna. Tampoco se ha dado cuenta de que todo lo relativo

---

<sup>98</sup> Molière: *El avaro*, p. 157 Ed. Losada, 1980

al robo responde a la necesidad de sus hijos de buscar un medio para poder evadir la decisión de su padre, quien está empeñado en buscar su conveniencia económica antes que la felicidad de sus hijos. Atrás quedan las discusiones con sus cocineros por las que considera excesivas atenciones a los invitados, estas últimas son escenas de gran comicidad de situaciones, de lenguaje y donde los personajes entran en discusiones que producen hilaridad.

Desde la escena del cántaro, la comedia se torna más seria y el sufrimiento de Harpagón nos hace ver la avaricia ya no desde la risa que nos provocaban las situaciones, francamente ridículas, que se producían cuando un huésped se presentaba y el dueño de casa no quería atenderlo por no gastar dinero. Ahora, podemos ver la seriedad del padecimiento de este personaje, su gran dolor y el patetismo que lo caracteriza al no poder darse cuenta de su condición.

Harpagón es un personaje que evoluciona desde la caricatura a lo patético, este último momento es un punto de inflexión en que el efecto producido en el público cambia: el vuelco hacia lo patético muestra el objetivo moralizante de esta obra, porque Harpagón, al pasar de ser una caricatura, a un sujeto verdaderamente doloroso en su condición de avaro, ya no nos puede provocar risa, sino más bien, nos mueve a condolernos con su padecimiento. De tal manera que podemos apreciar la profundidad de su vicio y darnos cuenta, hasta qué punto se convierte en un ejemplo de aquello que no debe realizarse, de una práctica que se debe erradicar del seno social para su correcto desarrollo.

## 2.2 Lo patético de situación: *Las preciosas ridículas*

*Las preciosas ridículas* (1659), plantea una situación inicial que introduce directamente a un conflicto en el cual sus protagonistas son víctimas de algún daño. La Grange y Du Croisy, pretendientes de Magdalena y Catalina, son rechazados por estas últimas, ante lo cual ellos descargan toda su ira haciendo mofa de su modo extravagante de comportarse; eso es el inicio de la escena I. Para cumplir con su plan, La Grange y Du Croisy, ocupan a sus criados, Mascarilla y Jodelet, quienes envistiéndose como marqués y vizconde, respectivamente, entran en la casa de las preciosas y se hacen pasar por importantes jóvenes galantes de París. Es este el engaño central de la obra el que paulatinamente comienza a

volcarse hacia el patetismo, porque la idea de los pretendientes de enseñarle a las jóvenes, mediante esta broma, las va enfrentando con su ímpetu hacia la galantería.

Ambas muchachas intentan vivir en París, una vida con buen gusto, usando un tono elevado al hablar, dejándose llevar por la galantería, los diálogos amorosos, aspirando a reproducir el modelo de la alta sociedad francesa e imitando a las protagonistas de las novelas sentimentales que han leído. Es por ello que, en un afán estetizante de su propia existencia, se han rodeado de maquillajes, vestiduras, modos de hablar y de proyectos a futuro que son más bien una caricatura de lo que pretenden ser, esto, porque han exagerado los rasgos de la alta burguesía y se han vuelto *ridículas* al demostrar que no se han podido apropiarse de todo este modo de ser, digamos, galante, refinado y de buen gusto.

Aprovechándose de esto, y de que el padre de Magdalena y tío de Catalina, el burgués Gorgibus, pretende casarlas, Mascarilla entra a su casa haciéndose pasar por un gran Marqués, engañando a las muchachas con su lenguaje exagerado, sus maneras corteses al extremo, su vestimenta, la llegada en una silla de manos, etc. Las preciosas<sup>99</sup>, despliegan todo lo que consideran modos elegantes, develando su concepción de cómo deben actuar las mujeres que están siendo cortejadas.

Su lenguaje sirve como ejemplo de esto, donde lo cómico de personaje se mezcla con lo cómico de situación y lo cómico de palabras, porque ambas preciosas ocupan una forma particular de hablar que exagera los rasgos de la elegancia: así cuando piden el *consejero de los encantos* en vez de, simplemente, el espejo, o bien, un *necesar* por no decir lacayo, también cuando piden *las comodidades adecuadas para la conversación*, en vez de sillas. Junto con esta forma exageradamente elaborada de hablar, ocupan palabras pertenecientes a una cultura que realmente no comprenden, etc.

El patetismo comienza a activarse en el momento en que las preciosas comienzan a interactuar con Mascarilla, se crea una situación ficticia en escena en la que las únicas engañadas son las mujeres, el público sabe de antemano que todo lo que sucede conforma parte del engaño de los mozos. Ante cada situación cómica, se produce una risa de superioridad, que diferencia al público de las preciosas: ellas como portadoras de un vicio

---

<sup>99</sup> Cabe aclarar que el término *preciosa*, en francés *précieuse*, designa la hermosura de una mujer, pero también significa afectada o cursi, éste es el significado que Molière utiliza en esta obra.

condenable, nosotros, seguros en nuestras butacas, nos reímos de ellas porque no somos tan imperfectos y las condenamos por medio de nuestra risa.

En la escena penúltima se resume toda la situación patética de la comedia cuando Magdalena le dice a su padre: “¡Ay, querido padre, nos han jugado una broma sangrienta”, la muchacha ocupa el registro patético para expresar toda su humillación y es aquí donde su padre responde casi haciendo un resumen del conflicto de la obra: “Sí, es una broma sangrienta, pero a consecuencia de vuestra estupidez. [Los pretendientes] Van resentidos del mal trato que les habéis dado”<sup>100</sup>

La risa de superioridad que se afianza en el espectador, a raíz de sentir que cada uno de nosotros no tiene un vicio tan grande como para ser ridiculizado de esa forma, se transforma en un gesto más bien cercano a una simple sonrisa que, en tanto expresión facial, patenta la reflexión que padecemos en el momento en que, descubiertos los artilugios de la caricatura, nos damos cuenta que somos seres humanos igual de imperfectos que las preciosas y que día a día estamos expuestos a vivir situaciones que nos muestren así de vulnerables.

Molière crea una situación patética tan potente que es capaz de convertirse en una escena moralizante sin ser precisamente una representación al modo del teatro medieval, aquí hay una concepción del teatro como espectáculo, pero una comprensión de la función que éste juega en la sociedad de su tiempo, es por ello que el autor ocupa el patetismo como un procedimiento pragmático dentro de la estructuración de su obra con el objetivo de hacer llegar el mensaje esperado de manera mucho más potente. El patetismo funciona aquí como un procedimiento que conduce al humor, puesto que se presta para una risa que es más bien un gesto que paulatinamente se vuelve reflexivo: nos reímos, primero, de las exageraciones en los modales de las preciosas, pero luego, sentimos una especie de piedad cuando ellas dejan de ser una caricatura y se transforman en seres humanos víctimas de una *broma funesta*.

---

<sup>100</sup> Molière: *Las preciosas ridículas*, p. 157 Editorial Sopena Argentina, 1986

## IV. Conclusiones

---

Para finalizar este informe de Seminario de Grado sobre lo cómico, podemos establecer tres grandes reflexiones que concluyen nuestra revisión.

En primer lugar, los nuevos significados de la comedia presentados por Wylie Sypher, permiten estudiar el fenómeno cómico desde un punto de vista que conecta la experiencia humana con la comedia como género literario. En ese sentido, permite instalar la problemática de lo patético como un lado sufriente o doliente presente en la comedia como partes de la complejidad humana que puede contener en sí elementos que responden a una experiencia tanto trágica como cómica. Por ello, los personajes de comedia tienden a mostrar más esta complejidad humana y dejar de ser meros arquetipos, para mostrar la ambivalencia propia de lo humano.

En segundo lugar, si el humor es la constatación de un contrario que incita a la reflexión, su presencia en el teatro puede ofrecer la posibilidad de reflexionar sobre los grandes temas que afligen al ser humano, puede cuestionar aquellos preceptos que se tienen por ciertos y principalmente, propiciar el espacio para el desarrollo de un pensamiento sobre lo humano. Por ello, situamos a lo patético dentro del humor, porque se constituye como un mecanismo que abre un momento reflexivo sobre el dolor, generando un gesto que es similar a la risa, pero que es un ejercicio meramente intelectual. Así, si la risa puede contener una dimensión satánica, esa risa causa daños, estragos, algún efecto en quien padece en la risa, recordemos que Baudelaire piensa que lo cómico está en el objeto, por lo mismo, pensamos que la presencia de lo patético es el daño de quien lo padece, la afectación del espectador que lo presencia y el consecuente momento reflexivo que implica la presencia del humor.

En tercer lugar, tras la revisión de lo patético, concluimos que su uso como procedimiento para la comicidad se encuentra en relación con el punto anterior, la necesidad de abrir un momento reflexivo, además propusimos la existencia de dos variantes posibles; *lo patético de personaje* y *lo patético de situación*, que responden a las consideraciones históricas sobre dos formas importantes que dan cuenta de la presencia del sufrimiento y el dolor con el fin de conmover al espectador.

De esta forma, al aplicar esta conceptualización a obras en concreto, podemos establecer que tanto Molière como Shakespeare ocupan a lo patético como procedimiento pragmático en la creación de sus obras en las que actúa como elemento que propicia la producción de un efecto especial en los espectadores. El personaje o situación patética facilitan la apertura de un instante de reflexión en medio de la sucesión de acontecimientos, momento en el cual el espectador pasa desde la risa hasta una sensación de conmoverse con aquello que está siendo representado. Con ello, ambos dramaturgos sientan las bases de la importancia que tendrá luego, en el Siglo XVIII, lo patético dentro del teatro de corte ilustrado, como vehículo para conmover a los espectadores, y así, generar una experiencia política en tanto formadora de mejores ciudadanos.

Ambos autores producen el cambio de lo patético usado estrictamente en el ámbito de lo trágico, introduciéndolos en sus comedias que nos muestran personajes y situaciones patéticas. Con ello, podemos decir, al finalizar, que lo patético se entiende como un procedimiento estructurante dentro de las obras teatrales, pero su efecto lo constituye como un elemento facilitador de una reflexión que nos hace pensar en la función del teatro en la sociedad y, más profundamente, invita al cuestionamiento sobre la ambivalencia y complejidad humanas.



## Bibliografía

---

- Aristóteles, *Poética*, Traducción Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974
- Baudelaire, Charles: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en: *Lo cómico y la caricatura*, Machado libros, Madrid, 2001
- Brncic, Carolina. *Tragedia y existencia: Nikos Kazantzakis en el horizonte de la tragedia y lo trágico*. Tesis doctoral en filosofía con mención en historia y teoría del arte. Universidad de Chile, 2012.
- *Genres, registres et tonalités*, en [http://www.bacfrancais.com/bac\\_francais/genres-registres-tonalites.php](http://www.bacfrancais.com/bac_francais/genres-registres-tonalites.php) (obtenido el 26 de diciembre de 2012)
- Hongre, Bruno: *Lo cómico: Teoría En Le dictionnaire portatif du bachelier*. Paris: Hatier, 1998. Traducción de Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado
- Jonathan Pollock: *¿Qué es el humor?*, Paidós, Buenos Aires, 2003
- *Les registres Littéraires*, en <http://www.site-magister.com/registres.htm> (obtenido el 26 de diciembre de 2012)
- *Le registre pathétique*, en <http://www.maxicours.com/se/fiche/4/9/16494.html> (obtenido el 27 de diciembre de 2012)
- López Pinciano, Alonso: *Philosophía antigua poética*, Red ediciones, 2011.
- Marchand, Sophie: *Formes & Significations du Pathétique Dramatique au XVIII Siècle* en <http://www.fabula.org/revue/document6014.php> (obtenido el 17 de diciembre de 2012)
- María de la Luz Montes Castillo: *Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer*
- Molière: *Las preciosas ridículas* Editorial Sopena Argentina, 1896  
\_\_\_\_\_ *El Avaro* Ed. Losada, 1980
- Pirandello, Luigi: *Esencia caracteres y materia del Humorismo*, en <http://www.ucm.es/infoper3/cic/Numero7/Pirandello.pf>
- Shakespeare: *El mercader de Venecia*, Ed. Universitaria 1983  
\_\_\_\_\_ *Las alegres comadres de Windsor*, Ediciones Aguilar, Madrid 1964
- Sypher Wylie, *Los significados de la comedia en Comedy*, John Hopkins U. Press, Baltimore, Traducción notas e ilustraciones de Luis Vaisman, 2004

- Vaisman, Luis: *Sobre el concepto de Espectáculo en el Arte Poética de Aristóteles*,  
Revista Chilena de Literatura N°72, 2008