

Charles Mauron  
(1899-1966)

PSICOCRÍTICA DEL GÉNERO CÓMICO

Me parece útil informar previamente al lector acerca del sentido en que serán entendidos, en el presente trabajo, los dos términos que componen el título: «psicocrítica» y «género cómico». El primero designa un método, el segundo un objeto de análisis. Recordaré, pues, brevemente la definición de uno y precisaré lo mejor que pueda los límites del otro, de modo empírico adecuado a mi estudio.

La psicocrítica es un método de análisis literario. Empírico en sus operaciones, se propone descubrir y estudiar, en los textos, las relaciones que probablemente no han sido pensadas ni siquiera queridas de forma consciente por el autor. La personalidad inconsciente de éste se tiene en cuenta, pero sólo como cauce para la creación literaria. En otra ocasión ya he intentado exponer y justificar este método. Se basa en un hecho muy sencillo: la superposición de textos de un autor desdibuja las relaciones conscientes y descubre las inconscientes. Éstas, en efecto, más obsesivas y menos ricas (pues se sustraen a la realidad) se resisten forzosamente más al desdibujamiento. La superposición de textos juega así, en materia de análisis literario, el papel esencial que juegan las asociaciones libres en el psicoanálisis. En los dos casos se pone en sordina, por así decirlo, la voz de la conciencia y se alcanza a percibir la del inconsciente. La existencia de procesos inconscientes y la validez del psicoanálisis serán considerados aquí como hechos previos. El estado actual de las disciplinas y actividades científicas justifica suficientemente que los tomemos como punto de partida, excluyen-

do, de momento al menos, cualquier discusión sobre este tema. Acerca de las fronteras del método psicocrítico mismo, sus operaciones, sus resultados, no voy a extenderme aquí.

Paso a la expresión «género cómico» y a la significación que se le da en este trabajo. Mme. de Sévigné podía considerar a *Bajazet* como comedia. Tomado en un sentido tan extenso, el género cómico se confundiría con el género dramático. Yo me referiré naturalmente a un uso más restringido, que admite la oposición de tragedia y comedia. Tres criterios definen tradicionalmente esta oposición: la calidad de los personajes y sus intereses, el desenlace, y la naturaleza de las reacciones psicológicas que el autor se propone suscitar en el espectador. Estos criterios tienen valores muy desiguales. La comedia heroica pone en escena personajes de tan alta calidad como la tragedia; también, la parodia de tipo irónico —que estuvo presente desde sus orígenes en la comedia griega y que sigue siendo todavía hoy una de las mejores fuentes de lo cómico— prueba que los seres y las acciones más nobles pueden convertirse en objeto de la comedia. Por el contrario, la literatura dramática, sobre todo la moderna, ofrece muchos ejemplos si no de tragedias, al menos de dramas trágicos cuyos personajes están sacados de la vida cotidiana más humilde. El segundo criterio parece más acertado, sin ser del todo decisivo: pues si un desenlace funesto supone naturalmente un carácter trágico y una acción trágica, un desenlace feliz o ambiguo puede cerrar todo tipo de fábulas, de la más seria a la más ligera. Corneille considera, en principio, al *Cid* como una tragi-comedia, pero esto no significa que el *Cid* pertenezca en su mitad al género cómico. En resumen, el tercer criterio es el único que parece determinante. El género cómico agrupa a las obras de teatro que se orientan a suscitar en el público ciertas reacciones psicológicas, y excluyen, al menos relativamente, otras. Ahora bien, estas últimas, comenzando por el terror, tienen como rasgo común el inhibir la risa suprimiendo alguna de las condiciones necesarias para que surja. El género cómico recibe así, en principio, una definición negativa, por otra parte compleja, pero cuyos primeros términos antagónicos son conocidos desde hace tiempo:

Lo cómico, enemigo de suspiros y de llantos,

dice Boileau. El terror congela la risa; pero todo patetismo exagerado la disipa, quitándole su energía. Factores cuantitativos entran también en juego. De aquí resultan, en el plano afectivo, equilibrios cuya variedad reflejará el teatro cómico. No obstante, las reacciones del espectador que pueden disminuir su risa no todas son de orden afectivo. Una

reflexión seria, la preocupación por alcanzar un juicio sobre la verdad de las historias, el comportamiento de los personajes, la moralidad de las acciones exigen una dosis de interés. Lo cómico «bajo» provoca una risa franca; lo cómico «elevado», por el contrario, no invita, por lo general, más que a la sonrisa, tiende a lo serio, y a lo grave. La participación en lo patético, de una parte, la necesidad de un juicio de otra, pueden matizar el interés que cada autor cómico puede despertar en el espíritu del público; pero no lo matizan a no ser debilitando la reacción específica: la risa. Se comprende, pues, la abundancia, pero también la variedad, la incesante hibridación de las especies y tipos de comedias. Se añaden a esto los progresos de la técnica teatral y el gusto por la novedad. En resumen, la definición positiva, central en el género cómico, sería el hacer reír al espectador en las condiciones y por los medios propios del teatro. Finalmente, es el poder que ejerce sobre nosotros el poeta cómico lo que define el género que crea. Pero no reducimos a la risa el placer de la comedia. Es necesario distinguir con cuidado tres conceptos: la risa, el arte de producirla, y el género cómico en el teatro. La risa es la categoría más general, y llamamos, por extensión, «cómico» a todo el que hace reír, tanto en la vida como en las artes; así Freud, en particular, opone lo cómico al humor. El arte cómico implica una voluntad de hacer reír; comprende el conjunto de técnicas empleadas para este fin en los diversos lenguajes —plásticos, literarios o musicales. En fin, cuando el arte cómico utiliza el teatro como medio de expresión, produce obras que constituyen el género cómico. La crítica moderna, cuando insiste sobre el valor estético y dramático de la risa en Molière o en Plauto, tiende a alejarse del error que han cometido incluso Bergson y Mornet confundiendo con ligereza en una misma explicación la risa y lo cómico de la vida y del teatro. En cierto modo es confundir el ruido y la música en el conjunto de un estudio de las ondas sonoras. Pero conviene añadir que René Bray, aunque hace las distinciones necesarias, no da una explicación psicológica suficiente. Su teoría de la risa queda un tanto vaga y la distinción que toma de Jasinski (risa eufórica o satírica) está lejos de precisarla suficientemente; Bray ve, además, que el imaginario y lo irreal entran en juego cuando se pasa de la risa al arte cómico y a su expresión teatral, pero una vez más no reclama ninguna precisión a la ciencia de las fantasías imaginativas. Uno de los fines del presente estudio es precisamente contribuir a llenar esta laguna asociando estrechamente la psicología moderna de la risa, la de las funciones imaginativas, y la de la expresión dramática.

Precisamente por esto estaría tentado de decir simplemente: el género cómico es Molière, si no estuviese obligado a expresar también el

poder que tienen sobre mí Aristófanes o Plauto. Ninguno de ellos es la comedia, de la misma manera que ningún poeta es la poesía. Su poder para hacer reír en el teatro reside en el hecho esencial de un doble punto de vista, psicológico y estético. Inútilmente se han pretendido encontrar en la obra de Molière razones que hagan secundario lo cómico. Ya Lanson devuelve a la risa, en la obra del poeta, su lugar y su función reales: «De todas las reglas, sólo hay una verdaderamente que no tiene excepciones a los ojos de Molière: es la que convierte todas las cosas en placenteras. En efecto, el arte cómico es esto: y la realidad no adopta forma artística, según la ley de la comedia, si no es capaz de suscitar la risa.» René Bray no cambia este juicio en el fondo: destaca la significación técnica y estética. A sus ojos, el arte cómico deja de estar subordinado a la verdad y al bien, sólo tiene que preocuparse de una parte por ser pintura fiel de la realidad, y por la otra de ser sátira de vicios. Bray, sumándolo todo, reconoce al arte cómico esta autonomía respecto a la realidad y a la moral, según se entiende en nuestra época: «Llegamos así a la única posición que se puede adoptar: la intención de Molière, la idea que da a su obra la fuerza y la unidad, no es una idea de moralista, es una intención de artista.» «Desde el *Doctor Amoureux* al *Misántropo*, desde *Sganarelle* a *Las mujeres sabias*, la intención es la misma. Molière nos dice que quiere corregir a los hombres y la crítica se esfuerza por justificar esta afirmación. En realidad, él no piensa más que en hacernos reír. La comedia no tiene un fin fuera de sí misma (...): es una creación autónoma que se justifica en su sola existencia, por la fuerza con la que se impone al espectador.» «Él (Molière) ha sido esencialmente, y por el efecto de su genio, un poeta de la risa.» «El mundo cómico, no sólo no es idéntico al mundo de la vida, sino que no se mide con la misma medida.» «Él (Molière) imagina mucho más que observa; pues sólo la imaginación garantiza la libertad que necesita su creación.» «El universo maravilloso en que habitan Alceste, Jourdain y Sganarelle no está regido por las leyes de la razón: es un reino encantado donde reinan la imaginación y la sinrazón.» Veremos que una corriente paralela se ha dibujado en la crítica sobre Plauto, en la que los estudios de Prescott, Juniper y Wilner en Inglaterra, de Taladoire en Francia, ponen su énfasis sobre la técnica de lo cómico teatral y se oponen a muchos puntos de los juicios de valor de Legrand o de Michaut. En resumen, de acuerdo con una evolución general de nuestras concepciones estéticas, el pensamiento crítico tiende a ver en el poeta cómico (en el sentido pleno del término) un creador y un técnico de la risa mediante el instrumento teatral.

Esto no significa que una obra de teatro, para entrar en el género cómico tal como acabo de definirlo, deba excitar sin parar la risa del

público. Taladoire subraya con razón que los reposos son técnicamente necesarios: y lo son más aún desde el punto de vista estético: «No basta provocar la risa, es necesario dosificarla y dirigirla con inteligencia.» Yo añadiría que también con arte. Es necesario armonizar la risa en la comedia, como la angustia en la tragedia, para que surja el arte. Una modulación no es menos necesaria y no entiendo por qué la risa no ha de ser conducida, también, de menos a más, de lo pastoral a lo heroico. Nada se opone, en fin, a que se mezclen las impresiones, los sentimientos o los pensamientos que, por su parte, no tienen nada de risibles, aunque un movimiento dramático o cómico los contenga. Molière no pierde nunca la conciencia de esta unidad. Es cierto que *Anfitrión* armoniza tonos diversos: pero una vez pasado el prólogo, Júpiter podrá hablar perfectamente «muriéndose», no nos olvidaremos por esto de la desventura del marido; lo cómico no está vinculado a Sosia: impregna toda la obra. Precisamente por esto yo situaría sin ninguna reserva *Anfitrión* en el género cómico. Como siempre, se discutirán los límites, pero la definición psicológica del género me parece seria sin ambigüedad.

Y se necesita una psicocrítica del género. Al nivel del inconsciente, se acusan nuevas perspectivas en las que la risa y sus matices afectivos conservan su importancia mientras que la mayor parte de los pensamientos y formas en las que se interesa con razón la historia literaria pierden (provisionalmente) la suya. Es necesario admitir este cambio de niveles, con sus pérdidas y sus ganancias, o renunciar a la psicocrítica.

\* \* \*

Definidos así un método y un campo de aplicación posible, debo indicar los límites de mi propio plan. El análisis psicocrítico de un solo autor, sin pretender ser exhaustivo, exige muchos años de trabajo; procede necesariamente por grupos pequeños de superposiciones, con incesantes vueltas atrás para una comparación de los resultados. La exposición final, por razones de claridad, conservará poco de este comienzo; pero la investigación práctica no conoce otro. A mayor abundamiento, la psicocrítica de un género deberá proceder por partes: este trabajo intenta cumplir la primera de ellas. Su finalidad es simplemente responder a la pregunta siguiente: ¿la utilización de los trabajos psicoanalíticos sobre lo cómico y sus modos de expresión puede ampliar nuestra comprensión sobre las grandes obras teatrales de este género? La respuesta será positiva si nuestra investigación establece entre los textos

estudiados las relaciones que no sean debidas al azar, ni a una intención consciente.

Este estudio no intenta, pues, ni demostrar una propuesta ni fundamentar un hecho histórico: sólo pretende descubrir aspectos desapercibidos o insuficientemente percibidos. Sus límites y su carácter particular aparecerán claramente a lo largo de su desarrollo. Ha surgido de otra investigación. La validación de la metodología psicocrítica exigía ser aplicada a obras muy diversas, habiendo sido ya aplicada a la personalidad del autor, la época y el género. El análisis de las tragedias de Racine me ha parecido que ha dado unos buenos resultados, y quería intentar el análisis de las comedias de Molière; y precisamente, a partir de las primeras presuposiciones, surge el problema de los personajes y de las situaciones típicas. La imagen obsesiva, por ejemplo, del jovencito que se burla de un viejo, ¿se debería al inconsciente de Molière? La cuestión en sí misma parecía absurda. En toda la comedia antigua o moderna encontramos estos dos personajes y su rivalidad. No pertenecen al autor, sino al género e incluso podríamos decir a su repertorio de materiales. Así pues, la técnica de las superposiciones, en este caso, apuntaba menos a los rasgos de un inconsciente personal que a figuras tópicas: pareja de amantes contrariados, padre avaro, criado pícaro, pedante, etc. Los problemas del origen, aunque diferente, se mezclan evidentemente con el de los tipos tradicionales: de sobra es conocida la dificultad de descubrir lo que es original en la obra de un autor cómico, aunque sea un genio. En resumen, me ha parecido en seguida que la psicocrítica de Molière no era posible a no ser en relación a la del género. El «mito personal» del autor no podría ser descubierto, con las singularidades y la evolución propias, a no ser por referencia a una mitología de la risa, en la que los personajes tradicionales del «fondo cómico» nos proporcionasen probablemente una primera idea. Estos fantoches ¿no debían su persistencia a su significación inconsciente? El fantasma cuyo contenido manifiesto forman, ¿no nos presenta acaso la cara consciente, ya elaborada, de los fantasmas inconscientes cuyo contenido latente está sin determinar aún? Y si lo cómico «elevado» rechaza los fantoches, ¿no están secretamente vinculados a la farsa o al vodevil? ¿Cómo explicar de otro modo que, a despecho de Boileau, los más grandes artistas de la risa en el teatro hayan permanecido fieles a lo cómico «bajo»? Porque la imitación o el préstamo voluntario no explica ni los tipos tradicionales, ni su poder mantenido de siglo en siglo, ni el compromiso que con ellos muestran los creadores. Los autores se copian, pero los públicos no. Es preciso, pues, invocar constan-

tes psicológicas; y a partir de aquí la cuestión se sitúa en principio entre consciencia e inconsciente.

Éstas son algunas de las ideas que me decidieron a abordar, al menos en una primera fase, una psicocrítica del género cómico. No he intentado en este trabajo, y a la luz de los resultados provisionales, el análisis directo de Molière, brevemente resumido antes. Por esto se explica que el presente estudio tome a Molière como punto de partida y como sistema de referencias más que como objeto de análisis; no se dirige en principio a ningún autor en particular, sino a los puntos de coincidencia involuntarios entre los textos significativos.

La psicocrítica trabaja sobre las mismas obras que la crítica histórica, pero no sobre los mismos materiales. Aquélla trata de identificar en los textos las estructuras inconscientes que constituyen sus propios objetos. En la psicocrítica de un solo autor, estas estructuras, al menos, ordenan palabras de una lengua y elementos de una personalidad. La psicocrítica de un género no identifica, y no estudia, necesariamente, más que los esquemas imaginativos. Trataré de mostrar que existen.