

... (faded text) ...

... (faded text) ...

... (faded text) ...

CARLOS BOUSOÑO: LA POESÍA Y EL CHISTE

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

Recordemos algunos datos, no por sabidos menos importantes: Carlos Bousoño publica en 1952 su *Teoría de la expresión poética*, haciendo suyo el lema de Vicente Aleixandre que señalaba que «poesía es comunicación», lo que provoca la réplica de varios poetas catalanes, entre ellos Carlos Barral, quien publica en 1953 en *Laye* un artículo titulado precisamente “Poesía no es comunicación”¹. Más adelante, Félix Martínez Bonati publica en 1960 un libro titulado *La estructura de la obra literaria*, uno de cuyos capítulos versa “Sobre la concepción de la poesía de Carlos Bousoño”. Martínez Bonati dirige su crítica contra la consideración de la poesía como habla real del poeta, consideración que, siendo inicialmente deudora de Vossler, Bousoño había matizado en la segunda edición de su obra, ya en 1956, indicando que la poesía también podía comunicar contenidos ficticios, para pasar en 1962 –tercera edición– a indicar que poesía sería comunicación de lenguaje imaginario por parte de un emisor ficticio².

En efecto, la obra de Bousoño es un auténtico *work in progress* que se va reestructurando a lo largo de sucesivas ediciones que amplían el libro inicial hasta el

1.- Puede verse una exposición de esta polémica, que también ha sido glosada por Luis García Montero, Carme Riera y Laureano Bonet, entre otros muchos, en Cañas (1996).
2.- El episodio ha sido cumplidamente referido y explicado por Genara Pulido Tirado (1996).

punto de que en 1970 –quinta edición³– éste se divide en dos volúmenes, el primero de ellos dedicado a glosar la que Bousóño llama “ley de la sustitución”, mientras que el segundo entra de lleno en la otra gran ley que otorga Bousóño a la poesía, denominada “ley del asentimiento” y que complementa a la primera poniendo su acento en el papel activo del lector como co-responsable del sentido otorgado al texto, en una época en que, no lo olvidemos, la Estética de la Recepción estaba dando sus primeros pasos. Mi intervención versará precisamente acerca de esta “ley del asentimiento”, que recibe en el segundo tomo de esta quinta edición una considerable atención a partir de una teoría del chiste cuya misión es servir de antítesis a la teoría de la expresión poética expuesta en el primer tomo.

Para empezar, no estará de más advertir que la “ley de la sustitución”, que Bousóño instituye como “ley intrínseca” de la poesía, viene exigida por una concepción de la poesía que, siguiendo los dictados de la Estilística, la opone a lo que Bousóño llama, en una divergencia algo arriesgada de la terminología propuesta por Saussure, “lengua”, concepto con el que se refiere a lo largo de su obra a lo que se ha solido llamar “lenguaje cotidiano” para distinguirlo de alguna manera de esa otra paradoja denominada “lenguaje literario”⁴. Caracterizada como un artefacto en el que es imposible hallar la menor cualidad poética, la bousoñana “lengua” habrá de sufrir esta “ley de la sustitución” que le permitirá adquirir la suficiente expresividad para poder convertirse en poesía, esto es, expresión individualizada de un contenido no menos individualizado.

Sin embargo, la “ley de la sustitución” presenta algunos problemas, ya que sus procedimientos no son exclusivos de la poesía. Se hace necesario, por tanto, distinguir a ésta de los otros dos modos de discurso que se separan del lenguaje cotidiano empleando los mismos medios que provee la “ley de la sustitución”. En efecto, nos dice Bousóño:

La poesía implica la sustitución como el melocotón implica el hueso; en cambio, la sustitución no implica necesariamente poesía, porque a veces da lugar a otros fenómenos: al chiste y al absurdo. Una de las intuiciones previas que acaso lleguemos a probar es la de que el chiste utiliza todos o casi todos los medios de que la poesía se

3.- Carlos Bousóño, *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 5ª ed. muy aumentada, 1970. Debido al sentido de mi argumentación, las citas se harán según esta edición, aunque es preciso señalar que todavía hay dos ediciones posteriores, en 1976 y 1985, también corregidas y aumentadas. Para el pensamiento poético de Bousóño, véase la selección bibliográfica adjunta.

4.- «No tiene, pues, sentido hablar en poesía de “lenguaje directo” (concepto que aproximadamente viene a coincidir con el que nosotros concedemos al término “lengua”). El “lenguaje directo” es todo lo contrario: es la ausencia de poesía» (Bousóño, 1970: I, 77); y, más adelante: «[...] “lengua”, que es el lenguaje propiamente multitudinario y social, en cuanto que es mostrenco y “de todos”. Ahora bien, la lengua es inexpresiva y rigurosamente apoética. No se tratará, pues, en el uso literario, de emplear realmente la “lengua”, sino de suscitar su mera ilusión» (Bousóño, 1970: I, 447).

vale: no sólo la genérica sustitución, sino cada uno de los procedimientos específicos de que la lírica se sirve: la metáfora, la reiteración, la antítesis, etc., y hasta, en ocasiones, la rima y el ritmo (Bousóño, 1970: I, 97).

Quede bien claro, pues, que ni lo que denomina genéricamente “sustitución”, ni sus procedimientos, son para Bousóño lo que constituye el lenguaje poético, si bien hay que señalar que de ellos depende lo que en principio fue el objeto de su investigación, la expresión poética. El que el chiste comparta con la poesía los medios de los que ésta se vale es un problema que debe resolverse por medio de la necesaria “ley del asentimiento” que servirá a Bousóño para determinar las causas por las que la poesía ha de diferenciarse de estas otras dos categorías discursivas, en especial la del chiste. Porque para Bousóño el absurdo carece de valor estético, y sólo se puede admitir cuando sirve para expresar indirectamente lo real –es decir, cuando el absurdo sólo lo es en apariencia–.

La poesía puede definirse como un tipo de discurso en el que la sustitución aparece provocada por el deseo del autor de comunicar una intuición por medio de un lenguaje que ha de ser necesariamente distinto del lenguaje cotidiano. El chiste, en cambio, no comunica intuiciones, sino que consiste en la percepción de cierta rigidez, mecanización o torpeza sobre lo vivo. Bousóño, claro está, no tiene ningún reparo en asumir que su teoría del chiste sigue al pie de la letra las tesis expuestas por Henri Bergson en su serie de tres artículos de 1899 publicados al año siguiente con el título de *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. No es de extrañar, por tanto, que se le puedan aplicar a las tesis de Bousóño sobre el chiste las mismas objeciones que han recibido las de Bergson, desde las que critican su explicación de la naturaleza de lo cómico –el uso excesivamente dilatado de los conceptos de rigidez y mecanización– hasta las que inciden en la desproporcionada importancia dada a la dimensión social de la risa, olvidando por completo la individual y subjetiva⁵.

Estas críticas se tendrán en cuenta a lo largo de mi intervención, pero por ahora me interesa destacar una cuestión que no aparece directamente planteada en Bergson, pero que a Bousóño le interesa exponer por la conexión que mantiene con lo expuesto en el volumen anterior de su *Teoría de la expresión poética*. Se trata de la incapacidad de la lengua cotidiana –esa que Bousóño llama, sencillamente, “lengua”– para expresar el chiste, que sólo puede producirse, al igual que ocurre con la poesía, cuando se cumple la “ley de la sustitución”. Bergson no había llegado tan lejos, ya que su teoría se refería a la comicidad en general, siendo la comicidad verbal uno de sus aspectos,

5.- Puede encontrarse una excelente síntesis de las objeciones que se han hecho y pueden seguir haciéndose a la teoría de la risa de Bergson en Santarcangeli (1989: 319-326).

desde luego no de los más importantes. Con todo, distingue vagamente entre «la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el lenguaje» (Bergson, 1899: 89), distinción con la que expresa su sospecha de que no es lo mismo emplear el lenguaje como medio de análisis para lo cómico de las formas, los movimientos y las situaciones que tenerlo en cuenta como objeto de estudio cuando se pasa a analizar la comicidad verbal. Bousoño, en cambio, tiene muy claro que su objeto de análisis es estrictamente lingüístico, un tipo de discurso que denomina, genéricamente, chiste, en el que la comicidad de formas, movimientos, situaciones, etc., se alcanza únicamente a través del lenguaje.

Sin embargo, Bousoño no desarrolla esta intuición, ya que, una vez ha quedado claro que el chiste emplea los mismos procedimientos de sustitución que se hallan presentes en la poesía, lo que le interesa es distanciar los dos géneros de discurso. Enfrentándose a toda una tradición literaria que, de Aristóteles a Bajtín, pasando por Gracián, no ha tenido ningún problema en aceptar la inclusión de lo cómico dentro de la Poética, Bousoño manifiesta su incomodidad al respecto, aduciendo una razón de peso: el chiste, dice, es lo contrario de la belleza, y la inclusión de lo cómico en la Estética tradicional, junto con las categorías de lo sublime, lo bello, lo gracioso, etc., un grave error⁶. Entiéndase, sin embargo, que la adscripción de la poesía al espacio de la Estética no ha de entenderse de forma retórica, esto es, como dicción sublime, sino dentro de lo que se ha percibido como la característica más notable del pensamiento bousoñiano: su defensa de la poesía como comunicación de emociones y sentimientos que, expresados por el poeta mediante un lenguaje individualizado, encuentra en el lector un campo de resonancia que, a través de la contemplación de las emociones y sentimientos comunicados, le lleva a experimentar emociones y sentimientos de plenitud, placer o alegría estética⁷. Estas emociones y sentimientos no se vinculan directamente con lo bello, puesto que pueden proceder de la comunicación de, por ejemplo, contenidos reflexivos, patéticos, oníricos... No es, pues, la belleza lo que, según Bousoño, define a la poesía, sino la seriedad. Seriedad de las emociones y sentimientos comunicados, imprescindible para no comprometer la seriedad del proceso comunicativo.

6.- «Aun moviéndonos en el humilde territorio de lo empírico, la comicidad no es un grado de la belleza, en el sentido que lo sería la sublimidad. El chiste se muestra algo así como la belleza vuelta del revés, es lo opuesto a cada una de esas categorías y sólo tiene de común con ellas lo que tienen de común entre sí dos contrarios cualesquiera (el blanco y el negro o el cielo y el infierno): un género próximo» (Bousoño, 1970: II, 24; cursiva en el texto).

7.- «Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente, contemplación que, a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección: reacción que el autor, por las mismas razones objetivas que nosotros, comparte, por supuesto, también, como he dicho» (Bousoño, 1970: I, 21).

Sin embargo, también en el chiste hay seriedad, al menos en lo que se refiere a la comunicación que se produce entre un emisor y su receptor. Para Bergson, no lo olvidemos, la risa es una forma de castigo social dirigido contra quien se deja llevar por la torpeza, rigidez o mecanización del espíritu o del cuerpo, todo lo cual resume Bousoño en un solo concepto, el de lo «erróneo» en sus diversas formas, expuestas por los autores de chistes como faltas que encuentran su castigo en la ridiculización de que son objeto. Así, lo ridículo no sería, en definitiva, más que el resultado de una predisposición hacia lo erróneo con que los autores de chistes dotan a sus personajes, revelándolos como representantes de los diversos errores que, desde una perspectiva moral, el receptor del chiste debe considerar como inadmisibles. Aquí es donde se presenta la primera «ley extrínseca» de la poesía, la «ley del asentimiento», que Bousoño aplica igualmente al chiste para dejar bien clara la obligatoriedad de la aquiescencia por parte del receptor hacia la actitud del autor del chiste, que presenta a su personaje como merecedor de su ridiculización a causa de lo erróneo de sus planteamientos. Al reír, el receptor se manifiesta de acuerdo con el emisor, dado que ambos consideran al personaje merecedor de la sanción que el ridículo proporciona. El proceso comunicativo se produce en este caso de forma adecuada, manteniendo su garantía de seriedad en los resultados, aunque esta seriedad pueda verse comprometida por lo indirecto de su proceder.

La diferencia del chiste respecto de la poesía vendría dada precisamente por la necesidad de la segunda «ley del asentimiento», que exige que el lector de poesía no sólo esté conforme con el autor del mensaje, sino también con el personaje que sirve de intermediario entre ellos. Recuérdese que, para defender su tesis de que la poesía es comunicación, Bousoño había tenido que replegarse desde sus posiciones iniciales y matizar que la comunicación poética no se produce necesariamente de forma directa, sino que a menudo asume la forma de lenguaje imaginario procedente de un emisor ficticio. De ahí la necesidad, según Bousoño, de establecer una segunda «ley del asentimiento» que asegure todavía más la seriedad de la comunicación poética, incluso cuando ésta se sirve de ficciones. En poesía, el lector debe identificarse con el autor y, sobre todo, con el personaje que sostiene el habla del poema, pues si no se diera esa identificación no se produciría el proceso comunicativo propio de la poesía, y el lector no experimentaría en su propia conciencia la emoción expresada por el autor, que es, siempre según Bousoño, de lo que se trata.

Siguiendo las teorías de Bergson y Bousoño, esto es algo que no ocurriría en el chiste, cuya fuerza depende del contraste entre lo erróneo del contenido expresado y las convicciones morales del emisor y su receptor. La comunicación se produce en el chiste de forma indirecta, dado que surge de la percepción de algo erróneo, percepción

en la que emisor y receptor se encuentran en un juicio común sobre la ausencia de lo adecuado, que es en definitiva lo que provoca la risa. Para Bousoño, esta forma de comunicación indirecta es incompatible con su idea de la comunicación poética, que ha de proceder siempre de forma directa: «La precisión del asentimiento nace de que, puesto que la poesía es comunicación, según dijimos, y precisamente porque lo es, el lector va a hacer suyo por contemplación lo que el poeta enuncia, y claro está que ningún lector se solidarizaría con un estado de alma que juzgase impropio» (Bousoño, 1970: II, 17; cursiva en el texto). Esto implica que el lector ha de aprobar moralmente el contenido del poema, ha de otorgar una aquiescencia que le lleve bien a sentirse moralmente identificado con lo que el poema plantea, bien a aprobar, si es que encuentra algo inmoral en el contenido del poema, la honestidad con la que el autor del poema expresa sus convicciones —en cuyo caso el lector se identifica con un principio superior, el de integridad moral—. Esta subordinación de la poética a la moral⁸ es necesaria para que la comunicación poética vaya más allá de la facilitada por la lengua cotidiana, en la que el receptor no tiene necesidad de mostrar su reacción hacia las convicciones morales del emisor.

Por supuesto, no puede sostenerse, y Bousoño jamás lo hace, que la suma de disentimiento moral y sustitución expresiva dé siempre lugar a un chiste, pues la respuesta del lector ante un contenido considerado moralmente impropio puede ir más allá de la risa, hasta el punto de que su reacción sea de repulsión, indignación o ira. Es un axioma de la teoría clásica de la risa, desde que Aristóteles indicara que la risa procede de «un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina»⁹, que hay límites que no se pueden traspasar. En cuyo caso, el chiste vendría definido por una adscripción a lo que podríamos llamar “lo erróneo tolerable”, enfrentado a todos aquellos ejemplos en los que lo erróneo resulta tan inaceptable que es imposible que pueda mover a risa. Tal distinción sólo es posible si se parte, como hacen Bergson y Bousoño, del principio de que la risa es el castigo que impone la sociedad a quien traspasa la frontera de lo que se considera “normal”, siempre y cuando dicha sociedad no se vea demasiado afectada por la transgresión de sus normas, en cuyo caso se considerará que el correctivo ha de ser más severo, con castigos como el ostracismo, la marginalidad o las condenas de carácter penal.

8.- «Debemos acostumbrarnos a ver la moralidad (según hemos entendido la palabra), bien que generalmente implícita, de una composición literaria como el único terreno donde pueden brotar y crecer las difíciles flores del arte. A mayor abundancia y mejor calidad de esa tierra o nutricio soporte ético, colores más bellos y lozanía más viva cobrarán tales flores. Se nos hace forzoso, pues, llegar al término de nuestras reflexiones con la proclamación, hasta solemne, de la interdependencia e inseparabilidad en el arte de los valores éticos y estéticos, puesto que éstos, para existir, precisan de aquéllos, y por tanto, ambos se confunden en nuestra sensibilidad bajo la forma de una sola actividad unitaria» (Bousoño, 1970: II, 94).

9.- *Poética*, V, 1449a32-35 (ed. de Valentin García Yebra. Madrid, Gredos, 1974).

Pero volvamos a los casos en los que se produce la risa para comprobar lo erróneo del planteamiento, consecuencia directa de una aplicación del esquema causa-efecto que lo único que consigue es confundir los términos en juego. Porque el gravísimo error que ha cometido la mayor parte de los teorizadores de la risa, desde Aristóteles, consiste en creer que el origen de la comicidad se halla en un juicio negativo por parte de quien ríe, de lo que se concluye que lo cómico se halla en una imperfección, una fealdad, un error, etc. La razón por la que se llega a esta conclusión reside en un aspecto psicológico de la risa que tiene su origen en la separación entre el sujeto y el objeto de ésta y que consiste en la percepción de lo ridículo como algo inferior, independientemente de que esa percepción sea fruto de un juicio moral o de cualquier otro tipo. La vergüenza asociada habitualmente a lo ridículo es la que conduce a la consideración del objeto de risa como culpable de algo. Basta recordar el ejemplo elemental que propone Bergson: «Un hombre que corría por la calle tropieza y cae. Los transeúntes se ríen» (Bergson, 1899: 19). Explica Bergson que si los transeúntes se ríen es porque este hombre, voluntaria o involuntariamente, ha cometido el pecado de dejar que su cuerpo se comporte de forma mecánica y rígida. La risa de los transeúntes es el castigo que recibe quien ha cometido una falta levisima, sin graves consecuencias —de ahí que lo ridículo sea considerado habitualmente como algo frívolo—, pero que, en definitiva, ha de ser percibida como tal falta.

Como ya he señalado, la teoría expuesta por Bergson en su conocidísimo ensayo hace especial hincapié en la función social de la risa, y en la creencia de que el carácter sancionador de ésta es la causa que subyace en ella, provocada por la percepción de lo mecánico, rígido, erróneo, etc., sobre lo que no debería serlo¹⁰. Hablando en plata, lo que viene a decir Bergson es que primero se produce la percepción de lo mecánico, que ésta provoca una censura por parte del perceptor, y que esta censura se manifiesta en forma de risa, en variada gama de matices que van desde la sonrisa burlona a la explosión en carcajadas. No podía ser de otra forma, ya que uno de los primeros axiomas de los que parte Bergson, sin el cual su teoría carece de base, es que la risa es un hecho colectivo¹¹. El rechazo del componente individual, subjetivo, personal, de la

10.- «Y, no obstante, la sociedad no puede intervenir aquí mediante una represión material, ya que no resulta afectada materialmente. Está en presencia de algo que la inquiete, aunque sólo a título de síntoma; no es apenas más que una amenaza, todo lo más un gesto. Por lo tanto, responderá con un simple gesto. La risa debe ser algo de este género, una especie de *gesto social*. Por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene constantemente despiertas y en contacto recíproco algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y de adormecerse, y hace que se vuelva ágil toda la rigidez mecánica que pudiera quedar en la superficie del cuerpo social» (Bergson, 1899: 27; cursiva en el texto).

11.- «Para comprender la risa hay que situarla en su medio natural, que es la sociedad; sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social. Desde ahora decimos que ésa será la idea directriz de todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a determinadas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social» (Bergson, 1899: 18).

risa permite a Bergson —y creo que ésta es una de las razones por las que se le sigue considerando una autoridad en la materia— construir un marco teórico, de carácter universalizador, al que puede ajustar lo cómico para que coincida con sus intereses —tal como se ha venido haciendo cada vez que se ha reflexionado sobre este tema—. A nadie que conozca mínimamente la filosofía de Bergson le extrañará que su teoría insista de forma continuada en que la risa es el signo del que se sirve la sociedad para censurar todo aquello que suponga una superposición de lo mecánico sobre lo vivo. La risa no es en sí misma más que un instrumento para dar cuenta de lo que el filósofo considera que la sociedad reprueba o, mejor, debería probar.

No sorprende, entonces, que Bousoño adopte la teoría de Bergson para llevarla a su propio terreno: el de la “normalización” de la poesía con la excusa de que lo erróneo y lo inmoral no pueden formar parte de ella. El axioma “poesía es comunicación” sólo puede tener validez en este contexto, en la creencia de que dicha comunicación se propone con garantía de seriedad, lo cual sólo ocurre cuando el lector experimenta sinceramente la emoción que el autor ha querido expresar en el poema con no menos sinceridad. Las críticas desatadas tras la primera edición de la *Teoría de la expresión poética* hicieron inviable la apelación a cualquier otro tipo de seriedad en el proceso comunicativo al hacer reconocer a Bousoño que la comunicación entre el autor y el lector no era real, sino ilusoria; que el contenido del poema podía ser imaginario; y que el emisor responsable de la comunicación podía ser ficticio. Quedaba entonces, como último reducto, el significado ulterior del poema que toma cuerpo en la emoción poética transmitida del autor al lector, aunque sea a través de un emisor ficticio que sólo serviría para disfrazar al emisor real¹².

Lo que se descubre aquí no es más que un viejo ídolo de la tribu, esa pretensión de que la poesía, y el arte en general, no tienen otra misión que la de ofrecernos la posibilidad de acceder emotivamente al interior de los seres geniales cuyo carácter les ha llevado a expresarse de una determinada manera, y ante los cuales sólo cabe el asentimiento e identificación del receptor, siguiendo un esquema de sublimación típico de la peor estética decimonónica. Es aquí donde cobra su sentido la polémica planteada desde la revista *Laye*, algo más que una simple maniobra de promoción

12.- «El poeta, aunque siga, y más que nunca, hablando de sí mismo, no lo suele hacer directamente y con descaro: acostumbra a buscar un soporte objetivo para colocar en él, con el suficiente distanciamiento, el producto de su exaltada subjetividad. Ese soporte consiste, por lo general, en un tema aparentemente ajeno al yo, pero que, en realidad, no es otra cosa que una pudorosa manera de simbolizarlo. Lo importante continúa siendo la emoción del poeta, pero a través del símbolo temático esa emoción queda como enajenada, con lo que la atribución al poeta sólo se insinúa y así el lector puede intervenir completando aquella insinuación, cosa que, a su vez, halaga su subjetivismo. El del autor resultará entonces un subjetivismo oblicuo, vergonzante y encapotado, cuyo carácter clandestino no impide, sino que fomenta la ubicua presencia del yo que todo lo invade» (Bousoño, 1970: II, 290).

frente a los poetas madrileños apadrinados por Aleixandre. Pues, al hablar de dicha polémica, ha de precisarse que los argumentos de Barral, Gil de Biedma y Badosa no buscan negar la condición comunicativa del poema, sino su reducción a mero vehículo portador de significados preexistentes a su constitución como texto. Valga como ejemplo —pues ir más allá supondría desbordar los límites de esta ponencia— la siguiente cita de Jaime Gil de Biedma:

[...] aunque el poeta a menudo opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, esta experiencia no es el fundamento de su eficacia poética: el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones *posibles* y que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas (Gil de Biedma, 1955: 22-23; cursiva en el texto).¹³

Estos argumentos, fruto de la lectura de, entre otros, los ensayos de T. S. Eliot, inciden en el error que supone explicar la poesía apelando al esquema causa-efecto, porque lo único que se logra así es confundir los términos. La emoción estética experimentada por el lector, efecto de la recepción del texto, se cree necesariamente causada por una emoción similar que el autor habría experimentado en algún momento de su vida, sintiéndose posteriormente impelido a plasmarla por medio del lenguaje poético. El acto de recepción del lector, por tanto, no tendría otro objetivo que producir las condiciones necesarias para que el lector experimente esa emoción, y el proceso de interpretación quedaría asegurado para que sólo se realice en una dirección, la propuesta por el autor. Cualquier otra emoción que se interponga hará del proceso de recepción un acto fallido —no digamos ya cualquier otra forma de cognición que no apunte hacia la emoción primigenia—.

Lo mismo ocurre con la teoría del chiste de Bergson, que pone el acento en la dimensión social de lo cómico y termina confundiendo el efecto con la causa al pretender que el origen de lo cómico se halla en el carácter sancionador de la risa. Lo más grave del asunto reside en que, por medio de esa apelación al carácter comunal de lo cómico, lo que se pretende es domesticar a la risa para que se busque siempre tras ella un sentido ulterior de carácter serio, esto es, quitar la ganga del placer para quedarnos únicamente con la seriedad de la crítica a lo que no es socialmente

13.- Justo es reconocer, sin embargo, que Gil de Biedma añade una nota a pie de página (Gil de Biedma, 1955: 23) en la que se refiere explícitamente a Bousoño, indicando que si su *Teoría de la expresión poética* parece incurrir en ese fallo es quizás porque no aclara suficientemente qué es lo que entiende por “emoción” y “comunicación”, error que probablemente se subsane en la siguiente edición de la obra que Bousoño está preparando en ese momento, y que aparecería en 1956 sin que Bousoño corrigiese las presuntas deficiencias, dado que, como se ha podido ver, constituían la base de su teoría poética.

aceptable. Según esta pretensión, la risa deberá interpretarse también en un solo sentido, igualmente determinado de antemano por el autor del chiste, si bien el origen de éste no es una emoción sino un juicio. Así, si Bousoño adopta la teoría de Bergson, con todas sus consecuencias, es porque le permite explicar todos aquellos casos en los que se manifiesta una emoción con la que, según él, no puede identificarse el lector y que debe implicar, necesariamente, una respuesta negativa en forma de juicio, en este caso el castigo que trae aparejada la risa.

De lo que se trata, en definitiva, es de asegurar que el lector interprete el texto de la manera correcta, ajustándose a unos postulados morales previos ante los que sólo cabe una respuesta, la conformidad. Se ha insistido —véase la bibliografía adjunta— en el papel activo que la teoría de Bousoño otorga al lector, el cual está presente en la mente del autor en el momento de la creación para disponer las pistas que le llevarán a reconstruir el sentido primigenio del poema, hasta el punto de que éste no es otra cosa que el resultado de la acción conjunta de ambos¹⁴. Desde este punto de vista, habrá que reconocer que los papeles jugados por autor y lector no resultan muy lucidos si la comunicación que se establece entre ellos se limita a determinar su conformidad con una emoción positiva —en el caso de la poesía— o con un juicio negativo —en el caso del chiste— que caminan en la misma dirección, la del refrendo de la ley. Una ley que o bien es sancionada cuando la poesía cumple su misión comunicativa, o bien sanciona cuando responde con la risa a lo erróneo. Porque, sea de una forma, sea de otra, lo que está claro es que la sanción, en su doble acepción, está siempre al servicio de la ley, cuyo primer principio determina que ante ella sólo cabe la aquiescencia. La teoría estética que se erige como consecuencia de tal principio resultará, cuando menos, inquietante.

14.- «En efecto, el lector *interviene* en la creación del poema a partir del momento mismo de su concepción, actuando, de manera impalpable pero fehaciente, desde el propio interior del poeta, ya que éste precisa organizar sus frases *contando con aquél*: el poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa "aquiescencia" sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después, para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu. El lector colabora en la obra literaria *no en cuanto que la lee, sino en cuanto que va a leerla*. Está como agazapado invisiblemente en la conciencia del poeta y allí se revela como un censor implacable que no permite otra expresión sino la que, por transportar una representación anímica "idónea", va a alcanzar, posteriormente, su "asentimiento". La acción poética es, irremediadamente, desde su propio origen, una co-acción, una acción conjunta de poeta y lector. Y por eso podemos ya decir, con rigurosa frase, que *el lector es tan autor del poema como el poeta mismo*.

De aquí deduciríamos que el poeta no puede expresar directamente aquellas realidades anímicas que carezcan de esa asentibilidad universal que llamaremos objetiva, para diferenciarla netamente de una posible asentibilidad puramente subjetiva y personal que en poesía no tiene, en absoluto, validez. En el momento de la redacción de su obra, el poeta se desdobra en autor y lector, se objetiviza al escribir, y rechaza, o debe rechazar, aquel asentimiento que únicamente sea dable en su ánimo» (Bousoño, 1970: II, 59-61; cursiva en el texto).

Bibliografía

- AA. VV. (1987): "Carlos Bousoño. El individualismo como núcleo generador de toda una cosmovisión simbólica. Sistema y estructura cosmovisionarios. Dos tipos de crítica literaria". *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 73 (núm. monográfico).
- Bergson, Henri (1899): *La risa*. Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1986.
- Bousoño, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 5ª ed. muy aumentada [1ª ed., 1952].
- Cañas, Dionisio (1996): "La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50", en Túa Blesa - Antonio Pérez Lasheras, eds., *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, vol. II, pp. 33-43.
- Gil de Biedma, Jaime (1955): "Prólogo" a T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 9-29.
- Gómez Lara, Manuel - Prieto Pablos, Juan A., eds. (1987): *Stylistica (I Semana de Estudios Estilísticos)*. Sevilla, Alfar.
- Jiménez, José Olivio (1971): "Plenitud crítica e intelectual de Carlos Bousoño", *Ínsula*, 293, pp. 1 y 13.
- Paz Gago, José María (1987): *La Estilística*. Madrid, Síntesis.
- Pulido Tirado, Genara (1992): *La teoría poética de Carlos Bousoño. Estudio de la "Teoría de la expresión poética"*. Granada, Universidad de Granada.
- (1994a): *Retórica y neoretórica en Carlos Bousoño*. Granada, Universidad de Granada.
- (1994b): "La teoría de la metáfora de Carlos Bousoño", *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén*, 2/1, pp. 35-60.
- (1995): "La teoría del lector en la poética de Carlos Bousoño", en Valles, José - Heras Sánchez, José - Navas Ocaña, Isabel, eds., *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Almería, Universidad de Almería, pp. 89-104.
- (1996): "Retórica y ficción (un caso particular)", en José María Pozuelo Yvancos - Francisco Vicente Gómez, eds., *Mundos de ficción: Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Murcia, Universidad de Murcia, vol. II, pp. 1259-1264.

- Santarcangeli, Paolo (1989): *Homo Ridens: estética, filología, psicología, storia del comico*. Florencia, Leo S. Olschki.
- Urrutia, Jorge (1987): "Lengua poética y asentimiento (desde la teoría de Carlos Bousoño)", en AA. VV. (1987), pp. 33-36.
- Vázquez Medel, Manuel (1987): *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Sevilla, Alfar.
- (1987b): "La investigación estilística en España", en Gómez Lara - Prieto Pablos, eds. (1987), pp. 55-69.
- Vilariño Picos, Teresa (1998): "Autor y lector en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. El poema como nexa entre dos misterios", en Fernando Cabo Aseguinolaza - Germán Gullón, eds., *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 325-354.
- (2001): *La idea de la literatura: Fenomenología y Estilística literaria en el ámbito hispánico*. Zaragoza, Trópica: Anexos de Tropelías.
- Zuleta, Emilia de (1974): *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Gredos, 2ª ed. notablemente aumentada [1ª ed., 1966].

LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA DE VICENTE RISCO EN EL DIARIO INFORMACIONES DE MADRID

M^a Ángeles Rodríguez Fontela
Universidade de Santiago de Compostela

En el ensayo "Literatura y Humanismo: Autorretrato periodístico de Vicente Risco: Diario *Informaciones* de Madrid" (Rodríguez Fontela, 2009: 162) sosteníamos que una de las direcciones temáticas del *ethos nuclear* de los artículos de Risco publicados en aquel diario entre enero de 1954 y enero de 1957 era precisamente la teoría y la crítica literaria. No es ésta, en efecto, una de las elecciones menos frecuente del autor: casi la mitad de aquellos artículos catalogados por el propio Risco presentan una vinculación más o menos directa con esa línea de tratamiento temático. Es cierto que muchos de los títulos de este medio centenar de artículos no apuntan directamente a un pensamiento teórico o crítico estrechamente relacionado con la literatura, pero también es cierto que casi la totalidad de esos artículos –un centenar– presenta alguna referencia literaria (a un autor, a una obra, a un pasaje concreto de una obra, etc.), sea como recurso analógico, sea como argumento de autoridad para apoyar o contrastar la opinión del autor sobre el tema del artículo. Esto se explica si tenemos en cuenta que Risco, autor de profundo calado humanístico y cultivador de los más dispares saberes, como ya hemos mostrado en el mencionado ensayo, posee una concepción de la literatura intercultural e interartística. No por casualidad Olívia Rodríguez González titula el libro que deriva de su tesis doctoral sobre la obra del escritor ourensano *Estética e Teoría da cultura en Vicente Risco*, y