Lo cómico en la sátira: Bergson en la tierra de los Houyhnhnms

Jorge Luis Pérez Armijos
jl.perez.armijos@gmail.com

Universidad de Barcelona

Enero de 2017

Revisado en noviembre de 2019

Resumen:

El presente ensayo analiza el último capítulo de *Los viajes de Gulliver*, «Viaje al país de los Houyhnhnm», a través de los mecanismos bergsonianos de lo risible, deteniéndose en las limitaciones de éstos recursos y reparando, además, en las ideas de *alteridad*, *novela de viaje* y *sátira*.

Palabras clave:

Bergson, Gulliver, Swift, sátira, lo cómico, houyhnhnms, novela de viaje

Abstract:

This essay attempts to exemplify the use of bergsonian mechanisms as a tool for analysing a text, focusing on the last chapters of Gulliver's Travels. Discussed herein are the ideas of *otherness*, *travel literature*, and *satire*.

Keywords:

Bergson, Gulliver, Swift, satire, laughable, Houyhnhnms, travel literature

Zusammenfassung

In diesem Aufsatz wird es versucht, die Verwendung von Bergsonschen Mechanismen als Hilfsmittel für die Analyse eines Textes zu veranschaulichen, wobei der Schwerpunkt auf den letzten Kapiteln von Gullivers Reisen liegt.

On thy hand
let me stand;
so shall I,
lofty poet! touch the sky.
—Alexander Pope¹

La edición Faulkner de 1735 de *Los viajes de Gulliver* comienza con una «carta» del Capitán Gulliver dirigida a su primo, Sympson, quien, como se dice, es el responsable de la primera publicación de los *Viajes*. En esta carta, que principalmente hace referencia a las omisiones editoriales de la primera publicación, en 1726, por la imprenta de Benjamin Motte; en éstas *omisiones*², que fueron hechas para evitar cualquier tipo de represalias legales, sobretudo desde la Corona, el firmatario, Gulliver, incluye una *respuesta* a los que se quejaron, según recalca, de aquello que les pareció *lo más inverosímil* de los *Viajes*: el argot de marinero del capitán Gulliver. Aquí, el quinto párrafo de la carta:

I hear some of our sea *Yahoos* find fault with my sea-language, as not proper in many parts, nor now in use. I cannot help it. In my first voyages, while I was young, I was instructed by the oldest mariners, and learned to speak as they did. But I have since found that the sea *Yahoos* are apt, like the land ones, to become new-fangled in their words, which the latter change every year; insomuch, as I remember upon each return to my own country their old dialect was so altered, that I could hardly understand the new. And I observe, when any *Yahoo* comes from London out of curiosity to visit me at my house, we neither of us are able to deliver our conceptions in a manner intelligible to the other.³

De todas las cuestiones que *Los viajes de Gulliver* podrían suscitar⁴, Swift decide incluir en el prólogo esta *respuesta* pretendiendo que estas críticas a su *habla* de marinero (que, por cierto, son muy poco frecuentes en el texto) son las que más le han molestado a Gulliver. Esto implica, por supuesto, que los otros componentes de su obra no han llamado tanto la atención— y teniendo en cuenta de que los *Viajes* proponen la existencia de por lo menos siete islas previamente no descubiertas,

¹ Versos finales de *Ode to Quinbus Flestrin* de Pope, publicado junto a otros tres poemas del mismo Pope, en 1727, tras su lectura —según se dice— de *Gulliver's Travels*.

² Según el personaje Gulliver, la publicación fue alterada «in such a manner, that I do hardly know my own work». Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (Passerino Editore [Kindle], 2015). «A letter from Captain Gulliver to his cousin Sympson».

³ Swift, *Gulliver's Travels*, «A letter from Captain Gulliver to his cousin Sympson»

⁴ La tesis de Siegrist, que versa sobre la recepción de los *Viajes*, no menciona, curiosamente, ninguna crítica a los pasajes sobre navegación. Susan Siegrist Witkowski, «Criticism of Swift's "Voyage to the Houyhnhnms,"» (Tesis magistral, North Texas State University, 1966).

habitadas por la más extensa gama de curiosos personajes, Swift, al *invertir* el foco de atención –cuando Gulliver dice que las críticas han estado centradas en la descripción de los términos que usó para describir la navegación– *genera* comicidad⁵. En sí, la increíble excusa de Gulliver, la idea de que cada año lleguen nuevas formas de nombrar las cosas, tornando no sólo en anacrónicas las palabras anteriores, sino haciendo que se olviden plenamente, constituye un sinsentido que, sin embargo, yace sobre una verdad: efectivamente, los neologismos existen, y poco a poco reemplazan a otras palabras. La comicidad de este *pasaje* se logra por la *inversión* de expectativas y la *exageración*, que suele estar anclada en lo posible, y esta comicidad *se articula* a través de los cambios de ritmo que presenta el párrafo, que está construido de una forma conversacional: Una primera oración larga y exhaustiva, sucedida por una muy corta que deslinda al personaje de responsabilidades: «I cannot help it». Luego, otra oración larga que expone su argumento, e inmediatamente, un ejemplo, en sí cómico, de la situación (que tras cada viaje no pueda entender *otro* argot mariner). El párrafo se cierra con un ejemplo más, que redistribuye la responsabilidad del entendimiento comunicativo: ahora ningún interlocutor puede entender al otro, el acto conversacional queda eternamente fracturado, y los pobres que visitan al capitán hacen el viaje en vano.

Swift maneja varios métodos de generar efectos cómicos, pero estos efectos tienen una finalidad muy similar. En este ensayo revisaremos los mecanismos con los que Swift crea comicidad centrándonos en la cuarta parte del libro, «A voyage to the land of the Houyhnhnms», donde recién se explica qué son estos *yahoo* a los que Gulliver ha hecho referencia en esta carta; partiremos desde la definición de lo risible de Bergson, contrastando si esa definición de lo cómico *abarca* los usos de Swift. Finalmente nos centraremos en para qué sirven los recursos cómicos de Swift, y como ahondan los efectos de su sátira sobre el hombre inglés.

⁵ Los prólogos de las versiones de 1726 y de 1735 abren con una carta al lector firmada por el mismo Richard Sympson, e incluyen, irónicamente, que «This volume would have been at least twice as large, if I had not made bold to strike out innumerable passages relating to the winds and tides, as well as to the variations and bearings in the several voyages, together with the minute descriptions of the management of the ship in storms, in the style of sailors; likewise the account of longitudes and latitudes; wherein I have reason to apprehend, that Mr. Gulliver may be a little dissatisfied».

1. Yo soy un otro

«Humor can be dissected, as a frog can, but the thing dies in the process»
—Atribuída a E.B. White

Swift en un artículo para su periódico *The Intelligencer* define a *la risa* como «el mejor ingrediente para la sátira, el más útil porque es el que menos ofende»⁶. La parte que más ofendió a los lectores de *Los viajes de Gulliver* fue el viaje a la tierra de los Houyhnhnms⁷, donde su habitante, su *otro*, ya no es el diminuto ciudadano de Liliput o el gigante de Brobdingnag, sino el hombre mismo: el humano, el *yahoo*. En esta parte la sátira de Swift se vuelve más severa, puesto que el *yahoo* es visto a través de la lente del racional houyhnhnm, cristal que muestra las maldades del ser humano; ya Gulliver no *mira a* otra civilización y examina las divergencias, ahora debe justificar cómo actúa el hombre— a un caballo.

En la primera parte de *Los viajes* es fácil marcar mayor distancia del *otro*: es un ser que no existe; un hombre, pero de seis pulgadas de alto— literalmente la reducción del ser humano, y, tras eso, visto *desde* la lejanía, el *plano general* a través del cual Gulliver lo observa. Luego, en la segunda parte, el *otro* es un gigante juzgado desde el grotesco plano-detalle del que *goza* Gulliver al ser ahora él, relativamente, diminuto. En la tercera parte, el *otro* es de las mismas dimensiones que Gulliver, pero sus ocupaciones son completamente lejanas a las de la sociedad inglesa.

En general, Swift ha creado en las primeras tres partes un mundo insular forzosamente *lejano* habitado por un *otro* desde el cual Gulliver se separa en su alteridad cultural y, en las dos primeras partes, en su dimensión. Esta doble distancia está creada por Swift para permitirle despachar sus críticas, pues la recreación de la realidad, o la creación de *otra* realidad, está en estas tres partes principalmente *para* satirizar las costumbres del *otro*, y éstas costumbres *quizás* tengan algún parecido con otras que el lector conozca.⁸ Así, Swift es tanto lúdico y burlesco como moralizador en

⁶ «It is certainly the best ingredient toward that kind of satire, which is most useful, and gives the least offence». Jonathan Swift, *Complete works of Jonathan Swift* (Reino Unido: Delphi Classics [Kindle], 2013), The Intelligencer, número III.

⁷ La tesis de Siegrist también versa sobre todas las instancias de *negatividad* en la recepción de esta parte.

⁸ Parafraseo de la definición de «sátira» de Estébanez Calderón. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, 3.^a ed. (España: Alianza, 2016).

las primeras salidas de Gulliver. Por ejemplo, cuando en el capítulo tres de la primera parte Gulliver narra cómo ascienden los políticos en sus carreras:

When a great office is vacant, either by death or disgrace (which often happens,) five or six of those candidates petition the emperor to entertain his majesty and the court with a dance on the rope⁹; and whoever jumps the highest, without falling, succeeds in the office. Very often the chief ministers themselves are commanded to show their skill, and to convince the emperor that they have not lost their faculty¹⁰.

Este peculiar método de sucesión, difícilmente relacionado al desempeño del cargo, podría ser visto como una mofa al método de sucesión inglés. Pero la burla no es directa; quizás el lector se percate de que lo risible en el liliputiense no esté alejado de lo que se hace en casa, quizás no. Pero sin la reflexión, el pasaje es igual *risible*, y encontrar a los políticos ingleses en este acto es una *sugerencia* lograda *a través* del alejamiento que propone la sátira de Swift.

En la cuarta parte, en cambio, el uso de lo cómico adquiere particular importancia para generar el discurso acusatorio (y la defensa) del hombre ante sí mismo: en las tres primeras partes de *Los viajes de Gulliver* era más cómodo encontrar gracia en que los liliputienses sean pequeños pero a la vez altivos, que los gigantes no puedan aplicarse a conceptos difíciles, que los académicos de Lagado estudien materias inútiles, que los inmortales de Luggnagg no sufran de eterna juventud, sino de eterna vejestud, porque todos, todos ellos constituían una *plena alteridad* en un espacio en sí ficticio. En cambio, en la tierra de los Houyhnhnm, Gulliver ya no es el único hombre, ya la sátira no está repartida entre la distancia del observador y el *otro* observado: está ahora reducida, *nosotros* somos *el otro*, el *yahoo*. Si Gulliver ha ido hasta la cuarta parte de su libro como el *homo ludens* interpretado por Jankélévitch «a ratos asustado, a ratos divertido, unas veces maravillado, y otras deliciosamente espantado»¹¹, ahora quedará simplemente *espantado*— de sí mismo.

⁹ La voz «tightrope» no estaría en boga hasta el siglo XX. El diccionario Webster de 1913 recoge el uso de «dance on the rope» como un sinónimo anticuado de ser 'ahorcado'.

¹⁰ Swift, *Gulliver's Travels*, parte 1, capítulo III

¹¹ Vladimir Jankélévitch, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, trad. Elena Benarroch (Madrid: Taurus, 1992) 24

2. Bergson y Swift

«Satire is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody's face but their own; which is the chief reason for that kind reception it meets with the world, and that so very few are offended with it». —Jonathan Swift, *The Battle of the Books*.

La vanidad¹² y, sobretudo, la inelasticidad¹³, son para Henri Bergson los elementos claves para generar risa, y como la cuarta parte de *Los viajes de Gulliver* prescinde propiamente de un *otro* en el cual podamos encontrar *algo* que genere una reflexión humorística, la reflexión humorística será *sobre* nosotros, y a través de la lente de Swift nos veremos inelásticos y vanidosos.

En *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson define la risa, ante todo, como un *correctivo*.¹⁴ El correctivo de Bergson se encuentra aplicado en *Los viajes* con la mayor de las severidades (sobretudo en la cuarta parte), mas el tratamiento cómico de Swift no permite que la crítica *deje* de hacer reír.

En el cuarto y último capítulo de *Los viales*, Swift utiliza varias técnicas cómicas para que la sátira se mantenga cómica, como cuando describe el habla de los houyhnhnm¹⁵— los racionales caballos que gobiernan en esta última isla: «In speaking, they pronounced through the nose and throat, and their language approaches nearest to the High-Dutch, or German, of any I know in Europe; but is much more graceful and significant»¹⁶. De nuevo, como ya utilizó en la carta a su primo Sympson, Swift usa el adendum, la *pulla*, para generar comicidad tras una oración larga, que imita la forma conversacional, y ubicando *el chiste* tras un cambio de ritmo. Este giro es lo que Bergson define como lo ocurrente [the *witty*], porque quien habla nos hace reír *de* un

¹² «It might be said that the specific remedy for vanity is laughter, and that the one failing that is essentially laughable is vanity» Henri Bergson, *Laughter: An essay on the meaning of the comic*, trad. Cloudesley Brereton y Fred Rothwell (1900; repr., Dover Publications (Kindle), 2013), capítulo III, parte 2.

¹³ «The laughable element in both cases consists of a certain *mechanical inelasticity*, just where one would expect to find the wide awake adaptability and living pliability of a human being». Bergson, *Laughter*, capítulo I.

¹⁴ Bergson, *Laughter*, capítulo III, parte 5

¹⁵ En el ensayo *Paranoia and Modernity* de John Farrell, el autor destaca que los houyhnhnm no ríen— no porque no tengan emociones, sino porque no hay necesidad de expender correctivos en su sociedad. John Farrell, *Paranoia and Modernity: Cervantes to Rousseau* (Cornell University Press, 2006), 208.

¹⁶ Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 3

tercero.¹⁷ Como el receptor de la obra fue, en el momento de su publicación, el lector inglés, ésta comparación presenta a un *otro* del cual nos podemos reír sin mucha culpa, sin vernos en él: los alemanes y los neerlandeses.

La digresión cómica, como la del ejemplo anterior, genera un balance de cuántas veces el sujeto inglés se encuentra en el papel del *otro*, el criticado, y ayudan a mantener lo cómico en la crítica. Esto se explica mejor si usamos el caso hipotético de *lo contrario*: si no existiera ni el recurso de generar crítica a través de la distancia ni de dirigirla, de vez en cuando, a un tercero, el libro sería un listado de vicios del sujeto inglés y su recepción hubiera, perceptiblemente, sido otra menos favorecida. La variedad de elementos risibles y sus mecanismos hacen un balance a lo puramente crítico, permiten la continuidad de lo satírico.

Otro recurso cómico de Swift en esta cuarta parte es el de la *inelasticidad* cómica aplicada al lenguaje: «Inadvertently to say or do that we have no intention of saying or doing, a result of inelasticity or momentum, is, as we are aware, one of the main sources of the comic»¹⁸, dice Bergson, quien ve al ser humano principalmente como *capaz de adaptarse*: aquel que demuestre no serlo será sancionado con la risa de la sociedad.¹⁹ En el capítulo cuarto de la cuarta parte de *Los viajes de Gulliver*, cuando Gulliver explica a su *maestro* houyhnhnm cómo viven los caballos en Europa, el houyhnhnm infiere, por todas las atenciones que reciben los caballos, que en Europa también deben ser amos; este equívoco es una inversión que es lugar común para reflexiones humorísticas entre quienes viven con sus mascotas, risible en sí misma, como lo es «mi gato me permite vivir en mi casa». Sin embargo, Gulliver *se pasa de frenado* y le asegura a su *maestro*, en aras de sacarlo del equívoco, que los caballos no son los amos de Europa, porque, a pesar de que los houyhnhnm son los animales más «generosos y comedidos» que hay, y de que los humanos efectivamente los tratan con mucho «cariño y cuidado», cuando se enferman o lesionan son vendidos, trabajados hasta la muerte, despellejados, y dejados para ser comidos por perros y aves de

¹⁷ Bergson, *Laughter*, capítulo II, parte 2

¹⁸ Bergson, *Laughter*, capítulo II, parte 2, punto 1

¹⁹ «Society will therefore be suspicious of all *inelasticity* of character, of mind and even of body, because it is a possible sign of a slumbering activity as well as of an activity with separatist tendencies, that inclines to swerve from the common centre round which society gravitates: in short, it is the sign of an eccentricity». Bergson, *Laughter*, capítulo I.

rapiña²⁰. Lo cómico se genera del involuntario e inelástico acto explicativo que Gulliver hace en su *aclaración*, pues el narrador no es consciente de la desproporción con la que habla (después de todo, cree que está *explicándole* a su *maestro* sobre cómo viven los caballos en su tierra): este tipo de inelasticidad es lo que Bergson define como *rigidez* aquello que se mantiene mecánicamente a pesar de las circunstancias.²¹ Para Bergson, cualquier cualidad mecánica en una persona es, de por sí, cómica, pues la sociedad requiere elasticidad, y lo mecánico se opone a lo humano. Cuando Gulliver *sigue de largo*, está demostrando cualidades de automatismo, y éstas son, según Bergson, risibles. Gulliver continúa su explicación sin reparar en lo que sus palabras puedan producir en su *maestro* y su inelasticidad es cómica, aunque la realidad de lo diga sea severa. El humorismo facilita la función de la sátira en cuanto nos hace conscientes de nuestros defectos, en este caso de la hipocresía en el trato a los caballos, y esta risa puede llegar a servir de correctivo si nos reconocemos en lo dicho. En este sentido, la sátira y lo cómico tienen un lugar común: la intención correctiva.

Swift usa actos elocutivos que llaman la atención al lenguaje de quien los dice (Gulliver en este caso que citaremos) para generar comicidad por la *forma* en la que se enuncian: «My country was governed by a female man, whom we called queen»²². Lo que (levemente) esconde esta expresión es una interpretación machista de en quien debe residir el poder, que sólo puede ser en una mujer *a partir de que esta sea antes* un hombre. ¿Está Swift siendo misógino o está llamando la atención a que la sociedad cree que el poder de gobernar debe venir de lo masculino? La forma «female man» de Gulliver es innecesaria en el contexto de la tierra de los Houyhnhnm, donde no hay disparidad entre los géneros, y el enunciado de Gulliver no es un ataque *a* las mujeres (por lo menos no como lo entiende Freud en «The tendencies of the joke», en el sentido de que no es una forma de desahogar una tensión en el interlocutor²³)²⁴. La forma «female man» llama la atención sobre sí misma porque es una forma *distinta* de expresarse, ridícula, y a priori *innecesaria*. Para Bergson sería una forma cómica en la

²⁰ Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 4

²¹ Bergson, *Laughter*, capítulo I, parte 5

²² Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 4

²³ Sigmund Freud, *The joke and its relation to the unconscious*, trad. Joyce Crick (1905; repr., Penguin Classics [Kindle], 2003), Capítulo III, parte B

²⁴ O quizás sí. Últimamente hay, por supuesto, varias lecturas que ven una gran cantidad de misoginia en Gulliver.

que la atención no está llamada hacia el tercero (la reina), sino hacia lo ocurrente de la propia expresión.²⁵ Este ejemplo se contrapone al símil entre la forma de hablar de los houyhnhnm y los alemanes y neerlandeses, donde lo dicho fue *dirigido* hacia estos últimos: «A word is said to be *comic* when it makes us laugh at the person who utters it, and the *witty* makes us laugh either at a third party or at ourselves»²⁶ distingue Bergson, pero esta separación entre lo *cómico* y lo *ocurrente* queda unificada en Swift, porque en lo que dice Gulliver podemos reconocer tanto lo *cómico* en lo dicho como lo *ocurrente* que nos hace reír de un tercero: no de la reina, si no de los hombres que creen que el poder deba ser masculino. Bergson reconoce que es difícil separar lo *cómico* de lo *ocurrente*, y la situación que Swift ha creado, en donde *el otro* somos *nosotros* complica cualquier distinción entre estas vertientes de lo risible. La distinción que hace Bergson entre lo ocurrente y lo cómico queda estirada por Swift en este caso, mas *Le Rire* de Bergson no tiene como propósito encontrar lo *particular* de cada risa o de definir cada caso risible, sino de encontrar elementos comunes *entre* las cosas lo son. Bergson intenta siempre dar un paso atrás y contemplar el plano general: sería injusto imputarle que no haya considerado el particular caso que crea Swift al obligar al lector verse *en el otro*.

Difference in opinions has cost many millions of lives: for instance, whether flesh be bread, or bread be flesh; whether the juice of a certain berry be blood or wine; whether whistling be a vice or a virtue; whether it be better to kiss a post, or throw it into the fire; what is the best colour for a coat, whether black, white, red, or gray; and whether it should be long or short, narrow or wide, dirty or clean; with many more. Neither are any wars so furious and bloody, or of so long a continuance, as those occasioned by difference in opinion, especially if it be in things indifferent.²⁷

La *reductio ad absurdum* con la que Gulliver explica a su *maestro* houyhnhnm las causas de los conflictos bélicos «más furiosos y sangrientos» de su historia no es sólo graciosa porque está basada en una verdad, sino por *cómo* elige Swift mostrar las causas de las divergencias, que están desplazadas desde lo que *son* a lo que las representa. Esta forma de generar lo cómico es lo que Bergson define como *interferencia recíproca de series*²⁸. Swift seguramente conocía que las guerras no se han dado por discrepancias sobre qué color de chaqueta es más apropiado, y lo que

²⁵ Bergson, *Laughter*, capítulo II, parte 2

²⁶ Bergson, *Laughter*, capítulo II, parte 2

²⁷ Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 5

²⁸ Bergson, *Laughter*, capítulo II, parte 1

Gulliver dice se asemeja a un equívoco, en sí gracioso; el lector, que ya conocerá que Gulliver es un personaje cultivado, apreciará que se expresa así no por desconocimiento, si no que más bien está detrás de Gulliver la mano de Swift señalando lo insignificantes que pueden ser las causas de las guerra. Las *series* de las que habla Bergson son dos grupos separados adonde *alguien* encuentra un lugar en el que coincidan²⁹ sin que *el otro* se percate; en este caso, ese *alguien* debe ser el lector. El receptor houyhnhnm no tiene porqué dudar de la veracidad de las razones que propone Gulliver, y Gulliver no está intentando engañar a su *maestro*. El lector es quien sabe que la forma en la que se han descrito las causas no es *exacta*, es una simplificada aproximación que destaca, ante todo, el ingenio del autor: difícilmente se puede percibir el intencionado equívoco sin notar su ingenio. Bergson señala que en los equívocos ocasionados por *interferencias recíprocas de series* lo risible nunca está en la *situación* en la que se basan³⁰ —nada menos gracioso que una guerra, y lo risible de este caso tampoco está únicamente en la *forma ocurrente* de expresarse de Gulliver: está en el entendimiento del lector, pero no con Gulliver, sino con Swift, pues sólo el lector puede descifrar que se ha dicho *lo que no es* con el propósito de criticar. Como se ha dicho, la sátira y lo cómico tienen intenciones correctivas, pero la sátira apunta a corregir a la sociedad, mientras lo cómico se ocupa de lo individual. Describir así las causas bélicas es cómico, mas lo cómico está usado como un recurso de la crítica; hay dos niveles en juego en estas líneas de Gulliver: él se expresa inadvertidamente de una forma risible, pero en un nivel más profundo yace la severa realidad de que los hombres han iniciado conflictos bélicos innecesariamente. Así, en un nivel nos reímos con Gulliver, pero en otro nivel, nos lamentamos de lo que la sociedad ha hecho.

En el capítulo diez de la cuarta parte de *Los viajes*, Gulliver es finalmente obligado a abandonar la tierra de los Houyhnhnms. Lleno de tristeza, Gulliver hace un recuento de todo los elementos negativos de los que ha podido alejarse estando fuera de Inglaterra. La lista exhaustiva como recurso cómico-satírico está frecuentemente usada en *Los viajes*. En la cuarta parte hay tres enumeraciones, y todas comparten ciertos rasgos: parecen ir *in crescendo* en su tono, cuelan algún elemento foráneo a la lista en aras de crear comicidad a través del recurso de inversión, y ante todo llaman la atención por lo *completas* que son. La primera enumeración se encuentra justo

²⁹ O donde uno de los interlocutores entienda una cosa distinta de lo debería haber entendido. La *interferencia recíproca de series* abarca los equívocos de palabra y de situación.

³⁰ «Hence arise the misunderstandings and the equivocal nature of the situation. But the latter is not laughable in itself [...]». Bergson, *Laughter*, capítulo II, parte 1.3

después del ya mencionado pasaje en el que Gulliver le narra a su maestro las causas de las guerras entre los hombres: el houyhnhnm no puede creer que los *yahoo*, tan débiles como son, sean capaces de matarse en tan grandes cantidades, y Gulliver *gustosamente* le explica a su *maestro* sobre el perfeccionamiento del *arte* de la guerra por los hombres.³¹ La segunda lista contiene las actividades delictivas que los hombres de Inglaterra están *obligados* a cometer para costearse sus vanidosos gastos.³² La tercera, la más larga de todas, es la siguiente:

I enjoyed perfect health of body, and tranquillity of mind; I did not feel the treachery or inconstancy of a friend, nor the injuries of a secret or open enemy. I had no occasion of bribing, flattering, or pimping, to procure the favour of any great man, or of his minion; I wanted no fence against fraud or oppression: here was neither physician to destroy my body, nor lawyer to ruin my fortune; no informer to watch my words and actions, or forge accusations against me for hire: here were no gibbers, censors, backbiters, pickpockets, highwaymen, housebreakers, attorneys, bawds, buffoons, gamblers, politicians, wits, splenetics, tedious talkers, controvertists, ravishers, murderers, robbers, virtuosos; no leaders, or followers, of party and faction; no encouragers to vice, by seducement or examples; no dungeon, axes, gibbets, whipping-posts, or pillories; no cheating shopkeepers or mechanics; no pride, vanity, or affectation; no fops, bullies, drunkards, strolling whores, or poxes; no ranting, lewd, expensive wives; no stupid, proud pedants; no importunate, overbearing, quarrelsome, noisy, roaring, empty, conceited, swearing companions; no scoundrels raised from the dust upon the merit of their vices, or nobility thrown into it on account of their virtues; no lords, fiddlers, judges, or dancing-masters.³³

Swift agotó el diccionario de sinónimos. En esta lista hay un elemento de lo que Bergson define como «the snow-ball»³⁴, la bola de nieve desbocada que torna en avalancha. Ya algo de ella se debía de intuir en el recurso de *la pulla*, pues es un giro *más* a lo dicho. Esta bola de nieve es también, aplicada a una situación, el desencadenante a una consecuencia aún más grande, siempre de índole cómica, y generalmente reversible³⁵. Gulliver pone en la *lista de cosas que no echaba en falta*

³¹ En el capítulo cinco de la cuarta parte. Esta lista destaca porque no tiene ningún elemento foráneo incluido en la enumeración. La parte risible viene al final, cuando Gulliver dice que la lluvia de cuerpos mutilados es *muy* entretenida para los *espectadores*.

³² En el capítulo seis de la cuarta parte. El elemento *intruso* en esta lista de crímenes en contra de la sociedad, el último en ser nombrado, seguramente por motivos cómicos, es el de «freethinking», el acto de dirimir de la opinión pública, específicamente en cuestiones de religión.

³³ Swift, *Gulliver's travels*: parte IV, capítulo 10

³⁴ Bergson, *Laughter*, capítulo II

³⁵ Bergson ejemplifica el efecto «bola de nieve» con lo que le acontece a Don Quijote y Sancho Panza en la venta, con el arriero, el ventero, el cuadrillero y Maritornes, y la zurra que se llevan, en el capítulo XVI de la primera parte del Quijote. Bergson, *Laughter*, capítulo II, punto 3.

cualidades verdaderamente negativas, personas que son casi todas ellas *malas*; ya se ha lanzado en contra de los abogados y los médicos en otras partes del libro, criticándolos por *lograr* hacer lo contrario de lo que tendrían que *intentar* hacer, entonces no destacan aquí por el contexto de *lo ya dicho*, como sí lo hace el último elemento de la lista: los libros de baile. Ciertamente estos son símbolos de la burguesía contra la que Gulliver generalmente arremete, pero en una enumeración que ha incluido ladrones y asesinos parece estar *fuera de lugar*. Su posición, además, es clave: estando al final de la ola parece amainar la severidad de lo dicho anteriormente, de atenuarlo a través de la risa, y esto recuerda que la sátira se sirve de lo cómico hasta cuando es más punzante. Bergson recalca al referirse al efecto *snow-ball* que al final de su recorrido la misma ha de destruirse, y si bien la inclusión de los libros de baile no llega a *destruir* lo dicho, sí comienza a desactivarlo, a aligerarlo; ya se ha dicho que en esta cuarta parte del libro la crítica es más severa: hay menos recursos cómicos que sucedan a lo acusativo. Esta es también la última instancia en la que Gulliver estará en un espacio ficticio, pues es el momento donde se ve forzado a empezar a regresar a Inglaterra. Con esta lista de vicios en el hombre Swift está aprovechando para terminar de señalar todo aquello que la sociedad tiene de negativo; con este fin, calza bien que el elemento cómico sea uno muy pequeño, incapaz de superar al severo correctivo. Después de todo, es en este capítulo donde ya no hay distancia entre el *yahoo*, Gulliver, y el resto de los humanos. «When I thought of my family, my friends, my countrymen, or the human race in general, I considered them, as they really were, *Yahoos*»³⁶. *Los Viajes empieza a acabarse* tras la realización del estado de la humanidad, y la sátira no da permiso a que quepa más comicidad en este horrible reflejo. No hay sátira ni comedia cuando deja de existir *el otro*: y ahora que Gulliver entiende plenamente que todos los hombres somos el *yahoo*, lo cómico *se termina* porque la *incongruencia* queda resuelta; lo cómico funcionó cuando Gulliver no entendía que la alteridad del *yahoo* y el hombre ocupaban un sólo espacio; el lector fue partícipe de esta comicidad cuando Gulliver inadvertidamente colocaba al hombre por debajo del *yahoo*, pero la distancia causada por la incongruencia se resuelve cuando se encuentra el balance de la igualdad. La sátira, sin esta distancia ya no puede seguir funcionando: no es casualidad que el fin de la novela llegue cuando Gulliver dé con ésta conclusión.

Aún quedarán ciertos elementos cómicos en *Los viajes*: las incongruencias inelásticas de Gulliver al no poder adaptarse a la sociedad inglesa, a su matrimonio, y a la vida familiar, porque retiene los rasgos del houyhnhnm en su forma de caminar y en

³⁶ Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 10

su acento. Sin embargo, ya queda poca sátira en el tintero de Swift, simplemente porque ya la ha usado toda. En su introducción, Bergson dice que la risa requiere distancia;³⁷ aún cuando nos reímos de nosotros mismos, nos reímos de la alteridad, que no reconocemos como nuestra. El fin de la distancia entre el hombre y el *yahoo* produce en Gulliver una gran tristeza, y la emoción no genera comicidad, genera compasión. El acto de un mago llega a su fin no cuando una cosa es alterada por otra, sino cuando la primera vuelve a aparecer en su forma original. Ya no existe la *sospecha* de que seamos el *yahoo*: la sospecha está confirmada y el correctivo queda plenamente aplicado cuando desaparece *el otro*. Sin embargo, a diferencia del acto del mago, el humano, después de ser visto como *yahoo*, queda eternamente cambiado para Gulliver, y la normalidad no puede restablecerse.

3. La novela de viaje

«I could heartily wish a law was enacted, that every traveller, before he were permitted to publish his voyages, should be obliged to make oath before the Lord High Chancellor, that all he intended to print was absolutely true to the best of his knowledge; for then the world would no longer be deceived, as it usually is, while some writers, to make their works pass the better upon the public, impose the grossest falsities on the unwary reader».-*Gulliver's travels*: parte IV, capítulo 12.

Otro *otro* que suele estar mencionado en *Gulliver* es el propio género literario al que la obra satiriza:³⁸ «This is enough to say upon the subject of my diet, wherewith other travellers fill their books, as if the readers were personally concerned whether we fare well or ill»³⁹, recalca Gulliver de una forma despectiva hacia otros dietarios de viaje. Ésta y otras alusiones recurren para recordarle al lector que está ante una obra que se presenta como la más fiel recolección de lo sucedido en varias *salidas*.

Sin embargo, en la cuarta parte, excluyendo la cita antes mencionada, las meta-referencias se aminoran. Quizás es porque en este punto Swift está más concentrado en poner en evidencia todas las fallos de la humanidad, pero la parodia al género que encapsula esta sátira no es olvidado: desde el capítulo XI de la cuarta parte, cuando Gulliver es obligado a abandonar la tierra de los houyhnhnms, hasta el

³⁷ «Indifference is its natural environment, for laughter has no greater foe than emotion». Bergson, *Laughter*, capítulo 1, parte I.

³⁸ Según el prólogo de la edición Delphi a *Los viajes de Gulliver* de 1726, la inepción de los *Viajes* puede estar cuando en 1713 Swift formó el *Scriblerus Club* con la intención de satirizar los géneros literarios más populares de su época. Jonathan Swift, *Complete works of Jonathan Swift* (Reino Unido: Delphi Classics [Kindle], 2013).

³⁹ Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 2

siguiente y final capítulo, la obra vuelve a retomar los rasgos del género, explicando itinerarios y describiendo la geografía que la rodea. En el último capítulo encontramos, al inicio, la última referencia directa a los libros de viaje: «I could, perhaps, like others, have astonished thee with strange improbable tales; but I rather chose to relate plain matter of fact, in the simplest manner and style; because my principal design was to inform, and not to amuse thee»⁴⁰. La inversión de la intención entre lo que entendemos que propone Swift y lo que Gulliver puede permitirse creer es cómica, porque salta a la vista que estos viajes han, ante todo, sido un *correctivo* a la sociedad: una crítica traída hacia la levedad a través de lo cómico— aunque Gulliver *exprese* algo distinto.

Volviendo a la carta del primo Sympson con la que empiezan los *Viajes*, no es incidental que la «crítica» que según Gulliver su obra recibe esté dirigida a lo que *la envuelve*, a los pasajes de navegación, porque esto significa que la sociedad receptora de la obra no se ha dado por aludida en la sátira y sólo ha visto fallos en lo menos importante; Swift, entonces, al pretender que las críticas al hombre han pasado completamente desapercibidas por los lectores, vuelve a satirizar a la sociedad, que sólo puede señalar al envoltorio. Así, hasta cuando es Gulliver *criticado*, la crítica es un reflejo de la sociedad, que nunca se puede ver en los defectos que Gulliver ha señalado, sino que más bien *señala* a los defectos.

4.

Swift ha creado su sátira desde tres ejes fundamentales: la alteridad, la distancia, y la comicidad. Dos de estos elementos son propios de la novela de viaje, desde la cual se articula la particular perspectiva permitida por el desplazamiento de Gulliver. Pero esta sátira ni es sólo novela de viaje (sólo lo sería desde su relación paródica) ni es sólo comedia, a pesar de que posea todos los elementos que Bergson identifica como causantes de lo risible. Esto es porque la intención de Bergson no es definir un género, es identificar los recursos cómicos y trazar líneas comunes en su utilización partiendo desde su finalidad. Las instancias cómicas en que los *Viajes* han *estirado* las definiciones de Bergson se han encontrado cuando el *otro* es uno mismo, una instancia que si bien es general en la cuarta parte del libro, enfrentados al *yahoo*, es también una inversión poco común⁴¹ y no en sí misma risible: el solapamiento del

⁴⁰ Swift, *Gulliver's Travels*, parte IV, capítulo 12

⁴¹ En este sentido de encontrar una *otredad* detestable en la sociedad, hay más ejemplos, pero el más cercano a la condición perpetua de asco y aislamiento en la queda Gulliver es la del personaje Prendick de H.G. Wells en *La isla del doctor Moreau*. Prendick, al volver a Londres,

receptor, en tanto que es el *otro*, y *el otro* somos *nosotros*, es un recurso de lo satírico llevado al humor por Swift, y para Bergson el humor es sólo uno de los componentes de la sátira:⁴² el otro elemento es la ironía, y de eso, en cuanto Gulliver no puede reconocerse inmediatamente en el *yahoo*, hay de sobra; lo risible del solapamiento entre el *otro* y *nosotros* existe únicamente cuando hay una sospecha de alteridad, o cuando este solapamiento pasa inadvertido; como hemos visto, cuando esta sospecha se confirma, se termina el chiste. Con una vuelta de tuerca, este recurso de Swift, llamémosle *desplazamiento de alteridad* se explica como mecanismo bergsonian a través de lo que Bergson llama *interferencia recíproca de series*, donde las series se solapan en el espacio entre el lector y la alteridad. Sin embargo, todo lo risible que se pueda explicar con Bergson *sin* usar sus clasificaciones de *repetición*, *el efecto bola de nieve*, *lo excéntrico*, *lo ultra-céntrico*, *lo inelástico*, *lo mecánico*, *la inversión*, o, en fin, cualquiera de las formas de Bergson para llamar a lo cómico, la «interferencia recíproca de series» es el sombrero de mago donde todo lo que no sea lo anterior cabe.

De vuelta a *Los Viajes*, la distancia que permite la creación *del otro* es constante en su lectura. Es la distancia *con* el *otro* la que se va reduciendo a lo largo del libro. Primero se elimina la desproporción de su tamaño, luego el alejamiento de sus actividades, que ya no son en la cuarta parte distintas a las que puede realizar el hombre; en esta parte se elimina también cualquier vestigio de cultura: el *yahoo* es el hombre abandonado de sociedad, es la humanidad en estado puro: a pesar de que la sociedad inglesa para el houynhmhn (y luego para Gulliver) represente al *yahoo disfrazado de sociedad*, los fallos de este superficial recubrimiento son excesivos para Swift, quien nos muestra como inferiores a los *yahoo* a través de las conversaciones de Gulliver con su *maestro*.

En *Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil* Shane Herron dice que el racional houynhnm representa al hombre ideal que Francis Hutcheson propone en su ensayo *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*. Irónicamente, es difícil vincular directamente la cercanía de estas ideas sobre el hombre virtuoso de Hutcheson con Swift a pesar de su cercanía física (ambos vivían en la misma ciudad, Dublín, al publicar sus obras más conocidas⁴³); sin embargo, no es difícil trazar una línea desde

ve en la sociedad hombres-bestias capaces de revertirse al salvajismo súbitamente, como Gulliver ve en la sociedad sólo al irracional Yahoo.

⁴² En la definición de Bergson, el humor es la contraparte de la ironía, siendo esta última oratoria por excelencia. Bergson: Capítulo II, parte II.

⁴³ Shane Herron, «Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil», *Eighteenth-Century Fiction* 28, n.º 3 (Primavera de 2016) 420

Hutcheson a Bergson, en cuanto Hutcheson es de los primeros en plantear que reírse no es simplemente un reflejo de superioridad (como hasta entonces se especulaba)⁴⁴, distinción es fundamental para erigir otras formas de entender la risa, a posteriori conocidas como la *teoría de la incongruencia*⁴⁵ o la *teoría del desahogo*⁴⁶. Desde Hutcheson se empieza a revalorizar la función de la risa, pero ya desde hace mucho antes que Swift era un recurso más en el repertorio del escritor. Swift la usó desde su primera sátira, *A tale of a tub* de 1704; sin embargo, en los escritos del *decano* que llegaron hasta nuestros días no existen *reflexiones* sobre qué es lo cómico, sólo sobre su utilidad. A pesar de esto, Swift usa constantemente los mismos recursos de lo cómico que Bergson recogerá en *Le rire* pero para *darle levedad* a sus sátiras, impidiendo que suban a un nivel demasiado acusativo. Recordemos que *sátira* es una crítica a la sociedad, moralizante o lúdica⁴⁷— la recreación de la realidad a través de una pluma jocosa. Como recurso de la sátira, el humor es siempre específico. En contraste, la sátira se dirige *a lo general*; y si esto es cierto, ésta sátira de Swift, así, se ha mejorado, forzosamente, con los años, pues los lectores de hoy, aunque no podamos ubicar con precisión si cierto personaje representa exclusivamente a alguna persona, podemos distinguir a las clases sociales, a las facciones de la iglesia católica, o a los grupos de profesionales que son los focos de recepción de ésta sátira, porque estos grupos (y las forma en la que se genera lo cómico) siguen vigentes hoy. Si lo cómico no es sólo imprescindible para mantener la sátira en un nivel lúdico y no moralizante, que no espante, y si es lo cómico, como Bergson argumenta, un correctivo, entonces —aunque la sátira esté enrumbada hacia lo general, y lo cómico dirigido a lo particular— cruzan camino en esta finalidad lúdica. Y qué feliz matrimonio.

⁴⁴ Como lo expresa, por ejemplo, Hobbes en el *Leviatán*. Thomas Hobbes, *Leviathan*, [1651] 2009.

⁴⁵ Teoría que empieza justamente desde Hutcheson. «Hutcheson thinks amusement is based on the perception of an incongruity between something dignified and something mean». Elizabeth Telfer, «Hutcheson's Reflections upon Laughter», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, n.º 4 (Otoño de 1995): 359-69. 360

⁴⁶ Teoría cuyos fundamentos también son de esta época: «The natural free spirits of ingenious men, if imprisoned or controlled, will find out other ways of motion to *relieve* themselves in their constraint; and whether it be in burlesque, mimicry, or buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revenged upon their constrainers». Anthony Ashley-Cooper, «Treatise II. Viz sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour», en *Characteristicks of men, manners, opinions, times. In three volumes*, 5.ª ed. (1709; repr., Birmingham, 1773), <https://archive.org/details/characteristicks01shaf/page/n6>.

⁴⁷ De nuevo, es un parafraseo a Estébanez Calderón.

Bibliografía

Bergson, Henri. *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. Traducido por Cloudesley Brereton y Fred Rothwell. 1900. Reprint, Dover Publications (Kindle), 2013.

Swift, Jonathan. *Complete works of Jonathan Swift*. 1726. Reprint, Reino Unido: Delphi Classics (Kindle), 2013.

———. *Gulliver's Travels*. Passerino Editore (Kindle), 2015.

Bibliografía complementaria

Ashley-Cooper, Anthony. «Treatise II. Viz sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour». En *Characteristicks of men, manners, opinions, times . In three volumes*, 5.^a ed. 1709. Reprint, Birmingham, 1773. <https://archive.org/details/characteristicks01shaf/page/n6>.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. 3.^a ed. España: Alianza, 2016.

Farrell, John. *Paranoia and Modernity: Cervantes to Rousseau*. Cornell University Press, 2006.

Freud, Sigmund. *The joke and its relation to the unconscious*. Traducido por Joyce Crick. 1905. Reprint, Penguin Classics (Kindle), 2003.

Herron, Shane. «Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil». *Eighteenth-Century Fiction* 28, n.º 3 (Primavera de 2016): 417-46.

Hobbes, Thomas. *Leviathan* [1651], 2009.

Hutcheson, Francis. *Reflection upon laughter, and remarks upon the fable of the bees*. 1750. Reprint, Michigan, 1971.

Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Traducido por Elena Benarroch. Madrid: Taurus, 1992.

Morreall, John. «Philosophy of Humor». The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>.

O'Neill, Patrick. «The Comedy of Entropy: the Contexts of Black Humour». *Canadian Review of Comparative Literature* 10, n.º 2 (junio de 1983).

Siegrist Witkowski, Susan. «Criticism of Swift's "Voyage to the Houyhnhnms,"». Tesis magistral, North Texas State University, 1966.

Telfer, Elizabeth. «Hutcheson's Reflections upon Laughter». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, n.º 4 (Otoño de 1995): 359-69.

Nota:

Ensayo redactado para la clase de «Representaciones literarias del desplazamiento», parte del Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona. Aquesta obra està subjecta a una llicència de Reconeixement 4.0 Internacional de Creative Commons.