

Benet Casablancas

El humor en la música

Broma, parodia e ironía.

Un ensayo



BENET CASABLANCAS DOMINGO

El humor en la música

Broma, parodia e ironía. Un ensayo

Prólogo de Alfred Brendel

Galaxia Gutenberg

PRÓLOGO A ESTA EDICIÓN

El hecho de que la música, la buena música, pueda ser divertida y graciosa sin la ayuda de las palabras ni del escenario todavía no ha sido universalmente reconocido. ¿O es que la música tiene invariablemente que elevar al oyente hasta lo más sublime? ¿Acaso tiene que ser siempre profundamente seria, apasionada o calurosamente lírica? ¿Y acaso apreciar lo cómico, lo grotesco y lo absurdo es un síntoma de inmadurez? Desde luego hay gente que, por distintos motivos –o por la simple ausencia de los genes adecuados– carece por completo de sentido del humor. Esas personas difícilmente serán capaces de valorar la magnitud de la proeza de Haydn, y se estarán perdiendo la gama casi ilimitada de registros de Beethoven en ese campo, que parece abarcarlo todo, desde la tragedia hasta la farsa.

Me parece muy bien que se reedite la investigación de Benet Casablancas sobre el humor en la música. Hay que aplaudir cualquier intento, y en particular uno tan ambicioso y bien documentado como éste, de analizar sin prejuicios el humor, el ingenio y la ironía. Al adentrarnos en este tema podemos descubrir el lado cómico de la música, que es un cabo de salvamento, una fuente de placer para toda la vida.

Alfred Brendel

PALABRAS PRELIMINARES

El tema del humor en la música es un objeto de estudio, aunque generalmente desatendido, de esencial importancia. A causa de una devoción excesiva al concepto de lo “clásico” como arte elevado, los públicos de conciertos a menudo carecen de la apreciación de lo cómico y muestran en cambio una injustificada actitud de solemnidad, más apropiada a un servicio religioso. Sin embargo, algunos de los compositores más destacados han sido maestros del humor en sus diversas formas, y se han servido de todas los recursos estilísticos y estructurales del arte para este fin. Las posibilidades son considerablemente amplias, desde travesuras musicales sugiriendo el resbalar sobre la proverbial piel de plátano hasta la más juguetona y sutil ironía. No sin razón, Joseph Haydn fue comparado durante su vida con Laurence Sterne, uno de los personajes literarios más divertidos, a la par que reconocer la vena de Beethoven para los chistes y juegos de palabras proporciona un correctivo decisivo a la imagen heroica convencional de un titán desafiante y rebelde.

Benet Casablancas nos ofrece una visión panorámica amplia y penetrante del humor en la música, examinando no sólo obras de los clásicos vieneses sino también de Ligeti y Shostakovich, Rossini y Satie, y muchos otros. Siempre alerta a analogías con otras artes, Casablancas se apoya con éxito en los escritos de autores como Alfred Brendel, Carl Dahlhaus, Laurie-Jean Lister y Sylvia Imeson, al mismo tiempo que hace avanzar la argumentación acerca de lo cómico mediante un análisis muy diferenciado de sus muchas y variadas manifestaciones. En este proceso, Casablancas proporciona una perspectiva crítica sobre numerosas obras de arte maravillosas de varios siglos. Los estudios futuros sobre el humor en la música estarán en deuda con él.

Prof. William Kinderman
School of Music
University of Victoria

A MODO DE PREÁMBULO. AGRADECIMIENTOS

Este libro no surgió de una intención premeditada, siendo más bien el fruto de su dedicación pedagógica. Con gran frecuencia en la literatura sobre música se alude y hace mención a aspectos que tienen que ver con los distintos registros del humor. El autor se propuso únicamente acercarse a dichas manifestaciones en un intento de precisar sus límites, acotar sus múltiples variantes y comprobar su funcionamiento en las obras musicales concretas. A lo largo del texto se remite con cierta frecuencia a los libros del autor *Introducción al Análisis Formal. Principios y Aplicaciones*, en fase de realización. En cierto modo, el presente libro recoge los primeros frutos y es el resultado de los conceptos y de la metodología analítica allí desarrollados, y que tienen en su óptica plural y enfoque interdisciplinario dos de sus rasgos más distintivos.

En el capítulo de agradecimientos debo mencionar en primer lugar a Eva Reichenberger y Juan Luis Milán, por su estimulante aliento y receptividad ante el libro cuando este no era todavía más que un proyecto, y por hacer factible su edición, y al musicólogo Màrius Bernadó, por sus minuciosas y siempre atinadas observaciones. Quiero agradecer muy especialmente al profesor y excelente pianista William Kinderman sus generosas y siempre penetrantes observaciones que he intentado recoger en diversos puntos del libro. Debo también mencionar a la Dra. María Carmen Gómez, por la atención y las facilidades que en todo momento me ha dispensado, así como por sus valiosos comentarios, reconocimiento que deseo hacer extensivo a Antoni Marí, Hermann Danuser y Xavier Antich. Quiero dejar constancia asimismo del apoyo recibido de Avelina López-Chicheri y de la recordada Almudena Cano, responsables de los “Cursos de Especialización Musical” de la Universidad de Alcalá de Henares, que alentaron con su ánimo el sostenido esfuerzo del autor. Debo agradecer asimismo la desinteresada complicidad y valiosas contribuciones de Víctor Estapé, Josep Maria Guix, Manuel Valdivieso, González Valle y Pere Casas, así como el secreto soporte recibido de Maricarmen Palma y Gemma Romanyà. A todos ellos debo añadir la colaboración en la localización de algunos materiales de Jordi Altimira y Enric Riu. No puedo olvidar tampoco en este punto a los distintos compañeros y alumnos de “L’Escola de Música de Barcelona”, del Conservatorio Profesional de Música de Badalona, de la “Jove Orquestra Nacional de Catalunya”, los cuales me han obsequiado con su complicidad compartida y a los que debo estímulos y observaciones que han mejorado sin duda de forma sensible el contenido del libro. Debo mencionar también a Carles Riera, a quien tanto recordamos, y a quien

debo estimulantes acotaciones sobre distintos aspectos de los temas tratados: a él está dedicado el capítulo sobre la *Broma Musical* de Mozart; también mencionar a los maestros Antoni Ros-Marbá, Josep Pons y Salvador Mas, en la estima compartida por muchas de las músicas que aquí se tratan. Sin todos ellos y sus generosas aportaciones las limitaciones de mi trabajo habrían sido sin duda mucho mayores.

Por último, quiero agradecer a mi mujer, Lourdes Antrás Aubry, su estrecho apoyo, así como su paciente e infatigable colaboración, habiendo contribuido en gran medida a la preparación de los numerosos ejemplos musicales, y a mi hija Virgínia –sin ella saberlo–, su ánimo y estímulo permanentes, al haber iluminado con su presencia y alegre complicidad las largas horas de trabajo.

Sin la comprensión y ayuda de todos ellos habría resultado más difícil la finalización del presente libro. A ellos se deben los aciertos (posibles méritos) y observaciones de interés que el mismo pueda contener; al autor, únicamente, sus limitaciones.

Terminado en Sabadell el 27 de enero de 1999, séptimo aniversario de mi hija Virgínia. Con toda seguridad su fascinación por el universo mágico de los títeres, el circo y los payasos, ha estimulado con creces mi labor.

NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN

El libro que el lector tiene en sus manos no sería una realidad sin la confianza y calidad profesional de Galaxia Gutenberg. Quiero agradecer de una forma muy especial a su director Joan Tarrida la receptividad y el impulso entusiasta con los que acogió la idea de dar nueva vida a *El humor en la música*, y a todo el equipo, con Lidia Rey a la cabeza, por el cálido trato personal y el esmero que distinguen a su quehacer. Su contenido es en esencia el mismo que el publicado en su momento por la Editorial Reichenberger (Kassel, 2000), con las oportunas correcciones y enriquecido con la incorporación de un pequeño grupo de ilustraciones, que mejoran si cabe la calidad de la edición original. Durante estos últimos años la bibliografía sobre los temas tratados se ha visto lógicamente enriquecida por nuevas aportaciones, por lo general centradas en autores u obras particulares, pero no tanto por aquella mirada global y sistemática a la que entonces como ahora aspiraba nuestro trabajo, y que creemos sigue constituyendo uno de sus principales signos distintivos. Algunos de los temas aquí tratados –lo sublime, la ironía, los estancamientos y la suspensión del sentido teleológico del discurso, los claroscuros modales mayor/menor– han sido desarrollados por el autor en su siguiente libro *Paisajes del Romanticismo Musical*, de próxima publicación por esta misma editorial.

En el tiempo transcurrido desde entonces son muchas las personas que con su amistad, complicidad y conocimientos han acompañado la labor del autor, tanto en el apartado artístico como en el académico. Fueron muchos asimismo los medios que se hicieron eco del libro, así como las instituciones que alentaron y permitieron al autor –mediante conferencias, presentaciones y cursos profundizar y desarrollar nuevos aspectos de las cuestiones en él tratadas, dando incluso lugar al diseño de diversos conciertos, como los celebrados en el Auditorio Nacional de Madrid (2003), el Museo de Instrumentos Musicales de Múnich (2007), L'Auditori de Barcelona (2008) o la sede del Instituto Cervantes de Tokio (2009), así como el ciclo de conciertos temáticos programado por la Fundación Juan March en el año 2009. Ante la imposibilidad de mencionar a todas las personas que dedicaron su atención al presente libro, quiero destacar en primer lugar a Eugenio Trías, generoso y perspicaz, cuyo recuerdo y legado siguen vivos entre todos cuantos tuvimos el privilegio de tratarle, y a quien debemos agradecer su valiosa aproximación a la música con la mirada del humanista, la profundidad del filósofo y el goce compartido del melómano. Debo mencionar también las generosas aportaciones de Rafael Argullol, Amadeu Viana, Yván Nommick, Esti Sheinberg, Tomás

Garrido, Víctor Estapé y Jorge de Persia, algunas de ellas publicadas en medios especializados como *Humor* (International Society for Humor Studies), *Music Analysis* (The Society for Music Analysis), *Arietta* (Journal of the Beethoven Piano Society of Europe) o *Quodlibet* (Universidad de Alcalá), así como a los distinguidos colegas del Institut d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, con los cuales tuve el honor de compartir equipo e intereses. También quiero agradecer a los escritores Antonio Muñoz Molina y Cees Nooteboom su fino oído musical y las largas conversaciones sostenidas sobre algunas de las cuestiones tratadas en estas páginas y al musicólogo Antoni Pizà, por su apoyo constante en ésta y otras lides. Complicidad que debo hacer extensiva también a George Steel, Sato Moughalian, Ángel Gil-Ordóñez, Alex Ross, Oriol Ponsatí-Murlà, Santiago Serrate, Demián Luna, Eva Vila, Benjamin Davies, así como al Quartet Casals y a Josep Maria Colom, excelentes recreadores de muchas de las piezas aquí tratadas y que pertenecen al selecto grupo de intérpretes que saben desvelar de forma maravillosa la tristeza que se esconde a menudo detrás de una sonrisa. Las observaciones, siempre inspiradoras, y el aliento recibidos de James Webster, Ralph Locke, Leonard Meyer, Charles Rosen, Michael Musgrave, Paul Griffiths, Joseph Horowitz, Oliver Knussen y Christopher Wintle fueron igualmente decisivas para madurar mi trabajo y algunas de sus aplicaciones, con mi agradecimiento especial para Alfred Brendel, cuyo seminal ensayo fue uno de los referentes determinantes para el desarrollo de mi indagación, y que ha tenido la gentileza de prologar esta edición. Mencionar por último al magnífico equipo del Conservatori del Liceu, encabezado por Maria Serrat, con mi agradecimiento para el conjunto de sus profesores y alumnos, con muchos de los cuales he podido compartir y ponderar a lo largo de estos últimos años algunos de los aspectos que en el libro se apuntan.

Sólo le cabe esperar al autor que la generosa acogida con que los lectores recibieron a su libro entonces, se vea ahora renovada, y que esta nueva singladura llegue a suscitar el interés de nuevas generaciones de lectores, confiando que su lectura les permita descubrir nuevos aspectos y disfrutar todavía más de las innumerables maravillas que las grandes obras musicales encierran. Con ese fin fue escrito el libro.

I. INTRODUCCIÓN

El arte auténtico sólo puede brotar del íntimo
vínculo entre el juego y la seriedad.

Goethe

I giuochi dell' arte son fatti per l'arte giocosa.

Boito

Si se observa atentamente y durante mucho
tiempo una historia graciosa, se vuelve
cada vez más triste.

Gogol

En la música, como en el lenguaje, el humor representa una transgresión de aquello que –presuponiendo el conocimiento por parte del receptor de los justos términos de una situación determinada y el normal desarrollo de la misma– resulta más lógico y previsible, y que, como consecuencia de dicha operación, justamente se enmascara, es violentado o llega incluso a omitirse, todo ello con voluntad jocosa, no siempre explícita en cuanto tal.¹ Lo que se entiende comúnmente por humor cubre, en realidad, una amplia

1 Para una discusión general sobre el humor, en sus distintas formas y manifestaciones, resulta de interés el libro del magistrado Andrés Vázquez de Prada *El sentido del humor*. Véase igualmente, y desde un enfoque pluridisciplinar: Peter L. Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, cuya lectura debemos recomendar vívidamente por tratarse de la aproximación más completa y actualizada al fenómeno rico y complejo de la comicidad, observado desde puntos de vista muy diversos e incluso contradictorios. Para Berger, y como queda meridianamente de manifiesto a lo largo de su brillante indagación, dicho fenómeno constituye uno de los constituyentes básicos de la experiencia humana. La trascendencia del humor como factor histórico y su relevancia en diferentes campos de la cultura occidental es el motivo conductor de los distintos ensayos recogidos por J. Bremmer y H. Roodenburg en el volumen *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*; mi reconocimiento aquí a Luis Gago por haberme puesto sobre su pista, cuando el presente libro estaba ya en prensa. Ya en el terreno estrictamente musical, constituye una breve pero no por ello menos útil y penetrante introducción al tema el apéndice “El humor en la música” que incluye Moser en su esencial *Estética de la música*, pp. 161-67. Para un examen más global de la cuestión, incluyendo un capítulo de precisiones terminológicas sobre el concepto de humor (pp. 46-52), y su aplicación al estudio más detenido de una obra concreta, véase: L.-J. Lister, *Humor as a concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with and analytical example: W. A. Mozart, ein musikalischer Spass, KV 522*. Un estudio de sumo interés, con una discusión pormenorizada de las distintas concepciones del humor en el s. XVIII, y centrado específicamente en la figura de Haydn, aunque sus conclusiones constituyen una saludable aportación al mejor conocimiento del clasicismo vienés en general, lo constituye el de G. A. Wheelock, *Haydn's Ingenious Jestings with Art. Contexts of Musical Wit and Humour* (incluye la bibliografía más completa y actualizada sobre los temas tratados).

gama de registros y de procedimientos, abarcando desde la broma más sencilla y directa a la de carácter más elaborado y sofisticado –suscitando meramente en dichas ocasiones una sonrisa de inteligencia apenas esbozada–, de la mimesis y la parodia a la desviación sintáctica y la ironía, vertientes todas ellas que serán debidamente ilustradas en las líneas que siguen. La expresión humorística nos interesa aquí sobre todo en tanto que caso particular de la transgresión sintáctica, entendiéndola por tal la conculcación de lo previsible y la consiguiente introducción del factor sorpresa, con el desmentido puntual o continuado de las expectativas primeras suscitadas, que se sustentan en las ideas básicas de regularidad y simetría.²

Naturalmente tal fenómeno se alimenta –como el chiste respecto de la formalización del lenguaje verbal (atención a Freud)– de la experiencia previa acumulada por el receptor, que debe disfrutar de un conocimiento tan exacto y exhaustivo como le sea posible de los códigos implicados,³ especialmente en lo relativo al orden sintáctico, para poder detectar las correspondientes *desviaciones* (lo que resulta equiparable, por ejemplo, a las estrategias del contrasentido y el juego de palabras, en el campo del ingenio verbal). La meta última de dicho proceso será la consecución de un marco discursivo a la vez inteligible y *dinámico*, a la vez previsible y nove-

2 Por ello, muchos de los efectos transgresivos generados por la desviación de la norma que conciernen a los demás vectores del discurso –de orden rítmico, sintáctico, *et caetera*– podrían ser tratados con igual propiedad en el presente capítulo. Es éste el caso, por citar una obra a la que volveremos con cierto detalle más adelante, de la singular disposición de áreas tonales en el primer movimiento, Allegro vivace e con brio, de la *Sinfonía Nr. 8*, op. 93, en Fa Mayor de Beethoven. Nos referimos al “error” relativo a la introducción del segundo tema en un tono que no le corresponde, a cuya inmediata “corrección” sobre la marcha (puesto que de una retractación en toda regla se trata) contribuye poderosamente la retención del tiempo y la recuperación posterior del tiempo *giusto*, y cuyo efecto sorpresivo puede ser interpretado como una verdadera ocurrencia o chiste musical. Véase igualmente, en la misma obra, la singular disposición de áreas tonales del último movimiento, Allegro vivace, así como las múltiples pruebas de ingenio rítmico y métrico verdaderamente olímpicos y bravatas de todo signo que puntúan toda la sinfonía, en particular el Tempo di Menuetto y el mencionado Allegro vivace (véase muy particularmente, en el segundo desarrollo o desarrollo codal, la ingeniosa ambivalencia entre las notas *mi#* y *fa*, dando curso, en el c. 391, a la concluyente reorientación, “sobre la marcha” y de la mano de la apremiante entrada de metales y timbales en *forte*, del curso armónico desde *fa* hacia la tonalidad principal de la sinfonía, Fa). Ambos casos son particularmente relevantes en la medida en que ilustran la capacidad del autor de integrar posteriormente dichas “desviaciones” en el curso orgánico de los respectivos movimientos. (Sobre la importancia del humor en la presente obra véase: Ernst Laff, “Der musikalische Humor in Beethovens achter Symphonie”, *Archiv für Musikwissenschaft* 19-20 (1962), pp. 213-24).

3 Aquella “enciclopedia” –en palabras de Eco– cuyo conocimiento se requiere para que el efecto cómico, y todavía más la ironía, sean percibidos como tales. No debe negligirse tampoco, en este punto y en lo sucesivo, el factor no menos clave del contexto –o nivel pragmático– en el que el hecho humorístico se produce, y cuya importancia ha sido resaltada por numerosos autores (véase al respecto: Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 427).

doso.⁴ No debe extrañarnos por todo ello que una gran parte de nuestros ejemplos se inscriban en el marco del estilo clásico, cuyo lenguaje –fundamentalmente de síntesis– se caracteriza como es notorio por su gran riqueza, variedad y equilibrio, capaz por ello mismo de integrar con gran inteligencia gran número de tópicos, así como múltiples rasgos humorísticos, que se erigen así en aspecto central en la definición de dicho estilo, alcanzando con ello una madurez emocional pocas veces igualada. El humor, entendido como juego elevado del ingenio y de la inteligencia⁵ deviene en efecto categoría central en el estilo clásico superior, siendo interesante observar al mismo tiempo la pervivencia de muchos de sus rasgos en épocas posteriores, hasta llegar al siglo XX. Sorpresa, engaño y ciertas dosis de laconismo y concisión completan la fórmula.⁶ En este sentido, muchos de los casos de transgresión sintáctica, y alteraciones singulares de la textura, dinámica, rítmica, etc., examinados en anteriores capítulos y connaturales al estilo clásico, podrán en efecto erigirse igualmente –y en su condición de manifestaciones privilegiadas de ingenio e inventiva– en vehículos de una aviesa intencionalidad humorística. Rasgos de humor, finalmente, capaces de trascender –sin abjurar de ella– la pura diversión, la caricatura o la parodia para devenir juego espiritual, provocación al ingenio y soberana sublimación de las contingencias humanas, que podrá derivar hacia las distintas modalidades de la ironía romántica, para alcanzar finalmente una significación estructural. Concepción del humor –es preciso insistir en ello– que apela indefectiblemente a la *activa* complicidad de la inteligencia.

De modo análogo, será justamente la palabra alemana *Witz* –“chiste”, pero también, y por extensión, “ingenio”, “gracia”, “agudeza”, *jeu d’esprit*⁷–

4 Consideraciones que parecen remedar las palabras del filósofo británico David Hume, cuando afirma: “La buena escritura, según Mr. Addison, consiste en expresar sentimientos que son naturales pero que, al mismo tiempo, no son obvios.” (“Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir”; incluido en el volumen *Sobre el suicidio y otros ensayos*, p. 33). Gillo Dorfles se refiere a Hume y las dos constantes de la *novelty* y la *facility*, así como a las limitaciones e historicidad de dicho equilibrio, en su obra *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*.

5 El concepto de *ingenium* –o “disposición mental innata”– ocupa un lugar central en la teoría kantiana del genio (véase p. 140, n. 23 y pp. 153 ss.).

6 De hecho y como veremos más adelante al evocar la figura preclara de Georg Christoph Lichtenberg, el aforismo podrá constituirse en una de las manifestaciones superiores del ingenio verbal. Fernando Arrabal ha hecho suya, a este respecto, la definición de aforismo recogida en el diccionario de Claude Gagnière: “arte de la abreviación, realizado por la ‘subitaneidad’, pimentado con sorpresa y tocado por la gracia” (*Des mots et merveilles*). Para una discusión sobre el humor, en tanto que dimensión estrechamente ligada a la excentricidad y la irregularidad, véase Susan Wollenberg: “A new look at Bach’s Musical Joke” (S. L. Clark, ed. *C. P. E. Bach Studies*, pp. 313-14).

7 Ya Quintiliano introducía –similarmente– la distinción entre dos géneros de humor, correspondientes a la *rusticitas* (zafio, vulgar, basto, grosero) y la *urbanitas* (agudo, gracioso, ingenioso, ligero). Véase sobre el particular: Vázquez de Prada, Ob. cit., pp. 135-36.

la que utilizará igualmente Freud en sus reflexiones sobre el tema, para quien la esencia de los chistes –y el efecto de transgresión que de ello se deriva, “como medio de superar las censuras”⁸– reside básicamente en:

... sus métodos técnicos, los cuales no eran sino los empleados por la elaboración onírica, o sea la condensación, el desplazamiento, etc. A esto se enlazó la investigación económica relativa al nacimiento del placer en el oyente del chiste. La solución de este problema fue la de que dicho placer nacía por la supresión momentánea del esfuerzo de represión provocado por la influencia de una prima de atracción ofrecida (*placer preliminar*).⁹

Abundando en ello, dicho placer hará posible “la expresión de un instinto, sea libidinoso u hostil, cara a un obstáculo que impide su expresión”. Por lo tanto –y todavía con Vázquez de Prada–:

... las fuentes de dicho placer son dobles ya que residen en la técnica y en la finalidad. Respecto a la técnica, por cuanto ‘la obtención del placer corresponde al ahorro del gasto psíquico’, es decir, a un ahorro de esfuerzo y energía. Y, en cuanto a su finalidad, porque al lograr un propósito, levantando inhibiciones y venciendo resistencias externas o internas, también se experimenta satisfacción.¹⁰

Ahorro de gasto psíquico que se traduce –según Francesc Gomà– en mecanismos muy determinados, “*condensando* representaciones y *liberando* una fuerza represiva”:

El análisis de la técnica del chiste pone de manifiesto, inicialmente, que éste es una agudeza breve, inesperada, que *condensa* ideas dispares y por ello nos hace reír: Frecuentemente se recurre al doble sentido de las palabras y al *desplazamiento* de lo importante por lo secundario. *Condensación* y *desplazamiento* son dos leyes o procedimientos de la *elaboración de los sueños*. De todo ello resulta una *economía* psíquica placentera.¹¹

8 Obteniendo así una gratificación substitutiva a la satisfacción del deseo (Berger, Ob. cit., p. 117).

9 *Autobiografía*, p. 90. Ello explica –en el sistema freudiano– la importancia del chiste para el equilibrio de la mente, que queda así vinculado a las funciones oníricas. No se olvide que, para Freud, “el sueño es la realización (disfrazada) de un deseo (reprimido)” (Ob. cit., p. 62). Del mismo autor, resulta asimismo de lectura obligada su monografía *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Para una interesante discusión del papel que el chiste juega en la afirmación de una teoría psicoanalítica del arte, véase: Ernst H. Gombrich, “El ingenio verbal como paradigma del arte. Las teorías estéticas de Sigmund Freud” (*Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, pp. 95-109). Véase igualmente: Sarah Kofman, *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, en particular cap. IV, “El arte en la economía de la vida. El punto de vista metapsicológico”, pp. 127-74.

10 *El sentido del humor*, p. 134.

11 *Conocer Freud y su obra*, pp. 43-44 (véase en particular, el cap. “El psicoanálisis ante el humor y el arte”).

Como señala Ernst H. Gombrich, interesaba muy particularmente a Freud la figura del retruécano, en el que “el doble sentido de una palabras nos hace reír”:

El placer de las permutaciones libres y la deformación de palabras se manifiesta en tonterías, así como en agudezas verbales; es parte de la regresión a estados psíquicos anteriores, a la cual la teoría freudiana atribuye papel tan esencial.¹²

Pero es preciso superar este primer estadio –si se quieren trascender las formas más bajas de humor, aquellas que se limitan a “jugar con sonidos, no con sentidos”– para acometer la necesaria *elaboración*, que permita satisfacer la exigencia planteada al chiste, la de constituir –en términos de Freud– “la más hábil explotación de todas las peculiaridades del lenguaje”. Todo ello como ha expuesto brillantemente el mencionado Gombrich:

Por lo tanto, el buen chiste requiere de un breve descenso a los sótanos del inconsciente, pero también que el preconscious desarrolle los hallazgos hechos allá abajo. En contraste con el mero retruécano, la gran ocurrencia debe satisfacer dos criterios al menos, el del sentido y el de la forma, y en la elección de ambos hay un elemento de estilo.¹³

Anton Ehrenzweig ha profundizado en los diversos mecanismos del humor y la concepción psicoanalítica del chiste, en unos términos que se revelarán particularmente pertinentes cuando examinemos las diversas estrategias sintácticas que hacen posible la expresión humorística en la música:

Freud, en su análisis del chiste, atribuye también al reconocimiento de “lo conocido y lo desconocido” la capacidad de provocar risa. y achaca el placer que acompaña a este súbito reconocimiento a un ahorro de energía mental (...) Según Freud, una broma desconcierta a la mente superficial con su apariencia irracional. Pero la mente profunda es capaz de comprender el simbolismo de un chiste, atrae la inútil carga energética de la mente superficial y descarga esa energía en la risa.¹⁴

El chiste entendido como creación espiritual, fruto del ingenio, que no debe confundirse con lo meramente “cómico”, aunque ambas manifestaciones tengan, naturalmente, ciertos rasgos en común:

...imitación, caricatura, parodia. Lo común a todos ellos es que efectúan una *degradación* de objetos que eran tenidos por eminentes. La risa provocada

12 Ob. cit., p. 103.

13 Ob. cit., p. 104 (véase al respecto n. 20).

14 *Psicoanálisis de la percepción artística*, pp. 130 y 132. Véase, más adelante, las inteligentes observaciones del autor sobre los mecanismos de la parodia y algunos aspectos de la comicidad cinematográfica (p. 330).

es, de nuevo, la *descarga* de una energía por haber “derribado” unas “eminencias” que antes era preciso sostener.¹⁵

En términos parecidos se expresan filósofos como Arthur Schopenhauer o Vladimir Jankélévitch, no sin antes apuntar éste último su opinión de que las distintas modalidades de expresión artística que se manifiestan al margen del concepto, en especial la arquitectura y la música, ofrecen un campo más estrecho a la comunicación humorística:

Por regla general, la risa es una condición placentera; y así la aprehensión de lo incongruo entre lo pensado y lo percibido, esto es, lo real, da placer y nos entregamos con gozo a las convulsiones espasmódicas que aquella aprehensión excita. (...) En todo conflicto repentino entre lo percibido y lo pensado, lo percibido se lleva incuestionablemente la razón, por no estar sujeto a ningún error, ni requiere confirmación externa, sino que responde de sí mismo. ...Esta victoria del conocimiento perceptivo sobre el pensamiento nos proporciona placer.¹⁶

Pero ello no agota la significación del chiste. Sarah Kofman se refiere a la técnica de la condensación o desplazamiento (“con formación substitutiva”) que en él concurre –“con el establecimiento de nexos inesperados entre ideas incongruentes, la exposición indirecta por medio de alusiones, de analogías, la utilización ilógica de ideas”–, y sobre la que nos hemos ya extendido anteriormente, para señalar al mismo tiempo su tendencia de origen agresivo o erótico, aspecto que nos parece de vital importancia por lo que respecta a algunos de los puntos que serán tratados más adelante:

Son los procesos del sueño, pero dominados, ya que se los emplea voluntariamente. Las tendencias implican que el chiste se dirige siempre a un tercero presente o ausente: no hay discurso sin la presencia del otro, incluso en

15 Gomà, Ob. cit., p. 45.

16 Cit. en Vázquez de Prada, Ob. cit., p. 157, n. 53. Ya en el terreno musical, Vladimir Jankélévitch reseña algunos casos de ironía romántica y poética en *L'ironie*, pp. 140 ss. (Ob. cit., pp. 156-57, n. 52). Jankélévitch parafrasea aquí a Schopenhauer, quien ofrecía la siguiente explicación del origen de la risa, diseccionando sus mecanismos con un fino bisturí: “*subsunción* o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia, entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición”. (*La Estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación*, p. 124). De hecho, será este factor de discrepancia o incongruencia el que se erija –para Berger– en el factor común de las infinitas definiciones y manifestaciones de la experiencia cómica y el humor. Idéntica opinión sostiene William Hazlitt (1778-1830) en su excelente ensayo *Sobre el ingenio y el humor* (*Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses*, 1818), texto que hace honor a su título y que no tiene desperdicio. En él, Hazlitt se muestra firme defensor de la máxima que reza “el ridículo es la prueba de la verdad”, afirmación que habremos de tener bien presente a lo largo de nuestra exposición (*El espíritu de las obligaciones y otros ensayos. Una antología*, p. 150).

la ausencia, es decir, sin la presencia, por lo menos, de lo inconsciente, el del autor y el del público.¹⁷

Es necesario –por último y para cerrar este apartado– referirnos a la dimensión catártica del humor, ya reconocida por Freud en un texto de 1927 cuando se refería a la capacidad del mismo de exorcizar las pulsiones de muerte y celebrar el “principio de placer” (*Lustprinzip*), al permitir hacer frente a las contingencias y adversidades de la realidad exterior que someten a constante presión el equilibrio y estabilidad del yo.¹⁸ El humor, y con él la risa, confiere una dimensión muy saludable a la vida humana y necesaria para lograr el equilibrio psíquico, actuando como una especie de purgante del espíritu.¹⁹ Con su capacidad de ridiculización, de denuncia de las convenciones –en una palabra–, de transgresión de la normatividad social y todo tipo de conformismos, el humor podrá ser utilizado como escalpelo de la realidad, para encarnar finalmente una imagen de la libertad, de la que no está exenta una vertiente moralizadora y regeneracionista. Ya el propio Freud había afirmado que “en la broma se puede decir todo, hasta la verdad”.²⁰ La imitación, la caricatura, el

17 Ob. cit., p. 128. Ahora bien –y como puntualiza Gombrich: “Nos sentimos libres de reír porque el comentario despectivo no aparece como agresión directa, sino como juego con el lenguaje que, por decirlo así, nos seduce a compartir el sentimiento del hablante.” (Ob. cit., p. 102).

18 “Tales trastornos no son más que ocasiones aprovechadas por él para obtener placer (...) Al igual que los chistes y lo cómico, el humor tiene algo que libera; pero también posee una grandeza y excelstitud que falta a las otras dos formas de obtener placer a partir de una actividad intelectual.” (*El Humor*, cit. en Vázquez de Prada, Ob. cit., p. 198, n. 87).

19 Sobre la dimensión liberadora de la risa Leonardo Boff, “La función relativizante y liberadora de la risa”, epígrafe incluido en el ensayo “El doble callejón sin salida de la conservación y de la creación” (*Ensayos sobre El nombre de la rosa*, R. Giovannoli, ed., pp. 526-29). Por lo que respecta a la novela de Eco, entendida como fundamentación filosófica de la ironía, véase: M. Parodi, “Silencio o risa” (Ob. cit., pp. 66-75).

20 *El malestar en la cultura y otros ensayos*, p. 121. Con ello nos acercamos a un punto que nos parece de capital importancia para nuestra discusión, y que afecta al verdadero *status* del placer en la experiencia estética, ante la angustia que pueden provocar en el espectador determinadas manifestaciones artísticas –por ejemplo, en la tragedia o al contemplar ciertas realizaciones pictóricas–, en las que placer y espanto aparecen como un binomio inseparable. Kofman incide en esta cuestión, cuando señala: “El enmascaramiento del deseo permite un ahorro de energía que sirve a la contracatexia, al levantamiento de la inhibición, a la descarga y al nivel de la consciencia, al placer trágico.” (Ob. cit., p. 130 [“catexia” = “Término psicoanalítico que denota la aplicación o concentración de energía instintiva en algún objeto o idea”; G. A. Miller, *Introducción a la Psicología*, p. 466]). Pero ello sólo no basta: “Es menester que, en el consumidor, haya a la vez reconocimiento y deformación. Lo que permite el levantamiento de la inhibición merced al ahorro de energía catéctica es el trabajo formal del artista (...) La forma está destinada a desviar la atención y permitir, en consecuencia, la descarga.” (Ibid.; son igualmente de interés las consideraciones de Kofman relativas a las relaciones entre arte y juego: Ob. cit., pp. 136-37).

retrato de la estupidez han sido siempre causa de risa. Se inserta en este capítulo la denuncia –a menudo cruel y sangrienta– de todos aquellos sujetos muy pagados de sí mismos, sin que escape –naturalmente– a la misma el propio sujeto.²¹

Junto a los aspectos anteriores y consecuencia final de ellos, en el momento en que el sujeto ha percibido la fractura consubstancial a nuestra intelección del cosmos, el humor cuestionará las certezas, los principios últimos, toda tentación de maniqueísmo, las ideas absolutas de todo signo, de los distintos monoteísmos a la soberanía incuestionada del propio yo, objetivo último de todo humor que se precie. Y en ello cifra Gianni Carchia el alcance positivo de lo cómico:

Reconocimiento de la nada, no ya como lo otro que la razón ha excluido en su voluntad de dominio, sino como una *plenitud*, una riqueza que la razón autolesionada incesantemente sacrifica para imponer sus áridas certezas.²²

Y es justamente la risa la que permite aprehender aquello que la razón ha despreciado y que –por así decir– ha desahuciado y condenado al ostracismo con respecto a la vida interior del ser, incapaz de integrarlo en su seno. A ello se refiere Joachim Ritter en sus comentarios a Jean Paul:

Lo que es nada, marginal, terrenal en el sentido de la teología, sigue siendo lo ridículo; ahora, sin embargo, esconde en cuanto ‘mundo invertido’, el infinito, y la risa se convierte en el movimiento que aferra lo que ha sido expulsado del intelecto y que asigna al ser lo que el intelecto y el concepto reflexivo no podrán jamás aprehender: su infinita riqueza y profundidad.²³

Sólo ahora estaremos en condiciones de afirmar con todas sus consecuencias el “sentimiento de lo contrario”:

Reconocimiento de la nada y de lo inesencial, descubrimiento de la infinita debilidad de Dios. Humorismo es ensañamiento nominalista en la demolición de las esencias, en la enumeración de los infinitos individuos, irreducibles accidentales que constituyen el mundo, según el ejemplo definitivo que fue en el umbral de la época moderna, la gran obra de Rabelais.²⁴

21 No en balde, y como dejara escrito certeramente E. T. A. Hoffmann en su *Diario* (7-II-1812): “Ironía sobre sí mismo – aproximadamente como en Shakespeare, donde los hombres danzan en torno a su tumba abierta” (cit. por Ana Pérez en su magnífico texto introductorio a su edición de las *Opiniones del gato Murr*, p. 48).

22 *Retórica de lo sublime*, p. 141.

23 Carchia, *Ob. cit.*, pp. 141-42. Resulta a este respecto muy recomendable la lectura de todo el capítulo II de la segunda parte, “Jean Paul: de lo sublime al humorismo”, pp. 135-44.

24 Carchia, *Ob. cit.*; pp. 142-43. Viene en este punto a nuestra mente el aforismo de Fernando Arrabal: “A la orilla del Skagerrak se observa que la materia es imaginaria y el tiempo ficticio. Y entre los dos el universo: la risa de Dios.” (*Sueltos de mi diario*, 1998). Sobre la significación de Rabelais, véase: Ángel J. Cappelletti, *La idea de la libertad en el Renacimiento*, pp. 21-29.

Expresión humorística que penetra, eventualmente, en el terreno de la propia melancolía. Como reconocen R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl:

Se percibe en esas regiones de la mente exploradas por Watteau y Mozart, en las que realidad y fantasía, fruición y renuncia, amor y soledad, deseo y muerte son tan parecidos que la expresión acostumbrada del dolor y la pena apenas se puede utilizar, si no es *en forma de parodia*.²⁵

Son patentes, en efecto, las concomitancias entre ambas caracterologías –humorismo, melancolía– y las actitudes vitales y artísticas a ellas asociadas, a menudo entrecruzadas y con resultados diversos:

[Ambas] se nutren de la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito, el tiempo y la eternidad (...) Los dos comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la consciencia de esa contradicción. El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena “sub specie aeternitatis”, porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad. El humorista, en cambio, se divierte primordialmente por la misma contradicción, a la vez que menosprecia su propia diversión “sub specie aeternitatis” porque reconoce que él mismo está aherrojado sin remedio a lo temporal. Así se puede entender que en el hombre moderno el “humor”, con su sentido de la limitación del yo, se desarrollara al lado de esa melancolía que había venido a ser el sentimiento de un yo acrecentado. Es más, se podía hacer burla de la propia melancolía, y con ello destacar todavía con mayor fuerza los elementos trágicos. Pero también es comprensible que, tan pronto como se hubo fijado esta nueva forma de melancolía, el hombre mundano y superficial la utilizara como medio barato de ocultar su propia vaciedad, y con ello se expusiera al ridículo, en el fondo igualmente barato, del mero satírico.²⁶

Con ello damos un paso más para penetrar en el terreno de la ironía, aquella “alegría un poco melancólica que nos produce el descubrimiento de una pluralidad” a la que se refiere Vladimir Jankélévitch en el libro dedicado a dicha figura,²⁷ pluralidad irreductible, ante la cual el humor aparece –en su estadio superior– como el recurso que le ha sido dado a la inteligencia humana para tomar distancias, hacer frente y superar su propia e

25 *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, p. 235 (el subrayado es mío). Los mismos autores apuntan como ilustración de lo dicho distintos pasajes mozartianos con énfasis cómico ubicados en una tonalidad menor, como son el aria del suicidio de Papageno en *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), KV 620 y el aria “del alfiler” de Barbarina en *Le Nozze di Figaro*, KV 492.

26 Ob. cit., p. 233. Panofsky vuelve sobre ello en otro texto, para referirse nuevamente al papel mediador del humor: “cuando la consciencia de las oposiciones irreconciliables pudo encontrar una válvula de escape en el humor de Cervantes o Shakespeare.” (“El movimiento neoplatónico y Miguel Angel”, *Estudios sobre Iconología*, p. 319).

27 Cit. en J. V. Selma, *Imágenes de naufragio: Nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico* (véase en particular, cap. “Ironías”, pp. 161 ss.). Sobre la ironía, cuyos resortes puramente musicales intentaremos precisar, véase más adelante, pp. 215 ss.

intransferible finitud.²⁸ La ironía representa entonces la destrucción de la ilusión –Jean Paul cifraba ya el humor como lo sublime destruido, acto de desencantamiento–, alcanzando de ese modo, para Friedrich Schlegel, el rango de *bufonería trascendental*, forma dilecta de la paradoja, negando, socavando claridades, y cubriendo una especie de hiato entre lo trágico y lo cómico.²⁹ Albert Béguin ha subrayado el paralelismo que en este punto se produce entre el juego y la ironía, afirmando:

Hay que mostrar a la vida que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete y de probarnos de esta manera, a nosotros mismos, la supremacía de nuestro espíritu. Los románticos llamarán *ironía* a este virtuosismo, que ellos asociarán con la poesía.³⁰

El recurso a la ironía queda patente al pintar situaciones que son a la vez sumamente tristes y desternillantes. Aquí se inscribe la afirmación de Gogol con la que encabezábamos el presente capítulo.³¹ Ernst Cassirer incide en ello cuando afirma:

El arte cómico posee en el más alto grado la facultad, común a todo el arte, de la visión simpática. En virtud de esta facultad puede aceptar la vida humana con sus defectos y debilidades, con sus locuras y vicios. El gran arte cómico ha sido siempre una especie de *encomium moriae*, un elogio de la locura. En la perspectiva cómica todas las cosas comienzan a ofrecer una faz

28 Entendida como medio de conocimiento, la ironía –como afirmara en una ocasión Vázquez Montalbán en una columna periodística– no sería nada más que “la constatación sentimental del fracaso de la razón”.

29 Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, p. 13. Véase también: Selma (Ob. cit., p. 57) y Pere Ballart (Ob. cit., pp. 69 ss.). La ironía es, pues, fruto de un desengaño ontológico. “Hija de la nada”, fue la penetrante caracterización de Kierkegaard en su tesis doctoral. Detrás de la comedia –apostrofa certeramente Antoni Marí– hay un vacío. Será este vacío el que vendrá a ocupar la ironía.

30 *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, p. 60. Después de todo, y como el pintor Caspar David Friedrich había afirmado: “El arte es quizá un juego, pero un juego lleno de gravedad” (cit. en Béguin, Ob. cit., p. 164). “Supremacía del espíritu” que sin duda preside buena parte del legado del gran poeta portugués Fernando Pessoa, quien supo oponer elegante resistencia a las hondas fisuras que envuelven la existencia del hombre moderno: “Un romántico haría de esto una tragedia; un extraño sentiría esto como una comedia; yo, sin embargo, mezclo las dos cosas, pues soy romántico en mí y extraño a mí y vuelvo la página hacia otra ironía.” (*Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, pp. 175-76).

31 Cit. por Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 162. Opinión compartida por Ionesco: “Poca cosa separa lo horrible de lo cómico” (Ob. cit., p. 163) o el mismo Mark Twain: “Todo lo humano es patético. La fuente secreta del mismísimo humor no es la felicidad, sino la tristeza” (*El asalto de la risa*. Aforismos seleccionados y traducidos por Mauricio Bach). Augusto Monterroso –por su parte– remite a la acertada definición que el Diccionario de la Academia da del humorismo: “Estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste.” (*Viaje al centro de la fábula*, cap. “El humor es triste”, p. 37).

nueva. Acaso nunca estemos tan cerca de nuestro mundo humano como en las obras de los grandes escritores cómicos, en el *Don Quijote* de Cervantes, en el *Tristram Shandy* de Sterne o en los *Papeles de mister Pickwick* de Dickens, nos percatamos de los detalles más minuciosos; vemos este mundo en toda su estrechez, en toda su mezquindad y en toda su necedad. Vivimos en este mundo angosto pero ya no estamos aprisionados por él. Tal es el carácter peculiar de la catarsis cómica. Las cosas y los sucesos empiezan a perder su peso natural; el desdén se disuelve en risa y la risa es una liberación.³²

En la novela de Cervantes, obra maestra de la parodia y ejemplo excepcional del poder corrosivo de la ironía, entendida ésta última como hiriente confrontación del plano ideal con lo real, encuentra una de sus traducciones más perfectas.³³ En su prólogo al libro de Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, se refiere Dámaso Alonso a la figura del ingenioso hidalgo en los siguientes términos:

Neciamente sabio, sabiamente necio; es absurdamente angelical, angelicalmente absurdo; grotescamente sublime, sublimemente grotesco. Y es este choque, que ante todo provoca nuestra ternura por el héroe, lo que crea también el humor en la literatura novelesca (...) Glorioso nacimiento, pero triste. Y esto explica que ese libro, que es todo un tesoro de cambiante humor, que ha hecho contorsionarse en carcajadas a millones y millones de rostros humanos, sea en verdad profundamente triste. A muchos nos hace llorar.³⁴

32 *Antropología filosófica*, p. 224. Es digna de destacar en este punto la coincidencia entre los términos empleados por Cassirer —“pérdida de peso”— y el concepto de *levedad* enunciado por Italo Calvino, cualidades ambas que permiten, por lo menos en parte, liberarse de las cargas que obstaculizan el libre discurrir de la vida. Véase en un plano similar las observaciones de Georg Lukacs: “Pues para que tal elemento positivo esté en relación efectiva con el mundo de ideas, haría falta que hiciera estallar la inmanencia de sentido en la vida y, a modo de consecuencia, la forma misma de la novela. Cervantes —y después de él Sterne— no ha podido reconstituir esa inmanencia sino ligando en una sola unidad lo sublime y el humor, el empuñamiento del alma y su relación con lo trascendente.” (*Teoría de la Novela*, p. 114).

33 Y ello no únicamente en el afilado ingenio de réplicas tan conocidas como “metafísico estás/es que no como”, que constituye un auténtico chiste del entendimiento (y no —por cierto— de los menos brillantes).

34 *Aproximación al Quijote*, p. 14. En parecidos términos se expresa Freud, en una carta a su mujer: “¿No es muy conmovedor ver a un gran hombre, idealista, burlándose de sus ideales?” (cit. en Kofman, Ob. cit., p. 142). Berger subraya también el carácter trágico y elegíaco de la figura del triste hidalgo, aduciendo al respecto las bellas palabras de Kierkegaard: “Al final de todo es alguien que vuelve a casa, a un mundo al que no pertenece, encerrado en la realidad cotidiana como si fuera una prisión, y torturado por el carcelero más cruel de todos: *la razón del sentido común que es consciente de sus límites*”. (Ob. cit., p. 348, el subrayado es mío). Será en este superar el nivel de la mera sátira para adentrarse decididamente en el terreno de la ironía romántica donde reside la grandeza última del *Quijote*, lo que le granjeó la rendida admiración de pensadores y poetas tan significativos en la afirmación y desarrollo del nuevo movimiento como Schelling o Byron.

En opinión de Berger, el personaje del Quijote, al que se distingue también con el apelativo “El caballero de la Triste Figura” y paradigma del héroe tragicómico, extraerá toda su fuerza del hecho de poner plenamente de manifiesto una de las verdades básicas de la condición humana, relativa al hecho de que el hombre “vive en un estado de discrepancia cómica en relación con el orden del universo”.³⁵ La locura del Quijote constituye así un auténtico “contramundo” o mundo al revés (o, si se prefiere, *sublimado*), para devenir –asumiendo la interpretación más estricta del término *religare*– “testimonio de la inmortalidad”. Berger cita en este punto las palabras del teólogo Helmut Thielicke: “Cada vez que choca con lo contingente, el absoluto está a punto de caer en la ridiculez”.³⁶ Al apuntar –mediante la fe– a lo que hay más allá del primer nivel de realidad, y situarse en la intersección entre la realidad contingente y la realidad absoluta, la locura del caballero errante abre el territorio narrativo a la experiencia de lo religioso.³⁷

La consideración del humor como algo demasiado serio nos conduce al caso de Kafka, en quien angustia vital, experiencia del absurdo y humor conviven –una vez más– estrecha y profundamente entrelazados. Es interesante recordar, en este sentido, la anécdota protagonizada por Kafka, quien al ser invitado a la proyección de una serie de películas de Chaplin, rehúsa ir, aduciendo: “Para mí lo cómico es un asunto demasiado serio. Podría acabar fácilmente como un payaso desmaquillado”.³⁸ Dicha dimensión no siempre ha sido tenida en cuenta cuando se procede a interpretar la significación del legado kafkiano. A este respecto resulta particularmente esclarecedor el siguiente texto de Walter Benjamin:

35 Ob. cit., p. 87.

36 Ob. cit., pp. 347-48.

37 Según dicha interpretación, la fe, al ocuparse de las incongruencias últimas de la vida y de la muerte y en su visión de un mundo “infinitamente más real que todas las realidades de este mundo” deviene expresión superior –como el humor– de la libertad del espíritu humano (Ob. cit., pp. 357 y 373). En definitiva, el humor vendría a suponer –en la concepción religiosa de Thielicke– la “proclamación de la victoria sobre el mundo” (Ob. cit., p. 357).

38 Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*, p. 271. Parece ser que Kafka sí llegó a visionar distintas películas de Buster Keaton con motivo de una visita al Prater de Viena, lo que de ser cierto tendría un innegable interés, dado el humor tan singular –y próximo al absurdo surrealista– del cómico norteamericano (véase p. 335). La dimensión cómica de Kafka ha sido puesta de relieve por una diversidad de autores, entre ellos Georges Steiner, Claudio Magris y Félix de Azúa. Como apunta con toda claridad este último: “Pero Kafka no fue ni un santo ni un mártir. Uno de sus rasgos más sobresalientes como escritor indica todo lo contrario; me refiero a su humor corrosivo, a medio camino entre el expresionismo germánico y la *self deprecation* a lo Woody Allen. Ese trazo acentuadamente expresivo, tan propio de las vanguardias centroeuropeas anteriores a la Primera Gran Guerra, es también un signo inequívoco de la testaruda voluntad literaria de Kafka; sin la menor duda, deseaba que sus lectores se rieran a carcajadas de la esencia trágica de nuestra existencia.” (“Tres novelas que cambiaron el mundo: Franz Kafka”, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, p. 85).

Cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente no era un humorista. Más bien fue un hombre cuya suerte era tropezar con gentes que hacían del humor una profesión, tropezar con payasos. *América* es sobre todo una gran payasada. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso al lado cómico de la teología judía.³⁹

De ese modo, lo cómico y lo serio intercambian sus papeles, elevándose lo cómico al nivel superior de la expresión artística. Deviene entonces familiar la aseveración de Jankélévitch relativa a que “lo único serio en este mundo es el humor”, afirmación que nuestro autor se preocupa de aplicar solícitamente al terreno musical:

Lo serio es pura y simplemente serio. En cambio, lo cómico es serio de un modo indirecto y secundario (...) La ironía es una complicación y una perífrasis de lo serio, una seriedad con exponente; podríamos definirla haciéndola resaltar sobre un fondo de seriedad porque a veces es mejor abandonar la línea recta y dar un rodeo para llegar a la meta (...) Es más, ahora el diálogo y las preguntas irónicas de Sócrates parecen mucho más serias que el discurso trabado y compacto de los maestros de la retórica; ¿ahora lo serio es el Scherzando y lo frívolo el Legato! Las *Variations sérieuses* serían más burlonas de lo que aparentan y la *Broma* más seria de lo que parece... Lo serio son los *Jeux* de Debussy y los *Jeux d'enfant* de Bizet, mientras las óperas de Richard Strauss no son sino monstruosas operetas.⁴⁰

39 Carta a Scholem de 1939 (recogida en: *Iluminaciones*, vol. I, p. 220). Asociación con la esfera de lo trascendente corroborada por Thomas Mann en un breve texto de 1941, en el que caracteriza a Kafka como el “humorista religioso” (*El artista y la sociedad*, p. 242). Similarmente al caso de Kafka, Miguel Sáenz corrobora la importancia de la dimensión humorística en la obra de Thomas Bernhard, comúnmente catalogada como expresión máxima del desasosiego y nihilismo más terminantes, cuando se refiere —en su excelente biografía del autor— al “arte de fracasar” y cita a E. Tunner: “con los años va aumentando la ironía o, mejor, la distancia irónica, hasta que se llega a una última fase más serena, que es la del humor auténtico.” Humor del que el extraordinario texto *Maestros Antiguos, una comedia*, constituye postrera y cumplida muestra (*Thomas Bernhard. Una biografía*, p. 162; véase también: Azúa, Ob. cit., pp. 129-37). El propio Bernhard ratifica dicho extremo, al definir su creación literaria como *Lachprogramm* o, de un modo más preciso todavía, programa *cómico-filosófico*, afirmando: “Lo serio es el aglutinante del programa cómico”. Lectura que le permite referirse a Schopenhauer, Kant y Pascal como “los grandes payasos de la Historia... Es decir, en el fondo los más serios (...) son en realidad los grandes filósofos cómicos. Y los más débiles, la segunda categoría, ésos son en el fondo aburridos, porque se limitan a rumiar lo que los filósofos *payasos* escribieron antes.” (Thomas Bernhard y Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard. Un encuentro*, p. 30).

40 *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, pp. 184-85 y 187). Añade Jankélévitch: “Así como lo serio contiene un elemento trágico imperceptible, en la seriedad de una vida neutra hay algo levemente grotesco: según lo abordemos desde uno u otro límite, lo serio es una tragedia infinitesimal o una comedia infinitesimal”. (Ibid.). J. Huizinga dedicó también un famoso ensayo al carácter serio del juego, *Homo ludens* (Véase a este respecto: Gombrich, “La gran seriedad del juego. Reflexiones sobre “Homo Ludens” de Johan Huizinga (1872-1945)”, ensayo incluido en *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, pp. 138-61). Curiosamente será ésta una de las características atribuidas a C. P. E. Bach, quien era tildado por Reichardt de “humorista serio”, en referencia a los fuertes contrastes de

Seriedad y valor de la risa, por último, que junto a su capacidad cognoscitiva fueron puestos igualmente de manifiesto por Julio Cortázar en su creación capital *Rayuela*:

Y así uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, pero sí se está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra, aunque mal les sepa a los cogotudos empecinados en creer que Melpómene es más fecunda que Queen Mab.⁴¹

Centrando nuestra atención en el terreno musical, Leonard Bernstein enumera como elementos del humor en la música, por su parte y en uno de sus famosos programas divulgativos para la televisión dedicado justamente a esta cuestión,⁴² los siguientes: (1) caricatura, burla, (2) música onomatopéyica, (3) el papel de la sorpresa, (4) la exageración, (5) el uso de melodías conocidas con algún cambio de tonalidad (y consiguiente efecto irónico), (6) la destrucción de la lógica musical.⁴³ Mientras que la mayoría de estos

sus fantasías. Véase por ejemplo la *Fantasia*, Wq. 61, Nr. 6, en la menor, en la que H.-G. Ottenberg observa una “exploración de las distintas formas de humor en música”: “Seriedad y alegría se alternan. El humor es combinado con la ironía. La pasión es intensificada hasta el éxtasis, luego se calma hasta sumirse en la declamación introspectiva” (C. P. E. Bach, pp. 160-67). Como hace notar finalmente Wheelock, Huizinga subraya en su libro el estrecho paralelismo —que recoge el idioma inglés— entre el juego y el propio acto de la interpretación musical (Ob. cit., pp. 203-204).

- 41 Capítulo 71, p. 539. El gran escritor argentino ha reflexionado largamente sobre las relaciones entre el humor, el juego y lo trágico, corroborando la función catártica de aquél: “Yo, desde muy niño, sentía que que el humor era una de las formas con las cuales era posible hacerle frente a la realidad, a las realidades negativas sobre todo (...) De ahí a lo lúdico no hay más que un paso.” (Omar Prego, *La Fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, p. 135). Cortázar incide a continuación en un punto particularmente interesante, relativo a la capacidad del humor —compartida con el ingenio— de establecer nexos entre realidades aparentemente ajenas, facultad que se halla en la base del genio creativo: “Porque quien tiene sentido del humor tiene siempre la tendencia a ver en diferentes elementos de la realidad que lo rodea una serie de constelaciones que se articulan y que son en apariencia absurdas.” (Ob. cit., pp. 135-36). Se produce así la irrupción temporal de otro registro factual, en el que lo lúdico pasa a ser entendido “como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas.” (Ibid.). El humor juega asimismo un importante papel en la obra de Jorge Luis Borges. Véase al respecto: Roberto Alifano, *El humor de Borges* (Buenos Aires, 1996).
- 42 *Humour in Music*. El programa mencionado se enmarca en las justamente populares series de conciertos televisados “Young People’s Concerts” y “Omnibus”, ejemplos modélicos de las posibilidades formativas que ofrece la alta divulgación. Los guiones de algunos de ellos se incluyen en los libros del propio Bernstein, *The Joy of Music* y *The Infinite Variety of Music*.
- 43 Lister se refiere a los agentes o factores que confluyen en el hecho humorístico, distinguiendo entre aquellos que afectan al contexto y los relativos al observador y que condicionan su respuesta, resumiendo los siguientes aspectos: (a) Por parte del ambiente cómico: (1) comparación, (2) incongruencia y contraste, (3) degradación, (4) falsedad, (5)

aspectos constituyen –como veremos– el transfondo aceptado de la gran parte de ocurrencias humorísticas, es preciso hacer algunas salvedades –ya en la fase inicial de nuestro periplo– por lo que respecta a la función, consecuencias y verdadero alcance tanto de la sorpresa como de todos aquellos factores que conducen a la alteración substancial de la lógica discursiva. La sorpresa, en efecto, si bien subyace a una parte muy importante de los mecanismos que concurren y generan comicidad, es una condición necesaria pero no suficiente para la expresión y efecto humorísticos, al no permitir por sí sola la construcción de un humor elaborado. En efecto, y como afirma Gombrich: “La explotación de la sorpresa no es lo mismo que la captación de un sistema de relaciones”.⁴⁴ O lo que es lo mismo: para que la sorpresa surja su efecto deseado, debe enmarcarse en un marco preciso y por ello mismo *previsible* de relaciones sintácticas. Ello se aplica particularmente a uno de los grandes antecesores de Haydn, y que tanta importancia tuvo –también en este campo– en la evolución de éste. Me refiero al caso ciertamente singular de C. P. E. Bach, compositor al que nos hemos referido ya anteriormente y cuyos logros nunca serán suficientemente ensalzados. Se impone, aquí, la precisión de Alfred Brendel, cuando éste se refiere al carácter problemático que caracteriza al humor de uno de los hijos más renombrados de Bach, en razón del carácter fuertemente impredecible de su música.⁴⁵ Como hemos visto antes, sólo cuando resulta perfectamente previsible la continuación podemos apreciar en toda su dimensión la desviación.⁴⁶ Justamente ahí radica la virtualidad del chiste, en tanto que desviación de la

exageración, (6) el marco ambiental; (b) Por parte del observador: (1) disposición de la audiencia, (2) educación, experiencia y conocimientos, (3) cognición y percepción. (*Ob. cit.*, pp. 56-68). Al pasar a centrar su atención sobre el terreno específicamente musical, Lister distingue entre dos grandes apartados, según comporten o no connotaciones de naturaleza extramusical: (1) el humor referencial, ya sea vocal o instrumental y caracterizado por sus connotaciones extramusicales (en que la música refuerza o contradice el significado de un texto), y (2) el humor absoluto, en que el efecto humorístico radica en la propia materia sonora (y en la dicotomía definida por las normas –o convenciones– y las desviaciones). Dentro del apartado correspondiente al humor instrumental, enumera Lister cinco categorías: (1) Imitación de sonidos no musicales, (2) pintura con sonidos, (3) citas satíricas, (4) descripción paródica de instrumentos o intérpretes, y (5) bromas musicales privadas. (*Ob. cit.*, pp. 69-83).

44 *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, “Epílogo: unas analogías musicales”, p. 378. Obsérvese asimismo la pertinencia de dichas consideraciones cuando nos referimos al concepto de *direccionalidad* del discurso.

45 Una brillante muestra de la vena humorística de C. P. E. Bach puede ser observada en el *Rondo en Fa, H. 266* (Wq. 57/5; 1781).

46 La percepción de la *desviación* presupone, en efecto, el oportuno conocimiento de las expectativas, determinando lo que Leonard B. Meyer denomina “conjunto de condiciones preparatorias”. Sólo éstas permiten apreciar en su debida medida la sorpresa, la exageración, la incongruencia, la falsedad o la degradación, por su conflicto con la norma establecida, mecanismos que Meyer ha diseccionado con fina penetración (*Emotion and Meaning in Music*, véase especialmente el epígrafe “The Preparatory Set”, pp. 73-82).

norma (y por serlo, de lo previsible) que produce una leve sonrisa inteligente, apelando a la complicidad del receptor. Por lo contrario, la insistencia sistemática en rehuir toda regularidad y colmar cualquier expectativa termina por neutralizar el resultado apetecido. Como observa muy bien el pianista austríaco:

De C. P. E. Bach, Haydn adoptó no sólo algunas cualidades ejemplares de las sonatas tempranas (‘disposición formal clara, unidad de emoción y material temático en cada movimiento, desarrollo motivico consecuente’, en palabras del intérprete y estudioso alemán Andreas Staier) sino también la inclinación a ser impredecible. Si C. P. E. Bach, en la ‘bizarrierie’ que iba a convertirse en característica de su estilo, siempre ensayó su mano en sugerir lo cómico, terminó por fracasar. Con la sorpresa como principio rector, el humor no podía tener acomodo – una situación que se repitió más tarde con Berlioz.⁴⁷

Muchos de los aspectos tratados encuentran –en efecto y como podrá comprobarse más adelante– un espacio privilegiado de manifestación y desarrollo en los finales instrumentales de Haydn, a menudo adscritos –como veremos– al aire y morfología externa de la *contradanza*, y que suponen un compromiso entre el carácter brillante, chispeante y ligero y el peso específico y seriedad del tratamiento formal, evidenciando al mismo tiempo un altísimo nivel en su substancia musical, y en los que los elementos de carácter popular más franco y directo –de acuerdo con el origen mismo de la danza– coexisten junto a los procedimientos más sofisticados del contrapunto y la composición. La presente disposición alcanza asimismo un notable predicamento en una gran diversidad de autores, de Rossini (obertura de *La Cambiale di Matrimonio*)⁴⁸ a Bartók (a esta misma disposición encubierta de *contradanza* aludirá muchos años más tarde el presente autor en el ritornello del segundo movimiento –“Giuoco delle coppie”– del *Concierto para orquesta*), pasando por Mozart, Beethoven y Shostakovich. Paralelamente –y en otro orden de cosas–, adquieren cierta relevancia, a lo largo del siglo XIX (y posteriormente), toda una serie de piezas adscritas a denominaciones de carácter como *Humoreske*, *Burleske*,

47 *Music sounded out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*, p. 32, n. 1. El uso de la sorpresa distingue también a Mozart de Haydn. En opinión de Rosen: “Haydn es siempre impredecible, pero Mozart siempre hace lo que uno espera que haga – y entonces inmediatamente después produce un golpe original que ningún otro compositor podría conseguir.” (“Radical, Conventional Mozart”, *The New York Review of Books*, December 19, 1991; en adelante, y salvo que se indique de otro modo, las traducciones de los textos citados inéditos en castellano son del autor). Sobre este particular, véase el importante ensayo de Hermann Danuser, “Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz”.

48 Sobre esta pieza, así como sobre la transferencia del realismo cómico a la orquesta que lleva a cabo Rossini en la obertura de *La Scala di Seta*, véase Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*, pp. 178-82.

allegro ironico, etc., e inclusive *sarcasmes*,⁴⁹ denominaciones todas ellas en sí mismas suficientemente explícitas respecto de sus respectivas intenciones estéticas.

La relevancia del registro humorístico en el clasicismo superior se traduce en la posición central que dicha categoría ocupa en las diferentes clasificaciones y tipologías musicales recogidas en los tratados de la época. Con su síntesis del estilo elevado, el estilo popular y la comedia, de lo serio y lo cómico, distingue Leonard G. Ratner –de acuerdo con las categorías establecidas por Daniel Weber (1800)– cuatro elementos cómicos básicos en la música clásica:

- 1) Ingenio
- 2) Imitación
- 3) Parodia,⁵⁰ y sus contrarias:
- 4) Imitaciones mañosas de la torpeza musical
(mientras en la parodia se opera una reducción de lo serio a lo vulgar, aquí –contrariamente– se eleva lo tosco a un nivel artístico)

A ellos cabe añadir:

49 Como es el caso de la colección de piezas pianísticas de Prokofiev, *Sarcasmes*, op. 17 (1912-14), de manifiesta intencionalidad satírica. Parodia, exageración, irreverencia, mezcla de elementos cómicos y serios, “imitación grotesca de lo que es digno o patético” –de acuerdo con la definición de *The New Grove*–, son algunas de las significaciones asociadas al término “Burleske”, cuya historia como género específico de la música instrumental –sin olvidar la tradición de la *opera buffa* italiana y la burlesca teatral inglesa– se remonta a los primeros lustros del siglo XVIII, encabezando dicha denominación sendas piezas de J. G. Walther, J. S. Bach, J. L. Krebs, F. Couperin y G. Ph. Telemann. Entre los ejemplos más modernos, cabe mencionar –entre otras– las realizaciones de E. N. Méhul, G. Mahler, A. Zemlinsky, F. Schmitt, M. Reger, B. Bartók y B. Britten, así como la singular *Burleske*, para piano y orquesta, de R. Strauss, del año 1885, que incluye jocosos efectos instrumentales y una cita de Wagner. (“Scènes Burlesques en quatre Tableaux” será el subtítulo del ballet *Pétrouchka* de Stravinsky). Por lo que respecta al género afín de la *Humoreske*, un delicioso ejemplo del mismo lo constituye la pieza de título homónimo, op. 101, Nr. 7, en Sol^b Mayor (1894) de Dvorak, de carácter travieso y juguetón, y que sería objeto –por cierto– de una memorable recreación jazzística por Art Tatum (*Humoresque*). No podríamos olvidar tampoco aquí la *Humoreske en Sol Mayor*, op. 10, Nr. 2 de Tchaikovsky, objeto de feliz evocación por Stravinsky en su ballet *Le Baiser de la Fée* (1928). La presente denominación podrá venir asociada a piezas de género barrocas de carácter neoclásico, como es el caso de la “Giga burlesca” de Walton, incluida en su obra orquestal *Partita* (1957), sin olvidar el brillante y sucinto *Capriccio burlesco* (1968, también para orquesta), o a tipologías paralelas, como en el caso de las *Humoreske-bagateller*, op. 11 (FS 22) (1894-97) de Nielsen, que desprenden un inocente e inmarcesible perfume infantil.

50 A no ser que se haga constar explícitamente de otro modo, el término parodia es utilizado aquí en su acepción más común y de acuerdo con su origen etimológico, equivalente –en el terreno literario– a la imitación burlesca, satírica o irónica de una obra seria, del estilo de un autor o de un género determinado. Cosa bien distinta a la acepción específica que remite dicho término a la práctica renacentista y barroca, relativa a la composición de una obra determinada a partir de la reelaboración de un modelo preexistente.

- 5) La manera, el género sentimental
- 6) Lo extraordinario (*bizarrieres* y extravagancias, tópicos exóticos y una destreza y brillantez particular en la ejecución)
- 7) Elementos mecánicos⁵¹

En relación a estos últimos, y a sus lazos con la parodia, observa Ratner:

Como un juguete o diversión, un instrumento musical mecánico sirve a una necesidad de entretenerse; por lo tanto tiene cierta significación cómica. Los instrumentos de relojería son paródicos en sí mismos, operando en registros más bien limitados con sonidos a los que falta un sentido de presencia humana, no obstante lo bonitos que puedan sonar.⁵²

David P. Schroeder, por su parte y a este mismo respecto, se refiere, en su discusión de los *Cuartetos de cuerda*, op. 33, “Rusos” de Haydn –compuestos en “una nueva y especial manera”–, al cultivo del arte de la conversación en la sociedad dieciochesca, ocupación que será recogida por diversos tratados,⁵³ y a la importancia que en la misma desempeña la com-

51 *Classic Music. Expression, Form and Style*, pp. 386 ss. En el s. XVIII, el humor alcanza –en efecto– un rango de primer orden en la expresión musical, como certifica la atención prestada a la cuestión por distintos teóricos, como Ch. F. Michaelis, J. G. Sulzer, F. Rochlitz o el mencionado D. Weber, y que se traduce en una diversidad de tipologías atentas a discernir y valorar los diferentes niveles de lo cómico y el humor en la música, así como –en el caso de U. Price y su *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful*– de las categorías más generales de la propia música. Conviene retener aquí, de las categorías de Rochlitz, la relativa a lo “niedlich” (ingenuo, vivo, popular, cómico), que se encarnaría en los *scherzi* y rondos de Haydn y en la ópera cómica, y que en su ensayo “‘Über das Komische in der Musik’: The Schütze-Stein Controversy”, A. Russell asocia a la mezcla de elementos incongruentes, como el “tratamiento serio de un tema ligero” o su contrario, el “tratamiento ligero de un tema serio”. (véase al respecto, Lister, Ob. cit., epígrafe “The Sublime, the Beautiful, the Picturesque, the Niedlich”, pp. 91-97, en que se recogen sinópticamente en tablas las clasificaciones aludidas). Coincide con tal apreciación Voltaire, quien en su *Dictionnaire Philosophique* (1764) define el ingenio como “el arte o bien de poner juntas dos cosas aparentemente remotas, o de dividir dos cosas que parecen unidas, o de oponerlas la una contra la otra.” (cit. en: Bernard Harrison, *Haydn: The “Paris” Symphonies*, p. 86). Michaelis, por su parte, distingue entre las categorías “scherzando” y “humor serio”, siendo trascendida ésta última por la categoría superior de lo sublime, que al carácter libre e imaginativo de la fantasía suma todo tipo de yuxtaposiciones extrañas o insólitas (véase p. 167, n. 51). El término “humor” engloba, en definitiva, a todas las categorías del arte de carácter no trágico. La clasificación resultante puede finalmente subdividirse en varios niveles: (1) Elevado-profundo (lo *Sublime*) y apasionado (lo *Grande*), (2) Medio-suave y fluente (lo *Agradable* o lo *Bello*) y (3) Bajo-cómico o burlesco (lo *Pintoresco* o lo *Niedlich*). (Ob. cit., p. 177). Véase también al respecto: Hartmut Krones, “Das ‘hohe Komische’ bei Joseph Haydn”, *Österreichische Musikzeitschrift*, 38 (1983), pp. 2-8.

52 Ob. cit., p. 391.

53 El elogio de la buena conversación (en alemán: *Gesprächkultur*) alcanzó su apogeo en salones tan famosos como los de Madame du Deffand o Madame Geoffrin, reflejándose en el terreno literario en textos como el pequeño ensayo sobre la conversación del abate

binación de ingenio, bromas y moralidad, citando al respecto los consejos y recomendaciones de Adolph Freiherr von Knigge (de cuyo libro *Über den Umgang mit Menschen*, publicado en Hannover en 1788 e inscrito en el género del “manual de urbanidad y buenas costumbres”, poseía Haydn un ejemplar en su biblioteca, correspondiente a la edición vienesa de 1793):

Por encima de todo, nunca debe olvidarse que la gente quiere divertirse y entretenerse; que incluso la conversación más instructiva se convierte finalmente en pesada para muchos si no es sazónada por salidas de ingenio y buen humor.⁵⁴

Y son justamente este equilibrio y sentido de la medida y de la adecuada proporción entre los distintos ingredientes, junto a un tratamiento versátil, nunca lineal y oportunamente distanciado de los mismos, los que otorgarán al humor su verdadera dimensión artística. Ello fue muy bien percibido por J. W. von Goethe, quien nos advierte certeramente de los límites y efecto estético del humor:

André Morellet –el “teólogo de la Enciclopedia”–, comentario a su vez de otro texto anterior del maestro de la sátira y la paradoja, Jonathan Swift. Véase al respecto el ensayo de Herman Roodenburg, “La conversación amena: urbanidad y jocosidad en la Holanda del siglo XVII” (J. Bremmer y H. Roodenburg, Ob. cit., pp. 117-38).

- 54 Cit. en Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, pp. 55-57 (a la muerte de Haydn, dicho ejemplar fue confiscado por las autoridades al estar incluido en el índice de libros prohibidos por la censura). Obsérvese la coincidencia de esta opinión con la que había expresado anteriormente –1750– el dramaturgo Carlo Goldoni, sobre una de cuyas piezas basó Haydn el libreto de su delicioso “dramma giocoso” *Il mondo della luna* (1777), en el prefacio a su primera colección de comedias: “Había observado, en verdad, de tanto en tanto, que en las mismas malas Comedias se encontraba alguna cosa que excitaba el aplauso común y la aprobación de los mejores, y comprobé cómo eso, sucedía sobre todo en ocasión de algunos razonamientos graves e instructivos, de delicadas bromas, de un accidente bien colocado, de alguna pincelada viva, de algún carácter ejemplar o de una crítica delicada de algún hábito moderno y corregible; pero más que nada, me dí cuenta que, por encima de lo maravilloso, en el corazón del hombre gana lo simple y natural (...) Conviene servir a las leyes del Pueblo en un espectáculo destinado a su instrucción mediante su diversión y entretenimiento.” (*El Café*, Pròleg, traducción del autor). Tradición retórica que penetra asimismo en el origen y la teatralidad de muchos elementos del lenguaje de Haydn y clásico en general y permite comprender mejor, seguramente, la conocida –y en cierto modo, un poco enigmática– observación del propio Haydn, relativa al carácter eminentemente dramático que creía reconocer en su música y a la “representación [en ella] de caracteres morales”: “Ich habe öfters versucht, in meinen Symphonien moralische Charaktere darzustellen”; dimensión –junto a la evocada anteriormente– que contribuye a elevar la música del clasicismo vienés a las cotas más elevadas como símbolo supremo de civilización (*Haydn Studies*, ed. J. P. Larsen, H. Serwer y J. Webster, p. 295). Obsérvense las curiosas coincidencias con la opinión expresada mucho tiempo más tarde por Picasso y que recuerdan sorprendentemente el criterio expresado por Mozart en una carta no menos famosa: “Como ocurre con Molière: siempre hay una réplica para hacer reír al hombre de la calle y otra para hacer sonreír al hombre cultivado. Con Shakespeare es lo mismo. Y en mi obra, como en Shakespeare siempre hay detalles burlescos e incluso vulgares. Así llego a todo el mundo. No es que quiera postrarme ante el público, sino que quiero ofrecer algo a todos los niveles.” (Paul Désalmand, *Picasso por Picasso. Pensamientos y anécdotas*, p. 122).

Es el humor uno de los elementos del genio; pero tan pronto como cobra supremacía, resulta siempre subrogado de aquél; sigue al arte en su decadencia, lo altera y acaba finalmente por aniquilarlo.⁵⁵

Con el paso de los años y la afirmación de nuevas sensibilidades, la broma y el humor darán paso a la ironía, signo y elemento neurálgico de la estética romántica, figura asociada al súbito aniquilamiento de la textura y fronteriza con la expresión de lo sublime. De modo similar, la sátira mutará eventualmente en sarcasmo y puro cinismo, y la comedia elegante derivará en farsa caricaturesca y puro histrionismo.⁵⁶ La caracterización de los distintos registros humorísticos tiene un fiel correlato en la diferenciación entre risa y sonrisa, según una sutil gradación que se eleva desde la sonora carcajada a la sonrisa levemente esbozada. Si es verdad –con Oscar Wilde– que la tristeza esconde más matices que la alegría, resulta entonces más obligado todavía distinguir entre la convulsión irracional que representa la risa y la levedad de aquella emoción más interiorizada que lleva a arquear apenas la comisura de los labios, no en balde denotada con la locución “sonrisa de inteligencia”. En este mismo sentido se expresa Peter Berger: “La sonrisa es la forma suprema del reír, ya que en la sonrisa el individuo expresa al mismo tiempo su libertad y su autodominio”.⁵⁷

55 *Máximas y Reflexiones*, Nr. 65 (*Obras Completas*, Vol. I, p. 343).

56 Moser alude también a la distinción entre comicidad ruda (bufonada, lo burlesco, lo grotesco) y humor fino (alegría, capricho, rareza), distinción reflejada tradicionalmente en la oposición de caracteres nacionales, como atestiguan dos ejemplos del s. XVII: Frente a la comicidad latina (*Nominativo hic haec hoc* de Tarquinio Merula (1594 o 1595-1665), con la broma de su coro de ranas *quorum, quarum, quorum*), opone el humor germano (*Quid de verbis deponentibus?*, de [Johann] Er[asmus] Kindermann (1616-1655), alegre retrato psicológico del maestro hostigante y de la pequeña alumna temblando de miedo), subrayando la progresión “de las bufonadas de Pergolesi hasta Rossini a la pintura humana, divertida todavía, de Mozart” (Ob. cit., p. 164). Y añade, con gran sensibilidad y penetración: “Y es precisamente en el humor suave donde los grandes compositores han producido a menudo sus mejores obras, para consolarse, dorándolas, de las experiencias más severas de la vida y transformarlas, gracias a una bondad superior, en dulce enseñanza para los venideros. La alegría se mueve en círculo, la comicidad ‘arrastra’; pero el humor va suavemente de corazón a corazón, porque ‘hay humor cuando, pese a todo, se ... sonrío’, o sea, que éste constituye una filosofía práctica, conciliadora de la vida.” (Ob. cit., p. 167).

57 Ob. cit., p. 83. Helmuth Plessner se expresa de un modo análogo: “Cuando ríe y cuando llora, el hombre es víctima de su espíritu; cuando sonrío, en cambio, está expresándolo”. (Ibid., p. 105). Desde un ángulo estrictamente fisiológico, el proceso de descarga de la carcajada ha sido muy bien descrito por N. Holland, quien señala que aquella se distingue de la sonrisa en que ésta no comporta una interrupción de la respiración (p. 99). Paralelamente –y como recuerda Ballart– debería igualmente distinguirse entre *rire d'accueil* y *rire de exclusion* (Ob. cit., p. 441). Abundando en ello, la concurrencia de elementos contrapuestos y el conflicto entre registros expresivos diversos constituyen condiciones insoslayables de la propia obra de arte. En opinión de Ch. Lalo: “Toda obra artística es un juego polifónico de datos heterogéneos, cuya armonización, a pesar de su heterogeneidad, constituye en cada técnica específica el milagro del arte”. La disonancia de los datos en los diferentes sectores estéticos se resuelve armonizándolos “por lo alto” esto es, por una escapa-

El “golpe de genio” romántico y su fascinación por lo grotesco convergen finalmente –y como frutos paralelos de aquellos– con las ideas de lo insano y lo insólito, la excentricidad y lo estrafalario, el exceso y lo esperpéntico, aspectos todos ellos que confluyen en la producción tardía de Beethoven, en la que la ironía, mediando entre la razón y el sentimiento⁵⁸ nos eleva a las esferas de la más depurada sofisticación intelectual.⁵⁹

La introducción del humor –en su acepción más elevada– confiere entonces toda su actualidad al revelador dictamen con el que Goethe se refería a esta joya alciónica que representan los aforismos de Georg Christoph Lichtenberg, textos de gran brillantez y rara profundidad (y de una modernidad sorprendente), y que fueron asimismo muy apreciados por Nietzsche, para quien el humor y la risa, como veremos, habrían de devenir categorías fundamentales de su pensamiento:

Podemos emplear los escritos de Lichtenberg como la más singular varita mágica; allí donde gasta una broma, ocúltase un problema.⁶⁰

* * *

da a los valores superiores. “Por el contrario, cuando la disonancia se resuelve ‘por lo bajo’, es decir, sobre valores inferiores, se entra en la esfera de la risa y de la sonrisa: del humor cuando hay un predominio de la sensibilidad, del chiste cuando lo hay de la inteligencia y de lo cómico cuando se trata de la actividad” (“Le comique et le spirituel”, *Revue d’Esthétique*, tomo III, 1950, pp. 319 ss.; cit. en Vázquez de Prada, Ob. cit., p. 163, n. 72. Del mismo autor, véase igualmente *Esthétique du rire*.

58 Resultan a este respecto particularmente pertinentes las certeras palabras que J. W. von Goethe dedicara a Haydn y que recogemos oportunamente más adelante (p. 154, n. 38).

59 Sobre las distintas modalidades de lo cómico, el humor y la ironía, véase asimismo la monografía de Stefan Kunze *Las óperas de Mozart*, y muy especialmente el bellissimo capítulo consagrado a “*Così fan tutte*. Bromas serias”, pp. 469 ss., y cuyo título resulta ya de por sí bien significativo. Todo ello apunta a la propiedad de reconocer igualmente en la producción de Mozart, y a pesar de su fulgurante desarrollo, un auténtico “estilo tardío”, con los problemas específicos para una justa percepción crítica del mismo que ello comporta (véase también “1789-91: The path to a new style”, incluido en *The Mozart Compendium*, ed. Robbins Landon, pp. 229 ss.). De gran interés resulta asimismo el cap. “*Così fan tutte*: Dramatic irony”, incluido en el libro de Frits Noske, *The signifier and the signified*, pp. 93-120, dedicado a una ópera de dificultosa recepción crítica –incluso en la actualidad–, y que ya mereciera una severa reprimenda del propio Beethoven, quien no comprendía que el autor de una fábula moral como *Die Zauberflöte*, KV 620 pudiese ser el mismo que diese vida a una trama de signo por lo menos *a-moral* como la de *Così fan tutte* (se trata, en realidad, de una “pieza de demostración”, en la misma tradición de *Il mondo della luna* de Haydn, que disecciona con fino bisturí la geometría oculta de los sentimientos humanos). Beethoven no supo comprender la dimensión irónica de la obra, capaz de desvelar con su elegante distanciamiento la verdad última del hombre, que ve como su condición se acerca a la de un triste autómeta cuyos hilos son movidos ciegamente por instancias superiores cuyo rostro desconoce. Como subraya muy bien Rosen: “El gran logro de da Ponte y Mozart en esta obra (...) fue el revelar cómo los hombres se dan cuenta gradualmente de que no pueden controlar sus propios sentimientos: su autonomía es una ilusión.” (“Radical, Conventional Mozart”).

60 *Máximas y Reflexiones*, Nr. 713. De los aforismos de Lichtenberg, sin desperdicio y libres de ganga alguna, existe una cuidada antología en castellano que puede leerse en magnífica

En los capítulos que siguen centraremos nuestra atención en los principales mecanismos a través de los cuales operan las categorías mencionadas de lo cómico en la música, cuya discusión será ilustrada con los correspondientes análisis musicales, bien sea de obras enteras o de determinados pasajes especialmente significativos; dicha discusión será encabezada –como punto de partida ideal– por un nuevo y detenido examen de la popular “Broma Musical” de W. A. Mozart. Su elección viene motivada por el hecho de que dicha pieza puede ser considerada como una auténtica declaración de principios, ejemplificando de modo fehaciente la extraordinaria riqueza de registros que en el clasicismo vienés alcanza la expresión cómica, en una perfecta gradación estilística, técnica y estética que abraza desde los efectos más llanamente paródicos y caricaturescos a aquellos otros cuya percepción y consiguiente fruición exigen un conocimiento idóneo y preclaro de los mecanismos más evolucionados y refinados que caracterizan en su madurez la sofisticada sintaxis clásica.

Dicho estudio nos permitirá distinguir y enumerar una serie de procedimientos, recursos y particularidades compositivas fundamentales cuyo seguimiento y profundización será motivo de ulteriores capítulos, en los que se concederá una atención preferente a la definición y acotación de los diversos mecanismos que tipifican la ironía en música, y que culminarán en el reconocimiento de la importancia del conjunto de dichos registros expresivos en la obra de algunos de los compositores más egregios del siglo XX.

traducción de Juan del Solar. Como nos recuerda Fernando Savater en su ensayo “Cincuenta palabras de Federico Nietzsche”: “Frente a la irrupción del *azar*, sólo pueden experimentar horror y risa (...) La lucidez que experimenta su goce en el júbilo dionisiaco de la afirmación cubre una de sus caras con la máscara de la tragedia; pero la otra máscara ríe, ríe, y quizá sea ésta la que *prevalezca* finalmente...” (*En Favor de Nietzsche*, pp. 170-71). Savater va más lejos y añade: “Jugar no es más que obrar sobre el fondo trágico del *azar*” (...) “Juego es cualquiera de las habituales actividades con las que los hombres entretienen su espera de la muerte” (p. 161); “vacío del espanto que sólo la risa puede llenar” (p. 134).