La percepción de la identidad colectiva a partir de *lo cómico*

Jorge Luis Pérez Armijos
jl.perez.armijos@gmail.com
Universidad de Barcelona
Mayo de 2018

1.

«No hay humorismo, hay escritores humoristas. No existe lo cómico; hay escritores cómicos». —Pirandello¹

En este ensayo pondremos en diálogo a tres autores que en sus reflexiones sobre comicidad han traído a su argumentación la *percepción* de lo que es cómico *en* otros espacios-nación, intentando encontrar si hay en estas apreciaciones del sentido del humor del *otro* o una característica o bien un mecanismo común de *lo cómico* que perciben *en el otro*, y, luego, revisaremos si estas reflexiones se corresponden a la idea de que lo cómico en otros países depende de su corpus literario, centrándonos en escritos de George Meredith, Henri Bergson y Ramón Gómez de la Serna.

Antes de aunar las opiniones, repararemos brevemente en qué fue dicho por sendos autores sobre la valoración de lo cómico en otros países.

2. George Meredith

«Now, Comedy is the fountain of sound sense; not the less perfectly sound on account of the sparkle: and Comedy lifts women to a station offering them free play for their wit, as they usually show it, when they have it, on the side of sound sense. The higher the Comedy, the more prominent the part they enjoy in it». —George Meredith.

El texto «An essay on the meaning of the comic» de George Meredith se centra en responder a la pregunta de cuánto mejoraría la comedia inglesa a través de la incorporación de la mujer y lo femenino *en* las comedias teatrales, idea que contrasta

¹ Luigi Pirandello, *L'Umorismo El humorismo*, trad. Elisa Martínez Garrido (1908; repr., Langre, 2007), 67

comparándola con el estado de la igualdad de géneros en otros territorios, desde donde destaca, según Meredith, la comedia francesa. Para Meredith, la incorporación de caracteres femeninos *complejos* ha logrado darle a la comedia francesa mayor proximidad a la realidad, lo que la ha hecho una comedia, asimismo, más compleja, donde el valor de ya no sólo *emocionar*, sino de *agitar*, da mayor semblanza de verosimilitud a lo cómico: «The French make a critical distinction in ce qui remue from ce qui émeut—that which agitates from that which touches with emotion. In the realistic comedy it is an incessant remuage— no calm, merely bustling figures, and no thought»². La idea de que toda persona sea parte de la identidad conformada por la nación será recurrente, y volveremos a ella más abajo, mas llama ya la atención a sí misma la construcción del sujeto para Meredith, «The French make...» –un grupo, presuntamente, homogéneo es el que *hace* la misma separación entre *conmover* y *agitar*.

Meredith atribuye esta *ventaja* de la comedia francesa a su situación política,³ y señala que las virtudes que logran revelarla son atributos propios de la persona cultivada que está apegada a sus deberes y logra evadir las dificultades que *la vida* le presente, lo que apunta a un tipo de persona que no sea parte de una clase en la que no se precise trabajar –puesto que tiene deberes que cumplir–⁴: Molière, según Meredith, es el poeta de este grupo de personas, hoy quizás se podría llamarles *clase media*, que cumplen los requisitos para ser lo que él llama «observadores neutrales»⁵.

²George Meredith, «An essay on comedy and the uses of the comic spirit», en *Works of George Meredith* (1897; repr., The Perfect Library [Kindle], 2013).

³ «Politically it is accounted a misfortune for France that her nobles thronged to the Court of Louis Quatorze. It was a boon to the comic poet». Meredith, «An essay on comedy».

⁴ «Cultivated men and women, who do not skim the cream of life, and are attached to the duties, yet escape the harsher blows, make acute and balanced observers. Molière is their poet» Meredith, «An essay on comedy». Se ha de destacar el uso intencionado de *ambos* géneros para incluir, sin lugar a duda, a la mujer en este grupo.

⁵ Otra instancia en la que Meredith ensalza a la figura de Molière sobre la cual *los franceses* pueden volver: «The French have a school of stately comedy to which they can fly for renovation whenever they have fallen away from it; and their having such a school is mainly the

Otra acercamiento de Meredith *hacia* la idea de que la mujer *mejora* a lo cómico está en el reiterado uso del femenino en la personificación de la musa de lo cómico. Aunque se entiende que las musas son todas mujeres, el tropo constante apunta a la voluntad de enfatizar lo femenino:

Modern French comedy is commendable for the directness of the study of actual life, as far as that, which is but the early step in such a scholarship, can be of service in composing and colouring the picture. A consequence of this crude, though well-meant, realism is the collision of the writers in their scenes and incidents, and in their characters. The Muse of most of them is an Aventurière. She is clever, and a certain diversion exists in the united scheme for confounding her⁶.

Meredith caracteriza a la musa de la comedia francesa como una aventurera sagaz, valores que en su ensayo pone en disputa contrastándola con la poca representación de la que goza la mujer sobre las tablas, representación que parece estar limitada al rol de servir de contrapunto al hombre y de representar al aspecto más *sensible* de lo humano.

Meredith, nuevamente, usa a Molière como referente frente al cual mide el realismo de la representación de lo femenino reparando en el caso de la comparación francesa-inglesa en los personajes de Millamant en *The way of the world* de William Congreve contrastada con Célimène del *Le Misanthrope* de Molière.⁷

En este repaso de personajes femeninos en comedias, y el implícito mensaje de que mientras más *real* es su representación, mejor es la sociedad, Meredith va a acariciar otras literaturas nacionales, de las cuales destacamos —porque más adelante las pondremos frente a la opinión de Ramón Gómez de la Serna— las que conciernen a Italia y a España. Entre estas reflexiones Meredith va a describir con un pincel bastante

reason why, as John Stuart Mill pointed out, they know men and women more accurately than we do. Molière followed the Horatian precept, to observe the manners of his age and give his characters the colour befitting them at the time». Meredith, «An essay on comedy».

⁶ Meredith, «An essay on comedy».

⁷ «Millamant is an admirable, almost a lovable heroine. It is a piece of genius in a writer to make a woman's manner of speech portray her». Meredith, «An essay on comedy».

amplio toda la tradición cómica de ambos territorios: el italiano caracterizado por el tipo de Frate Timoteo en *La mandragola*, quien representa así: «priestly arrogance and unctuousness, and trickeries and casuistries, cannot be painted without our discovering a likeness in the long Italian gallery»⁸. Una mención a Goldoni le encuentra mérito en cuanto parece haber escrito «con lápiz francés»: «Goldoni sketched the Venetian manners of the decadence of the Republic with a French pencil, and was an Italian Scribe in style»⁹. En otro enfrentamiento a la comedia italiana Meredith nuevamente reafirma su escalafón, asegurando que quien él considera su máximo exponente, Boccaccio, se ha *acercado* a virtud francesa.¹⁰

Con la comedia española, Meredith se muestra irónicamente halagüeño, pues la considera demasiado *falsa*:

The Spanish stage is richer in such Comedies as that which furnished the idea of the *Menteur* to Corneille. But you must force yourself to believe that this liar is not forcing his vein when he piles lie upon lie. There is no preceding touch to win the mind to credulity. Spanish Comedy is generally in sharp outline, as of skeletons; in quick movement, as of marionnettes. The Comedy might be performed by a troop of the corps de ballet; and in the recollection of the reading it resolves to an animated shuffle of feet. It is, in fact, something other than the true idea of Comedy».¹¹

La comedia española le parece a Meredith lejana de lo que es «la verdadera idea de la Comedia», relación que hace porque si el eje central que está buscando es el realismo de la representación —que tiene entre su repertorio de herramientas a la representación compleja de la mujer— las comedias que se asemejen a las farsas de Pierre Corneille evidentemente carecerán del realismo que él prima. Meredith,

⁸ Meredith, «An essay on comedy».

⁹ Meredith, «An essay on comedy».

¹⁰ «Italian Comedy gives many hints for a Tartuffe; but they may be found in Boccaccio [...]». Meredith, «An essay on comedy».

¹¹ Meredith, «An essay on comedy».

siguiendo con España, se detiene brevemente en el *Don Juan* de Tirso de Molina, del cual se sirve para ejemplificar qué función cumple la mujer en el teatro español, cuyo contraste se asienta en haber ya exaltado *Les Femmes Savantes*, donde la mujer representa un rol completamente opuesto al que cumple en *Don Juan*, donde meramente habilita, según Meredith, a su personaje central.¹²

La reduccionista lectura de Meredith del progreso de lo cómico según la representación femenina en cada territorio nacional comparte ciertos elementos con la tónica que usará Ramón Gómez de la Serna, aunque su ensayo esté respondiendo a una inquietud completamente distinta.

3. Ramón Gómez de la Serna

«Casi todos los humorismo internacionales son un juego, un trucaje, y frente a ellos el humorismo español tiene un sentido entrañable y es como la pesadilla de las entrañas retorcidas» —Ramón Gómez de la Serna.

Ramón Gómez de la Serna responde en *Humorismo* a cuál es la esencia de lo cómico y cuál es su función estética, defendiéndola como un valor estético capaz de elevar cualquier obra a un nivel *superior* por ser reflejo de autocompresión y sagacidad.

Entre sus páginas, Gómez de la Serna pasa lista a escritores españoles que han ahondado en lo cómico. El *Arcipreste* y *La Celestina* le parecen un buen intento, pero para Gómez de la Serna la comedia española tiene sus máximos exponentes en Cervantes, Hurtado de Mendoza, y, sobretodo, en Quevedo. Gómez de la Serna también repara en autores a los que el humorismo —o la falta de él— ayudó o mermó a su obra: entre los *ayudados* constan Gracián, Góngora, Goya, Azorín, Santos Álvarez y

¹² «Don Juan is a comic character that sends souls flying: nor does the humour of the breaking of a dozen women's hearts conciliate the Comic Muse with the drawing of blood». Y «The *Femmes Savantes* is a capital instance of the uses of comedy in teaching the world to understand what ails it». Meredith, «An essay on comedy».

particularmente Silverio Lanza, en quien Gómez de la Serna repara brevemente; entre los que padecen de falta de humor en su obra están Galdós, de Pereda, Baroja y Unamuno. Para Gómez de la Serna el humorismo es la sal final que hace que resalten todos los demás ingredientes, y para él la cocina española no tiene par; de hecho, para Gómez de la Serna la comedia española *mejora* si deja de lado rasgos que atribuye a otros territorios nacionales: «Cuando Valle Inclán adquiere su mayor triunfo es cuando deja su línea de elegancia de parque italiano y mima lo grotesco y se lanza al esperpento y la bibria»¹³.

Entonces, los atributos del orden y la elegancia son para Gómez de la Serna característicos en el humorismo italiano: «Siempre hay en él composición y decoración, sin perder nunca el tono heroico ni la disciplina de las clásicas perspectivas»¹⁴. Sólo con un graduador se hubiera podido oponer Gómez de la Serna a Meredith en su valoración del humorismo italiano, pues mientras el primero ha exaltado su *clasicismo*, el segundo lo ha adjetivado como *unctuous* y *oily*¹⁵, atribuyéndole una viscosidad *poco digna* a la comedia italiana sólo treinta y tres años antes de que Gómez de la Serna publique su *Humorismo*; cuando Meredith alude a la figura del escritor italiano —lo equiparable, quizás, a la exaltación de Gómez de la Serna al clasicismo italiano— lo hace de forma despectiva, aludiendo a la mecánica formulaica del escribano. Si bien Meredith ha traído a la discusión meramente a un personaje para de este extrapolar las *virtudes* de toda la comedia italiana, Gómez de la Serna no cita a un autor o una obra desde la cual ejemplificar los valores que le otorga —tampoco hace mucha falta recordar algún exponente del clasicismo de Italia—; sí lo hace con el caso del territorio inglés, de donde cita indirectamente al irlandés Swift y

¹³ Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo* (1930; repr., Madrid: Casimiro, 2014), 84

¹⁴ Gómez de la Serna, *Humorismo*, 84

¹⁵ «The Frate Timoteo of this piece is only a very oily friar, compliantly assisting and intrigue with ecclesiastical sophisms (to use the mildest word) for payment. Frate Timoteo has a fine Italian priestly pose». Meredith, «An essay on comedy».

su *Modesta Propuesta* de «comerse con coles a los niños irlandeses» como solución a «la cuestión irlandesa» como un ejemplo de la aplicación del atributo que ve en los ingleses, «lo flemático del hombre a la contemplación de los más fuertes problemas de la vida»¹⁶. Así, el humor español sería para Gómez de la Serna aquel que encaja perfectamente lo irónico al habla, y el italiano un humor *trabajado* –quizás en exceso–, y el inglés uno que se enuncia parsimoniosamente, sin dar la impresión de querer hacer reír.

En cuanto al humor francés, Gómez de la Serna reserva la menos favorecedora de sus opiniones, y de los pocos ejemplos que cita para sustentarla, ofrece a Anatole France como un autor que «ha revuelto contra el escritor francés algunas de las plumas más representativas de España [...]»¹⁷. Gómez de la Serna atribuye a la comedia francesa una ironía que juzga como *poco pulida*, separada de concepto de humorismo–partiendo de una dicotomía propuesta por Kierkegaard, que Gómez de la Serna rechaza:

«La ironía tiene un deje francés y un tonillo ofensivo. Es un humorismo sin curar, al que le falta la nota grave y profunda que hace perdonar el agravio. Complicando más el asunto se ha dicho que entre la concepción estética y la ética el término es ironía, y entre la ética y la religiosa, es el humorismo. Ese disamble de la ironía no va con España»¹⁸.

Pocas páginas más adelante Gómez de la Serna reduce más aún las capacidades del uso de lo irónico del pueblo francés, llegando a decir que es «un medio francamente

¹⁶ Gómez de la Serna, *Humorismo*, 85

¹⁷ Gómez de la Serna, *Humorismo*, 64

¹⁸ Gómez de la Serna, *Humorismo*, 64

antihumorístico»¹⁹, a pesar de otorgarle la salvedad de ciertas excepciones, que no menciona.

Entre quienes han *pensado* en el humor, Gómez de la Serna también apunta a una cierta animadversión a los pensadores franceses, de lo cual destacamos las líneas que le dedica a Henri Bergson: «[C]on incompreensión despectiva quiere explicarse lo cómico por rigideces, fenómenos de distorsión, apariencia de cosas que toman los seres, conversión en tipos mecánicos de los tipos humanos, ¡qué sé yo cuántos falsos síntomas!»²⁰. Berson efectivamente intenta *imponer* mecanismos al funcionamiento de lo risible, lo que se opone a la metodología más *intuitiva* que ha usado Gómez de la Serna en su *Humorismo*.

4. Henri Bergson y D.H. Monro

«El lenguaje, por su cuenta, es también creador de fronteras y espacio, de éticas fronterizas [...]». -Spíndola Zago

En su obra *Le rire*, Henri Bergson, a diferencia de Meredith y Gómez de la Serna, tiene pocas atribuciones a características cómicas a un territorio nacional; sin embargo, la mención más clara resalta la particularidad del recurso de usar la lengua ajena para describir *su* característica:

Plus artificielle, mais plus raffinée aussi, est la transposition de bas en haut qui s'applique à la valeur des choses, et non plus à leur grandeur. Exprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en termes de stricte respectability, cela est généralement comique. Nous venons d'employer un mot anglais : la chose elle-même, en effet, est bien anglaise. On en trouverait d'innombrables exemples chez Dickens, chez Thackeray, dans la littérature anglaise en général²¹.

¹⁹ La cita completa es: «Por eso el humor francés no se suele remontar sobre la ironía o si aparece es mezclado a cosas de otra naturaleza y en una visible falta de vocación. No puede el humorista luchar contra un medio francamente antihumorístico, así como el norteamericano se prevalece que el medio es francamente humorístico». Gómez de la Serna, *Humorismo*, 85.

²⁰ Gómez de la Serna, *Humorismo*, 69

²¹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900; repr., París: Alcan (Kindle), 1924).

Para Bergson uno de los mecanismos cómicos es la transposición del registro— en este caso, el de hablar grandilocuentemente de algo nimio, bajo, o de mala reputación— es un proceso «bien anglaise»; si bien Bergson cita a Dickens y Thackeray como ejemplos ingleses, luego usará una frase del polaco Gogol para ilustrar su argumento²², lo que ofrece la idea de que el proceso, si bien es *muy inglés*, no es exclusivo a los ingleses.

Hay aquí un punto de convergencia entre las ideas que Gómez de la Serna y Bergson atribuyen al humor inglés, pues la impasibilidad «flemática» y la parsimoniosa «respectability» apuntan a una misma característica, a pesar de los casi ciento cincuenta años que separan a Swift de Dickens o Thackeray. Si bien que ambos autores hubieren citado al mismo referente hubiere sido una coincidencia peculiar, que ambos hallen el mismo rasgo *partiendo de* distintos referentes también lo es— y si bien podría ser sólo una mera coincidencia, porque, después de todo, la discrepancia presentada sobre la opinión del humor italiano es, por ejemplo, tan distante entre Gómez de la Serna y Meredith (que ven el mismo valor en el italiano, pero hacen lecturas distintas del mismo atributo), la multiplicidad de referentes para un mismo rasgo *en* un mismo territorio podría permitir perpetuar la idea de que un mecanismo cómico *sea* de un lugar; en esta misma vena, entonces, la multiplicidad de referentes también podría ser la responsable de que el *recurso* sea usado con mayor frecuencia, creando un ciclo que se auto-refuerza, dándole al mecanismo una *popularidad* que le hará parecer *eficaz* en su uso, y permitir que este se promulgue. Sin embargo, este mecanismo cómico de transposición puede, sin duda, ser encontrado en otros autos de distintos territorios, y de ser posible su cuantificación podría no sorprender que se demuestre una mayor aplicación *en* otros autores o en otros territorios. Sin embargo, que exista quizás la idea previa de que el recurso *es* inglés, su verdadero origen no ha

²² «"Tu voles trop pour un fonctionnaire de ton grade".» Bergson, *Le rire*, II.2.2.

de ser del *territorio* –o, de podérselo encontrar, del poeta en usar este tropo irónico, cual si la territorialidad haya fagocitado la identidad o la posibilidad de identificar *fuera* este particular recurso. El *humor británico*, es después de todo, de los pocos sentidos del humor que se explican, en el habla común, como asociado a un territorio.

Dándole más calor a la dicotomía de los valores atribuidos *al* humor inglés, D. H. Monro interpreta la aseveración bergsoniana de que es difícil notar defectos *en* uno mismo para poder, a posteriori, representarlos cómicamente como la *imposibilidad* de hacerlo,²³ lo que lleva a Monro a la conclusión que esta interpretación debe originarse en que Bergson tenga a Molière como referente literario, lo que le impide a Bergson reconocer lo que Monro interpreta como una falsedad:

«This leads [Bergson] to the rather startling conclusion that it is impossible to laugh at oneself. [...] The explanation is probably that Bergson was thinking of Molière²⁴, and Leacock²⁵ of Dickens. French comedy is no doubt more pitiless than English. At any rate, we may have no difficulty finding comic characters in English literature who are presented sympathetically»²⁶.

Así, Monro atribuye a la comedia francesa la característica de ser más *cruel* o *severa* que la inglesa y repite como referente de lo cómico-inglés a Dickens –a sabiendas de que Bergson lo conocía– mas anteponiendo la existencia del referente *en* la propia lengua como un valor que prima sobre al conocimiento de un autor extranjero, relegado quizás por la distancia territorial o idiomática– que no la temporal, pues Dickens es casi doscientos años más *joven* que Molière; es decir, el referente en la

²³ «Si curieux que le poète comique puisse être des ridicules de la nature humaine, il n'ira pas, je pense, jusqu'à chercher les siens propres. D'ailleurs il ne les trouverait pas : nous ne sommes risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe à notre conscience». Bergson, *Le rire*, III.1

²⁴ Efectivamente, Bergson usa once referencias a obras de Molière, con el cual ejemplifica varios de los mecanismos de lo cómico.

²⁵ Monro considera que para Stephen Leacock «humor presents us with 'rose-tinted spectacles which presently turn a bad world rosy'». D.H Monro, *Argument of laughter* (Melbourne University Press, 1951), 116. El contraste entre Leacock y Bergson no ocupa más que un párrafo.

²⁶ Monro, *Argument of laughter*, 116

propia lengua debe tener más peso, según lo que dice Monro, que otro referente extranjero— cosa que quizás fue, en su momento, incuestionable.

Los tres valores semánticos atribuidos a la comedia inglesa —*flemático* para Gómez de la Serna, *respectable* para Bergson, *more pitiless* para Monro, están ubicados en relación a un tercero y tienen características propias de personas, de individuos; podría oponerse a la idea de crear un colectivo a través de estos adjetivos que los rasgos individuales *niegan* a lo genérico, personificación que estos tres autores no han evitado, optando por la idea de formar una identidad colectiva coherente, de forma consciente o no, *desde* el humor de un grupo limitado de referentes— referentes que, además, se han visto citados en más de una ocasión por estos autores: Bergson y Gómez de la Serna han citado a Cervantes,²⁷ y Molière y Dickens han sido invocados por todos menos Gómez de la Serna. Si bien esta *repetición* de referentes se puede atribuir a la casualidad, sin duda hay una similitud en la *identidad* que estos referentes han asentado. Y sus características son ahora las características del humor de toda una nación, según se entiende.

5. Humor y territorio

«La meva llengua, l'única que em sento parlar i sé parlar, és la llengua de l'altre». —Derrida

La posibilidad de traducir *lo humorístico* es para Bergson bastante *limitada*.²⁸ Lo cual, en el contexto de la atribución de características a un territorio a partir de la interpretación *de* sus referentes humorísticos suscita la pregunta de *cuánto* se puede

²⁷ En el capítulo I.4 Bergson introduce la figura de imprimir ante un objeto una idea previa en vez de concluir ideas nuevas *sobre* el objeto a partir de él, usando como ejemplo la figura del Quijote, quien ha de ver en los molinos de viento a gigantes *porque* tiene la idea previa de que el caballero ha de encontrarse con enemigos en su camino.

²⁸ «Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible». Bergson, *Le rire*, II.2

conocer del humor *del otro* si este es prácticamente intraducible— partiendo desde la premisa que aún el aprendizaje de otra lengua está *a priori* conjugado *en relación* al previo conocimiento de *una* lengua; parte de la dificultad citada por Bergson ante la idea de traducibilidad depende justamente de esto, de que la lengua tenga rasgos propios.

Entonces, la idea de que se le puedan atribuir características al humor *de* un territorio debe ser la metonimia de los valores del humor utilizado por *uno* de sus referentes literarios. A esto se le ha de *sumar* la posibilidad de que el éxito de estos autores, que a posteriori serán considerados como referentes, causa que estos sean imitados, perpetuando la idea que un valor o uso de un mecanismo cómico *pertenece a* un lugar, como se ha mencionado previamente. Esta propagación podría ser, además, reforzada aún más por el contagio o imitación que a pueda ocurrir en el lector que está expuesto a dicho referente, lector que al estar construido *en* un lengua, podrá estar expuesto con mayor facilidad al *referente* en su propio idioma, lo que también ayudará a que la característica del referente se propague, quizás de tal manera que hasta desde otro territorio pueda ser notada y etiquetada— lo cual, una vez más, sería parte del ciclo de reforzar la idea de que el humor de un lenguaje en un territorio pueda tener ciertas características. Esto es, claro, meramente especulativo, pero podría explicar qué hay detrás de *el humor inglés*.

Un acercamiento más positivista al constructo a las cualidades normativas del humor apunta a que la identidad compartida del humor está más asentada en la crianza *en* un espacio antes de ser un atributo hereditario.²⁹ En esta misma línea, el ensayo «The Terrible Laughter of the Afrikaner» de Sandra Swart aúna varias ideas de

²⁹ *Nature Via Nurture* de Matt Ridley versa sobre las características de hermanos gemelos separados y de hermanos adoptados, encontrando mayor similitud en el humor de los adoptados, proponiendo que la crianza predice mejor que lo heredado el sentido del humor. Matt Ridley, *Nature via nurture: genes, experience and what makes us human* (Londres: HarperPerennial, 2004).

cómo los bóeres son identificados –y se identifican–, y entre otras características se encuentra su relación al humor.³⁰ Esta forma de descripción de un colectivo avala la idea de que un grupo se pueda *construir* y ser reconocido por rasgos *como* su humor, una narrativa que se autorrefuerza y perpetúa. Lo crucial quedaría, entonces, en la percepción común del referente. Por ejemplo, al evitar Gómez de la Serna mencionar algún referente positivo del humor francés, evita que *desde* ese referente pueda existir la inepción de lo contrario a lo que él argumenta.

Esta categorización podría, además, ser parte de los elementos cohesionadores de la narrativa que un pueblo o bien establece del otro o de la narrativa que entiende como propia, excepto que podría resistirse a *caber* en el orden hobsbawmiano de la creación de una narrativa *a priori* porque sería un constructo difícil de reconocer *previamente* a la construcción de la identidad, mas una vez aceptado como parte de la narrativa pasaría a ser, sin duda, parte de las características de esta narrativa.³¹ Esta idea se avala, en parte, de que en los autores que hemos citado, particularmente en Meredith y Gómez de la Serna, las descripciones del humor del *otro* han servido, además, para o bien criticar (Meredith) o para enaltecer (Gómez de la Serna) valores del humor del territorio percibido como propio a base de ubicarlo en relación al humor

³⁰ «[F.E.J. "Fransie" Malherbe's] doctoral dissertation (1924) was titled "Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde" (Humor in general and its expression in Afrikaans literature). This dissertation reflected the trend that "the sense of humor" (unknown before the second half of the nineteenth century) emerged by early twentieth century as an apparently essential component of a complete person. [...] For Malherbe, in seeking a modern national "character", Afrikanerdom had to define its sense of humor located in the volkstaal (mother tongue), that which C.J. Langenhoven had called "the expressed soul of our people."» Y «Humor can cement groups in a closed community of laughter. It has worked to regulate identity and control behaviour. Humor thus may serve the historian as an index of social change». Sandra Swart, «The Terrible Laughter of the Afrikaner: Towards a Social History of Humor», *Journal of Social History* 42, n.º 4 (1 de julio de 2009): 901, 906.

³¹ «Hobsbawm resalta el carácter espiritual del nacionalismo como elemento cohesionador apriorístico de la nación misma, en otras palabras, es la colectividad la que, una vez reconocida por sus miembros como una unidad con ciertas necesidades comunes y una memoria compartida, da forma a su estructura narrativa cohesionadora conglomerante y al abanico de símbolos, signos y significantes que van hilvanando los discursos políticos con sus creaciones culturales y esquemas ideológicos, a través de la invención de la tradición». Octavio Spíndola Zago, «Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera», *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 61, n.º 228 (2016): 27-56.

de otro territorio.³² En cualquier caso –sea usado para enaltecer o para criticar– la atribución de valores al humor de todo un territorio refuerza la idea de identidad colectiva generada a partir de unos referentes que han sido tomados como representativos de ese territorio tanto como afuera como dentro de dicho territorio.

Por último, la única idea que sí comparten, sin diferencia de atributos o referentes, Meredith, Gómez de la Serna, y Bergson es el del uso del gentilicio, sea como sustantivo o adjetivo, siempre en relación al territorio– en detrimento a la acepción que lo relaciona a un idioma *de* ese territorio, lo que jerárquicamente sobrepone al territorio sobre la lengua que lo habita, lo que negaría la posibilidad, partiendo de esta tríada de autores, de que un sujeto o un colectivo que comparta la lengua del territorio pero que no lo habite participe de los rasgos y de los referentes logrados a través del lenguaje. No habría, por ejemplo, humor inglés en Barbados.

Bibliografía

Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 1900. Reprint, París: Alcan (Kindle), 1924.

Gómez de la Serna, Ramón. *Humorismo*. 1930. Reprint, Madrid: Casimiro, 2014.

Meredith, George. «An essay on comedy and the uses of the comic spirit». En *Works of George Meredith*. 1897. Reprint, The Perfect Library (Kindle), 2013.

Monro, D.H. *Argument of laughter*. Melbourne University Press, 1951.

Bibliografía complementaria

Apter, Emi. «Untranslatables: A World System». *New Literary History* 39, n.º 3 (2008): 581-98.

³² «El único contacto que en el humorismo inglés con el humorismo español está en lo más grande de su literatura, en esos locos melancólicos de Shakespeare, y se podría decir que Yorik y que mucho de Hamlet es español [...]». Gómez de la Serna, *Humorismo*, 86.

- Bergson, Henri. *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. Traducido por Cloudesley Brereton y Fred Rothwell. 1900. Reprint, Dover Publications (Kindle), 2013.
- Derrida, Jacques. *El monolingüisme de l'altre*. Traducido por Felip Martí-Jufresa y Antoni Mora. 1996. Reprint, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.
- Hanagan, Michael, y Behrooz Moazami. «Introduction to a 1995 Conversation with Eric Hobsbawm». *International Labor and Working Class History*, supl. *Strikes and Social Conflicts* 83 (Primavera de 2013): 5-13.
<https://doi.org/10.1017/S0147547913000057>.
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality, Second Edition*. Cambridge UP. 2.^a ed. 1992. Reprint, Cambridge University Press, 2012.
<https://doi-org.libproxy.ncl.ac.uk/10.1017/CCOL0521439612>.
- Morreall, John. *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor (new directions in aesthetics)*. 2009. Reprint, Wiley-Blackwell (Kindle), 2011.
- Pirandello, Luigi. *L'Umorismo El humorismo*. Traducido por Elisa Martínez Garrido. 1908. Reprint, Langre, 2007.
- Ridley, Matt. *Nature via nurture: genes, experience and what makes us human*. Londres: HarperPerennial, 2004.
- Spíndola Zago, Octavio. «Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 61, n.º 228 (2016): 27-56.
- Swart, Sandra. «The Terrible Laughter of the Afrikaner: Towards a Social History of Humor». *Journal of Social History* 42, n.º 4 (1 de julio de 2009): 889-917.

Nota:

Ensayo redactado para la clase de «Debats actuels en literatura comparada», 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.