



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Directora: Begonya Saez Tajafuerce  
Programa de Doctorado en Filosofía  
Departamento de Filosofía, UAB

Año: 2020



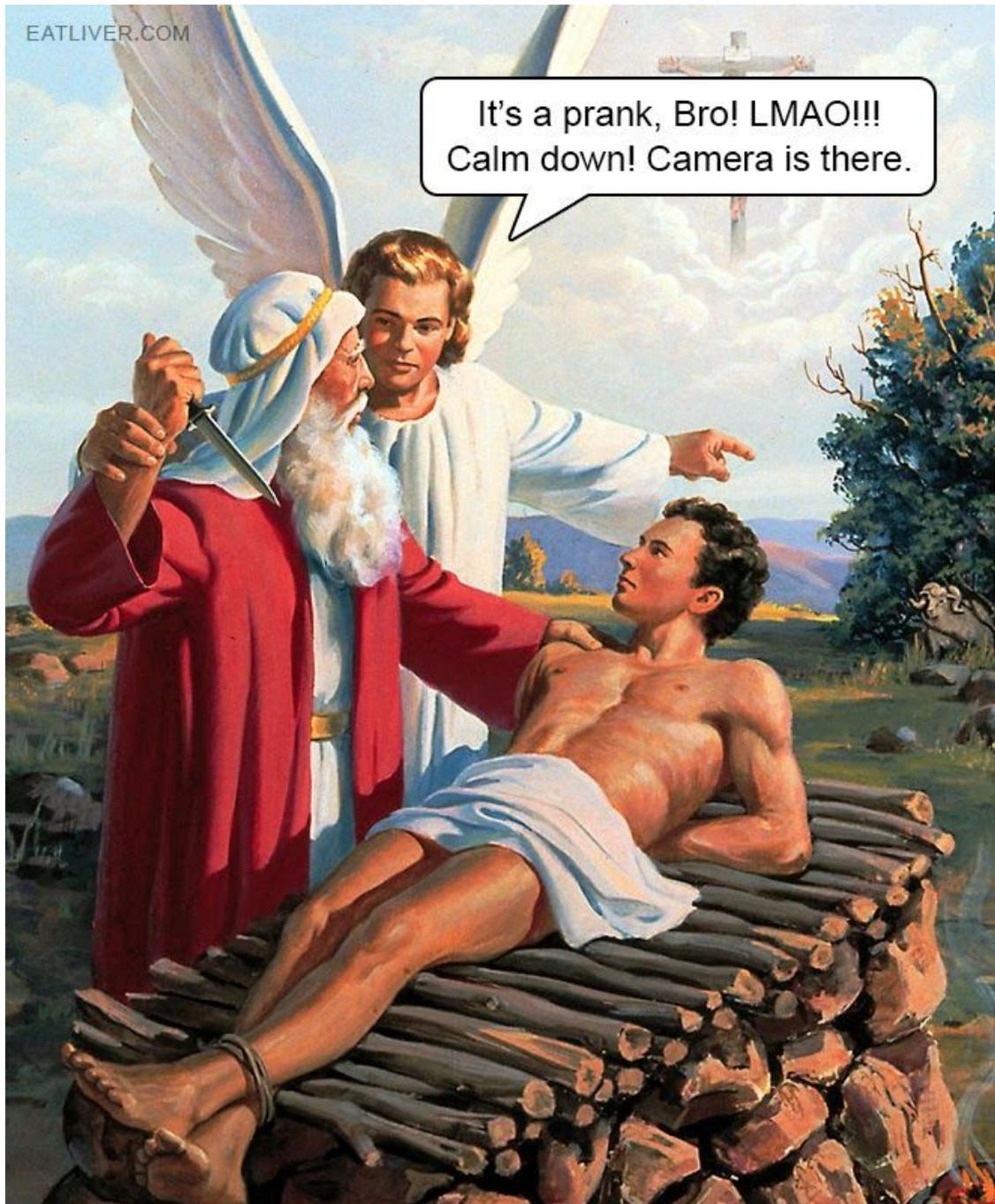
# **El humor como límite en la tradición occidental**

Alejandro Mesa Villajos

**Tesis Doctoral**

**UAB**

Universitat Autònoma  
de Barcelona



*Imagen 1: El Sacrificio de Isaac (14 de diciembre de 2020, Meme extraído de: <https://www.eatliver.com/prank-bro/>.<sup>1</sup>).*

---

<sup>1</sup> La búsqueda "prank bro Isaac" en Google imágenes arroja infinidad de resultados semejantes en la Red. Sin embargo, como suele pasar con frecuencia con muchos memes, identificar la autoría de la imagen se antoja complicado y, simple y llanamente, se repite la difusión sin cesar de esta imagen en multitud de portales que buscan difundir la hilaridad asociada a esta *pintura*.



## ¿Cómo he llegado hasta aquí? (Agradecimientos)

Espero que se me permita una cierta distensión antes de comenzar con la que, por otra parte, creo que es una tesis muy sobria, quizás incluso demasiado para el tema que nos ocupa.

Durante mi periplo como investigador predoctoral, nunca pensé en demasía en los agradecimientos, si bien de vez en cuando me apuntaba mentalmente algunos nombres claves que debería mencionar, sí o sí, una vez llegado todo a buen puerto.

En 2011 decidí matricularme en el Máster oficial en *Filosofía contemporánea: tendencias y debates* de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Poco después de esto, el PP encabezado por Mariano Rajoy gana las elecciones generales en una coyuntura de desastre económico tras la crisis financiera que sacudía al mundo después de la caída de *Lehman Brothers*.

No tardé mucho en elegir un tema general para mi investigación, a pesar de que tardé algo más en apuntalar las posibles líneas de investigación. Algunos breves comentarios en clase de Gerard Vilar i Roca me hicieron compartir enseguida su inquietud y estupefacción ante la constatación de que el humor no parecía haber sido un asunto relevante de investigación en la tradicional filosófica occidental, cuando menos a nivel sistemático y exhaustivo. Por ello le doy las gracias. Él está detrás, sin duda, de mi primera curiosidad y, en este sentido, es un tanto culpable de todo lo que viene demás (amén de haber apuntalado los inicios de mi investigación, algo que siempre le agradeceré también).

También quisiera darle las gracias a Marta Tafalla. Desde el momento en que la conocí en las clases de *Metafísica* que impartía en la Licenciatura de Filosofía me llamó la atención su pasión, su forma de involucrarse con la enseñanza y también su activismo. Gracias a ella acabé de consolidar mi interés por la investigación a través de un trabajo de módulo en el que vinculé estética y humor.

Al término del curso 2011-2012 presenté mi trabajo de máster titulado *Humor y estigmas: sobre la marginación del humor en la tradición occidental* obteniendo el reconocimiento del comité evaluador. A pesar de ello, por avatares de la vida que tampoco vienen ahora al caso, decidí no seguir en la institución académica para el curso siguiente y no me matriculé en el Programa de Doctorado en Filosofía. Era el verano de 2012 y Mario Draghi (presidente del Banco Central Europeo del momento) acababa de anunciar que haría cuanto hiciera falta para evitar que las economías de la Unión Europea colapsaran: ¡a buenas horas, mangas verdes!

De nuevo por avatares del destino, acabé matriculándome en el Programa de Doctorado en Filosofía, cuyo objetivo siempre tuve en mente, para el curso 2013-2014.

Para entonces, Ted Cohen y Umberto Eco, dos referencias de gran calado en mi obra, seguían vivos. En otro orden de cosas, el movimiento popular español del 15-M estaba comenzando a institucionalizarse en la formación política de Podemos, y Artur Mas aún no quería ni oír hablar de la independencia de Cataluña.

Para el inicio de mi investigación predoctoral, el empuje y la confianza de mi directora, Begonya Saez Tajafuerce, fue fundamental. Siempre le agradeceré su apoyo a un proyecto que no podía ser sino cuando menos un tanto sorprendente: no iba a tratar sobre determinada obra de determinado autor sino sobre un tema que, por definición, no parecía merecer una seria atención. Ella y yo no sabíamos entonces si la ontología podía ser un enfoque fértil y correcto para abordar el humor. A día de hoy, creo que seguimos sin poder determinar la corrección del enfoque (¿es que cabe preguntarse eso?) pero, sin duda, es incuestionable la fertilidad que ha tenido.

Durante el período comprendido entre 2013 y 2016, a pesar de mi interés por tomarme en serio la investigación que justo comenzaba, no pude dedicar todo el tiempo que deseaba a mi proyecto predoctoral debido a mi condición de *outsider* departamental: tenía que trabajar por cuenta ajena, y nunca mejor dicho, pues mi empleo era totalmente ajeno a la labor académica e investigadora. Sin embargo, de todo este tiempo, destaco algo que no se suele destacar en la investigación filosófica pero que, sin duda, considero fundamental para mi orientación. Me refiero a las entrevistas que me concedieron Albert Monteys, dibujante y ex-director de la revista *El jueves*, Miguel Noguera, cómico y dibujante, Berto Romero, célebre cómico televisivo, Miguel Ángel Rodríguez (*El Sevilla*), cantante de los *Mojinos Escocíos* y monologuista y Andrés Barba, escritor que publicó un muy interesante libro sobre el humor: *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder* (2016), y que me dió a conocer la obra de Luciano de Samósata. A todos ellos les agradezco su tiempo y sus ganas de colaborar en que mis primeros bosquejos a la investigación cuajaran. En especial, le agradezco a *El Sevilla* su absoluta generosidad y su trato cercano, continuo y atento incluso después de la entrevista, prestándose a lo que hiciera falta; más que como un entrevistado, se prestó como lo haría un buen amigo.

Con la obtención de mi contrato como investigador predoctoral en 2016, se me abrió un nuevo horizonte de posibilidades. Aún recuerdo como si fuera hoy la llamada veraniega de Daniel Gamper Sachse, director del Departamento de Filosofía de la UAB, para notificarme que se me había concedido la beca PIF (*Personal investigador en formación*) a la que optaba.

Ha habido pocos momentos de tanta dicha y felicidad en mi vida. Estaba absolutamente eufórico. A pesar de que Daniel me advertía de que venían años de mucho trabajo y esfuerzo por delante, la certeza de que me había pasado lo inesperado, esto es, que había recibido un golpe de fortuna para impulsar mi carrera investigadora, me compensaba con creces. A partir de ese momento, tres años de investigación a tiempo completo: ahora el humor sí que sería una cosa seria en mi vida.

Mi motivación inicial compensaba con creces todas las tareas que, poco a poco, comenzaron a rellenar mi cuadrícula de tiempo. A las clases y todo el esfuerzo aparejado, habría que sumar, durante un breve período, mi colaboración como secretario de redacción de *Enrahonar*, la revista de nuestro departamento (desde aquí, muchas gracias Jaume Mensa, fuiste un gran director, y agradezco enormemente tu paciencia, tiempo y dedicación) y otras tareas que, en realidad, no creo que sea preciso comentar ahora.

A las obligaciones contractuales, mis colaboraciones varias y mi lucha por participar en diferentes congresos, pronto se le sumaron otras circunstancias que no podían sino hacer más meritorio (quizás ese es mi consuelo) que ahora esté escribiendo estas líneas.

Durante el verano de 2016 tuve terrores nocturnos ante la inminente comunicación que presentaría, por primera vez en inglés, en el contexto de *The Taboo Conference (TaCo)*, un congreso celebrado en septiembre de 2016 en la Universitat Pompeu Fabra y que fue dedicado en dicha edición a los tabúes asociados al humor. A pesar de mi relativa facilidad para leer y comprender textos en lengua inglesa, *my fluency* estaba bastante descuidada y oxidada, y me empeñé en reforzarla en la academia de idiomas *Oxford House* de Barcelona. A la postre, le perdí el miedo a dicha lengua, realicé con suficiencia la comunicación que estaba prevista, y seguí intensificando *my fluency* en la academia citada hasta el punto de que, algo más de un año después, en diciembre de 2017, aún seguía ahí: suerte de mí, el tiempo justo para conocer a mi pareja, Laia, que ha sido un apoyo fundamental desde el primer día en el que comenzamos a salir juntos. Desde aquí, gracias Laia: te quiero. ¡Ah!, y por cierto, muchas gracias también, Laia, por diseñar y cederme la que finalmente es mi portada de tesis. El verano de 2018 se presentaba convulso en lo político en España. Pedro Sánchez fue elegido como presidente, convirtiéndose en la primera persona en conseguir en España dicho puesto tras una moción de censura. Por primera vez, la política española parecía agitarse un poco y ya no iba acompañada con mi sensación de estancamiento vital, derivada de mi dedicación constante a la investigación.

En este contexto, viajé a Estonia para participar, por primera y única vez, en el congreso que la ISHS (*International Society of Humor Studies*) celebraba en Tallinn (Estonia). Como recuerdo de allí, me llevé una participación que calificaría de interesante, y una gastroenteritis aguda que me lastró la estancia por esos lares desde el segundo día hasta el último. A pesar de ello, pude moverme lo suficiente como para asistir a algunas de las conferencias y comunicaciones que se impartieron y, así, poder conocer en persona a Delia Chiaro, entonces directora de la ISHS. Delia me brindó soporte durante los cursos 2016-2017 y 2017-2018, cuando tuve intención de llevar a cabo una estancia de investigación en Forlì, en el *Dipartimento di Interpretazione e Traduzione* de la Università di Bologna. Les agradezco a ella y, también, a Chiara Bucaria, su trato gentil y su disposición a que pudiera realizar dicha estancia allí y, así, poder trabajar con ellas. No obstante, esa estancia no la pude llevar a término al no serme concedida la ayuda económica solicitada para tal efecto.

El otoño y el invierno de 2018 me depararon nuevos estímulos.

Por un lado, pude publicar en diciembre mi primera (breve) novela, que, a pesar de que podría pensarse como una malsana distracción, fue sin duda un momento que refrescó un tanto mi rígido y árido camino como investigador. Le agradezco a Florina su disposición a ayudarme y a prestarse a hacer la presentación pública de mi libro. Gracias por tu tiempo y tu pasión.

Por otro lado, coordiné un grupo de lectura sobre una de las obras centrales de esta investigación (si acaso no es ya LA obra central), esto es, *Sobre la comedia* de Alenka Zupančič. Aún y con todo mi trabajo previo al respecto de la obra, sin duda poner en común la lectura con las dos participantes del grupo (sí, solo dos: más que suficiente), me abrió la posibilidad, tal y como esperaba, a nuevas reflexiones, difracciones, pensamientos, ideas y enfoques. Por tantas y tantas horas de sesuda lectura y enrevesamiento dialéctica: gracias Marta y gracias Valèria.

El seminario *Sobre la comedia* me convenció de la centralidad del enfoque de Zupančič en mi investigación. A pesar de que ya ocupaba un papel preeminente, lo cierto es que Eco y Kierkegaard ocupaban aún una buena parte de mis devaneos reflexivos. Dadas estas circunstancias, consensué con Begonya y Alenka que en el tercer y último intento por ser becado para una estancia en el extranjero, sería mejor solicitar Ljubljana como destino en vez de Forlì para dar un impulso a mi investigación. Finalmente, tampoco me fue posible ir, pero el contacto establecido con Zupančič hizo que ella se pusiera disposición de concederme una larga entrevista Skype mediante. Desde aquí, le agradezco a Alenka Zupančič su gratitud y disposición a dedicar el tiempo que fuera necesario, ya fuera en ese o en posteriores

momentos, a discutir y aclarar dudas.

La buena disposición de Zupančič, no obstante, quizás vino influida (entiéndase el siguiente comentario jocoso) por mi condición de convaleciente. Cuando llevé acabo la entrevista, acababa de retornar del *LVI Congreso de Filosofía Joven* que se celebraba en Santiago de Compostela. Para no variar, de allí me llevé el recuerdo de una más que satisfactoria comunicación y participación, así como una rotura de peroné (distal izquierdo).

Mi participación en el congreso de Santiago de Compostela trajo consigo, también, conocer a algunas personas con las que compartir pensamientos y reflexiones. De entre ellas, destaco a Ariadna, toda una caja de sorpresas para mí. Sus genuinamente lacanianos intereses me orientaron en algunos momentos en los que algunos pensamientos venían a mi mente, pero no recordaba bien de dónde los había extraído. Destaco, sobre todo, su recomendación del analista Juan Manuel Martínez, que ha tenido un papel discreto pero fundamental en el esclarecimiento de algunas nociones de esta investigación. Por todo ello, no puedo sino agradecer su tiempo y conocimiento.

La rotura de peroné, las clases, los congresos y mi ansiedad ante la posibilidad de “dejar algo por explicar”, me estaban atascando un poco los avances respecto a la redacción de mi tesis. Ante tales circunstancias, la lucha de la *Secció Sindical d’Ensenyament de la CGT* fue clave para conseguir que se nos reconociera, a todos los investigadores predoctorales PIF, la posibilidad de prorrogar nuestro contrato durante un cuarto y último año. No contaba con ello a pocos meses de terminar mi investigación pero, sin duda, esta prórroga fue clave para poder acabar en tiempo, y a la vez con suficiente madurez, mi investigación.

Por si pensaba que no me podía pasar nada más durante mi travesía, 2020 nos trajo una pandemia mundial por coronavirus y la vida de todo el mundo cambió radicalmente. Debo reconocer que la mía en particular no cambió demasiado y, si acaso, me restó algo del poco ocio que estaba teniendo en los tiempos anteriores para centrar aún más mi atención en finalizar este proyecto.

Aún y con todo, 2020 me trajo algunos buenos momentos y oportunidades para terminar de apuntalar una investigación que ya estaba en fase de redacción. Muy especialmente, le agradezco de todo corazón a la profesora María Cristina Sánchez León de la *Universidad Pontificia Javeriana de Cali* su disposición a colaborar conmigo, intercambiar correspondencia y resolver dudas desde el momento en el que contacté con ella para comentar uno de sus artículos. Y gracias también a *17. Instituto de Estudios Críticos de México*, por darme la oportunidad de impartir un seminario con ellos, uniéndome de este modo a una comunidad que me entusiasmó por su forma de trabajar y colaborar.

No podía terminar estos peculiares agradecimientos sin dejar constancia de algunas de las personas que me han acompañado durante todo este trayecto, así como a los que ya no están en ese camino pero aportaron un granito de arena fundamental. Si me estás leyendo y piensas que me he olvidado de ti, ruego que me disculpes: seguro que has contribuido a tu manera a que esto fuera posible, pero seis páginas ya me parecen muchas para unos agradecimientos, lo siento.

A Luis, que fue más que un brillante compañero de departamento y se convirtió en un cómplice de mis buenos y malos momentos. A Miriam, que me apoyó siempre en mi necesidad de buscar la satisfacción en mi formación estudiantil, profesional e investigadora. A Alicia, a la que no le puedo estar más que agradecido por acordarse una y otra vez de mí cada vez que algo que tuviera que ver mínimamente con el humor le pasara por las manos. Al resto de compañeros y compañeras de departamento, con especial atención a Alger, que con su sola presencia constante al otro lado del pasillo, fue una buena noticia durante largo tiempo. Al grupo de los consecutivos seminarios sobre Malabou que, dirigidos por Begonya, acogieron a personas que me han ido acompañando durante todos estos años y a las que les debo, sin duda, algunas reflexiones. A Joel, que aunque nunca supo de los detalles más específicos de mi investigación, me ha acompañado durante todos estos años en la *concreción* de hilaridad que supone nuestro programa radiofónico. Y, en general, gracias a todas las personas que han estado cerca mío y que, aunque no hayan contribuido de una forma más o menos directa a mi labor investigadora, han resultado y resultan fundamentales en mi vida; cuando menos, para mantener cierta cordura.

Y, sobre todo, el último agradecimiento último no podía ser sino a mis padres, que no buscando nunca comprender lo que estaba haciendo, procuraron siempre que el viaje fuera lo más cómodo y agradable posible para mí. Siempre tendré en mente el recurrente comentario de mi madre de “mándalo todo a la m\*\*\*\*\*” en aquellos momentos en que el estrés y la apatía parecían vencerme: yo sé que tras aquellas palabras nunca hubo una actitud de rendición sino de alivio del pesar. No podía haber mayor analgesia que aquella. No obstante, ya es tarde: ¡al final llegué al final!

## Índice.

<b>Resumen.</b>	<b>12</b>
<b>Introducción: Objetivos, estructura y marco teórico de la tesis.</b>	<b>14</b>
Sobre el concepto de humor.	14
Marco teórico.	19
Problema.	21
Hipótesis.	23
Dualidad y dicotomía.	27
Universal, Particular y singular.	29
Humor y exceso de sentido.	30
Estructura de la tesis.	31
<b>Primera parte: El humor como duda.</b>	<b>34</b>
Capítulo I: Duda, convicción y confianza. Arqueología de la fe.	35
La fe como confianza (Faith as trust).	35
¿Qué significa dudar? La dualidad comprendida desde la trascendencia.	36
Mediación e inmediatez en el conocimiento y en la fe.	40
Capítulo II: Génesis de un conflicto. Isaac.	45
Del anuncio del nacimiento al Sacrificio de Isaac.	46
El Sacrificio de Isaac: La interpretación desde la Cristiandad.	48
El Sacrificio de Isaac: La interpretación de la dualidad paradójica.	50
La risa de Abraham y la risa de Sara.	52
Fe, risa y cristiandad: la comprensión del humor en clave dicotómica.	59
Fe, risa y humor: algunos intentos de conciliación.	66
Russell Heddendorf: Humor, fe y paradoja.	66
Harvey Cox: Cristo arlequín.	68
<b>Segunda parte: El humor como excepción.</b>	<b>73</b>
Capítulo III: El carnaval y lo cómico.	75
Bajtín y la transgresión de la cultura popular.	75
Umberto Eco: el carnaval refuerza la regla.	78
Capítulo IV: Tragedia y comedia ante la regla.	80
La universalidad de la tragedia. La particularidad de la comedia.	81
Capítulo V: El humor como excepción legítima o como excepción ilegítima.	86
Humorismo: la excepción que no legitima la regla.	86
Excepciones ilegítimas y excepciones legítimas.	90
Capítulo VI: La disposición del humor. Lo no-propositivo y lo no-proposicional.	94
Franciscan knowledge: el contenido no-proposicional.	94
El humor: disposición o posición. Entre lo no-propositivo y lo no-proposicional.	99
<b>Tercera parte: El humor como exceso.</b>	<b>106</b>
Capítulo VII: Dioniso.	108
Dioniso, el dos veces nacido.	109
Los misterios dionisiacos: éxtasis, alteridad, contradicción y disolución.	111

Tales y la sirvienta tracia.	115
Capítulo VIII: Revolución, revuelta, resistencia o repetición. La singularidad.	119
Humor y/o revolución.	119
Revolución: novedad y libertad.	119
Humor y revolución: posturas minimalistas y posturas maximalistas.	120
Revolución y restauración.	124
La revuelta de las TAZ: insurrección invisible.	126
TAZ.	127
Inmediatismo.	131
Resistencia: dar y recibir forma.	133
El pathos de la resistencia.	134
Modos de resistencia: resistencia discursiva.	136
Modos de resistencia: resistencia material.	137
El resto.	139
Resto o exceso: el humor.	144
La repetición: donde emerge la singularidad.	146
Cambiando de Universal. Épica, tragedia y comedia.	147
Repetición y singularidad. De lo nuevo a lo sorpresivo.	155
El fracaso de la repetición en Marx.	157
La repetición positivo-afirmativa en Deleuze.	158
La repetición escindida en Lacan.	160
Caricatura e imitación.	164
Repetición, exceso y singularidad.	169
<b>Apéndice I: Glosario terminológico.</b>	<b>173</b>
<b>Apéndice II: antecedentes teóricos del humor en el pensamiento occidental.</b>	<b>194</b>
<b>Apéndice III: Alegría y risa auténtica. Milan Kundera y la teoría de las dos risas.</b>	<b>214</b>
<b>Conclusiones.</b>	<b>218</b>
<b>Bibliografía.</b>	<b>223</b>

## Resumen.

Esta tesis desarrolla una filosofía del humor desde el enfoque de una ontología relacional. De forma general, las teorías de la risa han tratado de responder, a lo largo del S. XX, a la pregunta *¿por qué reímos?* Esta es una pregunta de gran relevancia. Sin embargo, la pregunta que funda esta investigación es: *¿Qué papel ocupa el humor en el seno del pensamiento occidental?*

La hipótesis principal dice que el humor opera como límite en la tradición occidental. Esto significa que el humor ocupa un papel y un lugar tensional entre lo infinito y lo finito que se dan en la existencia humana. Con todo, el humor no apela a una trascendencia del modo en que lo hace la fe. La infinitud en el humor reside en otro lugar.

En esta tesis, el humor como límite se expresa de tres modos: como duda, como excepción y como exceso. A través de estas tres nociones, se procura una aproximación a los conflictos que el humor se encuentra en la tradición occidental y se observa una diferencia entre el humor y otras categorías que, si bien guardan cierto parecido en el gesto, difieren de él.

Como duda, como excepción y como exceso, el humor da cuenta de la imposibilidad de subsumir toda la realidad a un Universal abstracto, a una lógica de la representación en la que solo cabe lo particular como representación de lo Universal. En este sentido, el estudio del humor como límite lo muestra como agente clave en la emergencia de lo singular y, en consecuencia, como herramienta con la que estudiar una dimensión ajena al esquema Universal/particular.

La operatividad del humor como límite implica repensar las teorías de la incongruencia. Estas teorías comparten la idea de que el humor se produce ante algún tipo de incongruencia. Esta idea es compartida y extendida por esta tesis: pensar el humor como límite significa pensar en el reverso ontológico de la incongruencia. Pero, ¿qué es lo incongruente, inadecuado o chocante en el humor? El trasfondo de todas las incongruencias humorísticas no es una naturaleza, un *a priori* o una esencia, sino una perplejidad ante la dualidad paradójica que conforma la existencia.

## **Abstract.**

This thesis develops a philosophy of humor from a relational ontology approach. In general, laughter theories have tried to answer, during the 20th century, the question *why do we laugh?* This is a very relevant question. However, the question which establishes this research is the next one: *What role does humor occupy within Western thought?*

The main hypothesis is that humor operates as a limit in Western tradition. This means that humor takes a role and a tension place between the infinite and the finite that happens in human existence. Nevertheless, humor does not appeal to transcendence in the way that faith does. The infinity in humor is elsewhere.

In this thesis, humor as a limit is expressed in three ways: as doubt, as exception and as excess. Through these three notions, an approach is sought to the conflicts that humor finds in Western tradition, as well as a difference is caught, and that difference allows distinguishing humor from other categories that, although they have a certain similarity in the gesture, they are very different from humor.

As a doubt, as an exception and as an excess, humor accounts for the impossibility to subsume the whole reality to an abstract Universal, to a logic of representation where the particular only has place as a representation of the Universal. In this sense, the study of humor as a limit defines it as a key agent in the emergence of the singular and, therefore, as a tool to study a dimension alien to the Universal/particular scheme.

The operability of humor as a limit implies rethinking the theories of incongruity. These theories share the idea that humor occurs in the face of some kind of incongruity. This idea is shared and extended by this thesis: thinking about humor as a limit means thinking about the ontological reverse of incongruity. But, what is incongruous, inappropriate, or shocking about humor? The background of all the humorous incongruities is not a nature, an *a priori* or an essence, but a perplexity before the paradoxical duality that shapes existence.

## Introducción: Objetivos, estructura y marco teórico de la tesis<sup>1</sup>.

### 1. Sobre el concepto de humor.

Llevar a cabo una suerte de filosofía del humor es un asunto complejo porque cabe dudar si el término *humor* es el apropiado para abordar la cuestión. Esto es así en la medida en la que la tradición no ha fijado un sentido cerrado a algunos términos que se relacionan entre sí, una relación basada en un determinado tipo de ingenio<sup>2</sup>, de hilaridad, de perspicacia. Una vez llevada a cabo mi labor investigadora, concluyo que la no realización, por parte de la tradición, de esta tarea de criba exhaustiva para determinar el sentido exacto de estos términos no se debe tanto a una falta de interés en el asunto como a una complejidad fundamentada en la idiosincrasia misma del tema a tratar. Por ello, buena parte de los autores en la tradición occidental, o bien han utilizado indistintamente términos como humor y cómico, o bien han hecho distinciones sutiles entre ambos, pero, en muy raras ocasiones han precisado una suerte de *sentido exacto* de los términos.

Humor, comedia, ironía, sátira, parodia, chiste, juego de palabras, etc. Son términos que remiten a conceptos que de forma intuitiva se suelen emparentar pero que, por ese mismo parentesco, son difíciles de precisar. Por esa razón, considero que la primera tarea que me depara la redacción de esta tesis doctoral consiste en acotar la terminología. He elegido el término *humor* como base, como pilar sobre el que sustentar mi exposición. Por una parte, este término me permite abordar la cuestión a tratar dándole una generalidad que me permita moldear el término, jugar con él, pero que, a su vez, me permita poder ser claro, conciso y distinguir ese término, en la medida de lo posible, de otros que se pudieran relacionar con él<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> El estilo de citación y el modelo bibliográfico (*Bibliografía*) que se emplea en esta tesis es el de la APA. A continuación, dejo constancia de las características principales del estilo de esta tesis, que contiene una serie de modificaciones respecto al estándar de la APA en aras de facilitar la fluidez del texto:

- Toda cita literal en una lengua romance o en inglés se mantendrá sin traducción.
- Esta tesis está escrita con interlineado 1,5 y Times New Roman 12 en el cuerpo del texto.
- Las citas de más de 40 palabras siguen a interlineado 1,5 y con una letra Times New Roman 12.
- Las notas a pie de página están justificadas y escritas en Times New Roman 10.
- Los apéndices mantienen el formato de interlineado (1,5), tamaño de letra (12) y justificado de texto del texto principal de la investigación.

<sup>2</sup> El ingenio (WIT) es con toda seguridad uno de los términos más escurridizos y curiosos de esta tradición dado que ha mutado de forma desde el comienzo de su uso como una suerte de *capacidad mental*, *conocimiento sensorial* o *intelecto* hasta su vinculación más cercana a la hilaridad que data ya del s. XVI y donde se define como “habilidad para conectar ideas y expresarlas de forma divertida” (Harper, 2007, Wit). Sirva esto como ejemplo del terreno resbaladizo en el que nos adentramos al reflexionar sobre lo que yo pretendo definir de una forma genérica como *humor*.

<sup>3</sup> Es importante señalar desde ya que, pese a mi intención de mantenerme fiel al término *humor* como base de mi investigación, he dedicado un largo tiempo al comienzo de mi investigación a indagar en los diferentes términos

Según la RAE, *humor* se define como:

1. m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.
2. m. Jovialidad, agudeza. *Hombre de humor*.
3. m. Disposición en que alguien se halla para hacer algo.
4. m. Buena disposición para hacer algo. *¡Qué humor tiene!*
5. m. **humorismo** ( || modo de presentar la realidad).
6. m. Antigüamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo.
7. m. *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.

(Real Academia Española, *Humor, Diccionario de la lengua española*, 2015, 23ª ed)

Estas siete entradas principales guardan una estrecha relación entre sí en virtud de la cual el humor es una disposición de ánimo, una buena sensación personal, etc. No hay que olvidar el origen etimológico del término: *humor* proviene de un vocablo del latín que se emplea para referirse a aquellos fluidos que regulan el bienestar físico, mental y también el ánimo<sup>4</sup> (Harper, 2007, *Humor*). De ahí el sentido de expresiones como *estar de buen humor*. Sin embargo, como intentaré demostrar en esta investigación, es importante hacer notar ya la distancia inconmensurable que se da entre el humor entendido como promotor de expresiones humorísticas, con una noción vaga de humor que lo relaciona, de forma errónea, con la alegría, el bienestar, el *pensamiento positivo* y, en última instancia, con la felicidad. Este equívoco se origina en cuanto se confunde *estar de buen humor* con la forma de hilaridad denominada *humor* y, así, tornándose intercambiables, se le atribuye al humor una serie de beneficios relacionados con una presunta inocencia: inocencia que, como se observará, no es tal. Por otra parte, el humor tal y como se entiende aquí no es un mero interludio, un entretenimiento o válvula de escape. En definitiva, el humor no es una pausa en una

---

que se emparentan con el humor. Este esfuerzo se puede ver reflejado en el *Glosario terminológico* que he tenido a bien adjuntar a mi tesis (*Apéndice I*). Este glosario, si bien no es imprescindible para la comprensión de la hipótesis principal de esta investigación, estimo que puede ser muy clarificador para quien desconozca la vasta amplitud de dicho campo terminológico y conceptual.

<sup>4</sup> La(s) teoría(s) de los cuatro humores trataban de explicar los diferentes estados de salud y también intentaban corregir las posibles deficiencias o desviaciones de estos mismos humores. Por tanto, *estar de buen humor* estaba asociado de forma indefectible a un estado de salud adecuado.

(supuesta) rígida seriedad, sino que es realmente una forma de leer la realidad de modo serio: y, en última instancia, una forma de ruptura<sup>5</sup>.

Por tanto, las entradas a la definición que da la RAE sobre humor no son útiles para acotar, ni siquiera para aproximarse, a la noción de *humor* que emplearé como marco en esta tesis.

En realidad, no es objetivo de esta investigación dar una definición estanca y cerrada de humor, pues, como comenta Salvatore Attardo (cfr. 1994, p. 2), humor es un término que no se deja definir de una manera acotada. En términos del segundo Wittgenstein (cfr. Attardo, 1994, p. 8), humor es un término que se amolda a diferentes juegos de lenguaje y la percepción de algo como humor se hace mediante parecidos de familia. Sin embargo, para poder aproximarse al término *humor*, se puede constatar que hay una noción más o menos asentada y consolidada sobre el humor que lo relaciona con determinada forma de hilaridad<sup>6</sup> que el humor tiene algo que ver con la hilaridad. Juan Carlos Siurana resume muy bien esta aproximación: “entiendo el humor como la capacidad para percibir algo como gracioso, lo cual activa la emoción de la hilaridad, que se expresa a través de la sonrisa o la risa” (Siurana, 2014, p. 215). Esta supuesta relación estrecha con la sonrisa o la risa<sup>7</sup> explica el modo en que una buena parte de las investigaciones alrededor del humor se han asentado sobre la base de alguna teorización sobre lo irrisorio.

La difícil acotación de lo que se entiende por humor ha propiciado una recurrente confusión terminológica, y esto ha dificultado la labor investigadora sobre esta materia. En esta investigación no se busca tanto hacer una arqueología terminológica como comprender, *grosso modo*, la operatividad del humor en el marco teórico del problema y de la hipótesis que expondré a continuación.

---

<sup>5</sup> Quizás no resulte muy clarificador caracterizar el humor como forma de ruptura, pero en aras de la agilidad en el desarrollo de la argumentación, espero que se me excuse: se tratará con detalle que significa esta caracterización más adelante.

<sup>6</sup> Esta relación entre el humor y la hilaridad es algo, cuando menos, matizable. Sin embargo, en aras de dejar de ir a tientas y aportar un poco de luz en este comienzo de investigación, me acogeré a esta proximidad que, por otra parte, tiene cierta operatividad.

<sup>7</sup> En línea con lo comentado en la anterior nota a pie de página, adelanto **que** del análisis de una *risa* (Isaac) se derivará la primera parte de esta tesis doctoral. Sin embargo, pese a la crucial importancia de la que ha gozado la risa a la hora de trabajar sobre el humor, se puede adelantar aquí que quizás esto, no es tanto por su verdadera relación con el humor, como por la relación que se le ha presupuesto con el mismo. Así, no solo se puede reír no-humorísticamente, sino que a veces el humor no lleva a la risa.

En la primera parte de esta tesis presentaré por primera vez la hipótesis de que hay diferentes tipos de risa y que alguna de esas formas no tiene nada que ver con el humor. Entraré más en detalle en esta cuestión en el *Apéndice III* de esta tesis sobre *Alegría y risa auténtica. Milan Kundera y la teoría de las dos risas* en aras de abordar con detalle una cuestión fundamental para una filosofía del humor: la diferencia entre la risa de la alegría y la risa humorística.

En cualquier caso, si hubiera que atenerse a una definición que sirva de punto de partida, la noción que describe Umberto Eco de *humorismo*, y que lleva un paso más allá la que unos años antes dio Luigi Pirandello, se aproxima a lo que aquí se está entendiendo por humor: “Mientras que lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humorismo es su sentimiento” (Eco, 1986/2012, p. 365). En este sentido, el humorismo o humor se puede comprender como una forma específica de hilaridad (Eco lo entiende como una subcategoría de lo cómico), que se diferencia de lo cómico en que “si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de la fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva” (Eco, 1983/1989, p. 19). Así, el humor opera como una especie de voz en *off* que le permite distanciarse de la regla que se transgrede. El humor nos hace sentir la incomodidad de la regla, la vuelve insoportable, pero no se enfrenta directamente a ella ni nos promete una liberación, si hay una transgresión en el humor, esta es la de quitarnos la venda de los ojos. Pero el humor no es propositivo, no propone una solución *per se*:

El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley (Eco, 1983/1989, p. 19).

No profundizaré ahora en los pormenores de la distinción entre cómico y humor en Umberto Eco, dado que será tema de análisis largo y tendido en la segunda parte de esta tesis doctoral. En todo caso, es de suma relevancia señalar que, a pesar de mi intención de acotar la discusión teórica a mi concepto de humor, lo cierto es que no me será posible evitar la alusión frecuente a otros términos dado que a menudo tengo que citar literalmente (o parafrasear, cuando menos) a diferentes autores que hacen un uso dispar de los términos, tanto por el sentido que les dan como por los términos que utilizan. A menudo, los términos que utilizan dichos autores son intercambiables por la noción que aquí estoy dando de humor, mientras que en otros casos poseen matices diferentes, o son términos que no están delimitados por los

autores que les dan uso. Por la propia idiosincrasia del humor, se verá en esta investigación que no es común encontrar una definición positiva del humor o sus términos equivalentes. En este sentido, suscribo las palabras de Helmuth Plessner a propósito de lo cómico:

Si hubiera una expresión conceptual, adecuada y exhaustiva, de la ambivalencia de lo cómico, se quitaría a lo cómico su esencia y a nosotros la posibilidad de réplica. La risa sólo es posible porque no hemos terminado con ella. La teoría que quiera terminar más que nosotros ahogará el fenómeno en un concepto. (Plessner, 1941/2007, pp. 106-107)

Procuraré ser lo más claro posible de aquí en adelante y utilizar los términos de los diferentes autores con fidelidad a su sentido original, pero intentando siempre remitir al marco teórico que yo mismo he procurado construir alrededor del concepto de humor<sup>8</sup>. En este sentido, me interesa abordar, desde una perspectiva ontológica<sup>9</sup>, cómo opera el humor para vislumbrar el límite estructural de nuestro pensamiento.

---

<sup>8</sup> Para terminar este apartado quisiera hacer mención al *sentido del humor*. El reconocimiento de la facultad para concebir lo humorístico como sentido no es baladí: en las escasas páginas escritas hasta ahora ya se han esbozado un par de definiciones (las de Siurana y Eco) que conectan el humor con la activación de emociones (la hilaridad) y la emergencia de sentimientos. Si bien no es objetivo de esta investigación desgranar algo así como la naturaleza sensible del humor, creo relevante destacar esta relación que sin duda guarda tras de sí un gran interés para futuras investigaciones en torno a una filosofía del humor.

<sup>9</sup> Quizás quepa hacer una breve aclaración sobre el término *ontología* puesto que es muy dado a multitud de interpretaciones y a malentendidos.

Ha habido muchas definiciones de ontología, igual que ha habido muchos filósofos que se han versado en ontología desde diferentes prismas. Por ello, creo relevante explicitar lo que aquí se entiende por *ontología*.

Heidegger distinguió entre óntico y ontológico: lo primero refiere a los *entes* y lo segundo al *ser* (Ferrater Mora, 1965, *Óntico*, p. 320). En este sentido, se puede decir que la ontología es la rama de la filosofía que estudia el ser.

Sin embargo, no se puede reducir en esta tesis doctoral la ontología a la metafísica. Si nos atenemos a la distinción dada por Aristóteles de *filosofía primera*, encontramos que, mientras que la metafísica es el estudio de un ente principal al cual se subordinan los demás entes, la ontología es el estudio del ente en cuanto ente (Ferrater Mora, 1965, *Ontología*, p. 321).

Esta distinción no es en absoluto baladí, pues permite pensar en formas de ontología que aborden el ser desde una perspectiva de una no-subordinación a una entidad preeminente, inmutable y *en sí*, es decir, ontologías que vayan más allá del esencialismo clásico de corte metafísico.

La apuesta ontológica que se hace en este trabajo va en la dirección de lo que comúnmente se ha denominado como ontología relacional: el ser se constituye en relación. A simple vista, esto puede parecer un desplazamiento del ser entendido en sentido metafísico y, por tanto, se podría pensar en una suerte de substancialización de la relación. Sin embargo, se debe entender que la relación no es propiamente nada, no es *una cosa* y, por tanto, no hay sustancia alguna que medie sino que la relación misma es lo que acaba por constituir ese *ser* de las partes imbricadas en tal relación, es un *entre* (Nancy, 2001/2003, pp. 20-26).

## 2. Marco teórico.

En los inicios de mi investigación me centré en el estudio del fenómeno de la risa, corriente dominante en la investigación sobre el humor en el siglo XX, así como en diversas filosofías del lenguaje y semióticas. En primera instancia, Salvatore Attardo se convirtió en un compilador relevante para ordenar todo este panorama de teorías sobre la hilaridad. No obstante, de todo este bosquejo y posterior análisis, emerge la figura de Umberto Eco como un autor fundamental a la hora de comprender el juego que se da en el humor entre los intersticios de diferentes estructuras del lenguaje, así como para apuntar a una distinción entre lo cómico y el humorismo que será de capital importancia en esta investigación.

En paralelo a este primer bosquejo sobre las teorías de la risa y el apuntalamiento de las diferentes nociones básicas de esta investigación, comencé el estudio sobre las *Lecciones sobre estética* (1835/1989) y la *Filosofía del arte o Estética* (1826/2006) de Hegel, textos que fueron ganando importancia conforme se iba consolidando el armazón teórico de esta investigación y se hizo cada vez más preciso plantear una alternativa a la lógica de la representación para pensar en términos de humor.

En un segundo momento de mi tarea de cimentación teórica, me acerqué a la filosofía de la religión y la teología judeocristiana para dar pie a las primeras interpretaciones acerca de los pasajes del Génesis bíblico que se citarán y comentarán en esta tesis. Estos pasajes bíblicos me aparecieron de una forma casual, a través de la breve obra *Jokes* (1999) del profesor Ted Cohen, pero pronto se tornaron cruciales en la línea de investigación que yo estaba desarrollando.

Con el paso del tiempo, el peso principal de mi marco teórico fue gravitando, cada vez más, alrededor de una forma de pensar el *dos*, es decir, de pensar en la relación o en una forma de ser no dicotómica. El marco de una ontología relacional se me antojaba muy fértil a la hora de poder profundizar en las explicaciones estructurales sobre la posición que el humor ha ocupado y ocupa en el esquema de pensamiento occidental. En este sentido, tal y como precisaré en los apartados dedicados al *Problema* y a la *Hipótesis*, las claves teóricas que ofrecían las teorías clásicas sobre la risa no me bastaban para desarrollar plenamente los objetivos teóricos de esta investigación.

Las fuentes principales de las que me he nutrido en el contexto de esta ontología relacional son la obra del filósofo Søren Kierkegaard, a través de su variada pseudonimia, y las

diferentes aportaciones de la *Ljubljana Escuela de Psicoanálisis*, con especial atención a la obra de Alenka Zupančič y, en menor medida, de Slavoj Žižek.

Kierkegaard se muestra como un autor fundamental para abordar el problema de la trascendencia desde una óptica diferente a la tradicional relación Universal/Particular y, de este modo, para poder pensar en términos de lo singular, así como para pensar en términos de una dualidad que no sea una dicotomía. Su cuestionamiento de la cristiandad como impropriamente cristiana, revela una forma de encarar una dualidad no-dicotómica que se muestra como fundamental en el contexto de la filosofía del humor que llevo a término en la presente investigación. En cambio, sus consideraciones sobre la ironía y el humor, siendo abundantes, no ocupan el primer plano de esta investigación por motivos que se irán señalando en las siguientes páginas.

La obra de *Sobre la comedia* (2008/2012a) de la filósofa eslovena Alenka Zupančič, ha sido un pilar fundamental (con toda seguridad, el más fundamental), a la hora de ensamblar el contexto teórico-filosófico del que me estaba nutriendo con la cuestión concreta del humor. Desde el prisma del psicoanálisis lacaniano y de la filosofía continental del s. XX, Zupančič se revela como fundamental a la hora de dar una vuelta de tuerca al pensamiento sobre el *dos* y encararlo desde un prisma no-trascendente que prescindiera de la fe (fundamental en Kierkegaard) como herramienta catalizadora de esta dualidad, otorgando este papel al humor. En Zupančič se encuentra, como en Umberto Eco, una suerte de diferenciación entre diferentes formas de humor o comicidades: hay una distinción prístina entre comedia subversiva y comedia conservadora. Por otra parte, diferentes textos de Slavoj Žižek han complementado y ampliado el trasfondo teórico de Zupančič, haciendo hincapié en cuestiones muy relevantes como la distinción entre resto y exceso o la comprensión de la figura de Cristo en el contexto de la comedia; aportaciones que ya estaban en Zupančič pero de una manera más sucinta.

Además de las tradiciones, contextos y autores mencionados hasta el momento, ha habido otras influencias teóricas que han contribuido, en menor medida, al desarrollo del marco teórico que ha posibilitado esta tesis doctoral. Tanto referenciadas por su empleo directo en el texto final de esta tesis, como influyéndome de manera indirecta como autor de la misma, las siguientes corrientes de pensamiento de la tradición occidental están presentes en esta investigación: desde las diferentes filosofías de la diferencia, pasando por la teoría de la performatividad, la Teoría Queer, hasta llegar al posthumanismo, los nuevos materialismos y

coqueteando con posiciones concretas y muy fértiles de la filosofía política como el *anarquismo ontológico* de Hakim Bey.

### **3. Problema.**

El problema que se plantea en esta tesis doctoral y del que nace la hipótesis de la misma es el siguiente: en la tradición del pensamiento occidental<sup>10</sup> se puede observar una persistente ausencia de las herramientas adecuadas para abordar, tratar y comprender el humor, cuando menos desde un prisma ontológico.

El pensamiento contemporáneo ha llevado a cabo en las últimas décadas un esfuerzo por sistematizar una reflexión filosófica sobre el humor recogiendo los comentarios y apuntes de buena parte de la tradición para desarrollar diferentes hipótesis de trabajo que traten de explicar por qué nos reímos humorísticamente. De este modo, la mayoría de autores han sintetizado su reflexión en tres grandes grupos de teorías: las teorías de la superioridad, las teorías de la liberación de la presión, y las teorías de la incongruencia (cfr. Monro, 1988, pp. 349-355). Algunos autores como Salvatore Attardo han optado por clasificar estas teorías en tres grupos diferentes en función de su acento en lo cognitivo, en lo social o en el psicoanálisis (cfr. Attardo, 1994, p.47). No obstante, esta forma de compilar las teorías de la risa no se ha extendido mucho más allá del propio Attardo.

De entre los tres primeros grupos de teorías, he llegado a la conclusión de que las de la incongruencia (también conocidas como teorías de la inadecuación) tienen primacía para explicar por qué nos reímos porque, a diferencia de las de la superioridad y de las de la liberación de la presión, se centran en el objeto humorístico/cómico y no en la intencionalidad de los sujetos emisores y receptores de dichos mensajes, alejándose este grupo de teorías de la explicación psicologista:

---

<sup>10</sup> Dar una definición cerrada de lo que se entiende por *tradición del pensamiento occidental* es un asunto complejo porque esta no puede ser circunscrita, en una tesis de filosofía, a un ámbito geográfico concreto y pretender con ello resolver la cuestión. No obstante, a grandes rasgos, se entiende por *tradición del pensamiento occidental* aquella que se deriva de una visión en la que ontología y metafísica no se desligan y que, a consecuencia de ello, opera bajo una lógica dicotómica que en esta tesis se traduce en una lógica del *todo es posible* y de una elusión de cualesquiera límites estructurales. Por supuesto, la tradición siempre está plagada de excepciones, algo que en una investigación sobre el humor no puede ser pasado por alto (dado que el propio humor será planteado como una excepción), pero comprender la tradición como norma no es tan solo una generalización que me permito hacer, sino que es la forma privilegiada de poder observar el papel subalterno y discrepante del humor precisamente en dicho contexto.

La teoría de la inadecuación tiene prioridad frente a las otras si nos concentramos en la risa humorística y dejamos de lado aquellas formas de risa que no tienen nada que ver con el humor- como la risa debida a cosquillas- [...] porque es la única teoría que apela a una cualidad del objeto cómico o ridículo o de la situación cómica o ridícula en sí, mientras las otras teorías discuten aspectos de los receptores [...] Es indiscutible que distintas personas, o incluso las mismas personas en distintos ambientes, se ríen de cosas distintas; bien puede ser que, cuando ríamos, sintamos - exclusiva o simultáneamente - superioridad, liberación de la presión, emociones ambivalentes; pero si queremos responder a la cuestión de si nuestra risa es inteligente o no, nuestra sensación de superioridad justificada o no, no podemos evitar analizar el objeto de la risa. (Hösle, 2001/2002, pp. 21-22)

Es importante incidir en que las teorías de la incongruencia no descartan los otros dos grandes grupos. No niegan que en la risa humorística se pueda producir una sensación de superioridad por parte del emisor del mensaje o que sirva para liberar algo del inconsciente del mismo (si es que el inconsciente puede pertenecer a la persona, algo que se cuestionará más adelante) o incluso del público objetivo, sino que simplemente no asumen que estas cuestiones sean relevantes para explicar la motivación de la risa: pretenden ser una teorías de mínimos en las que lo fundamental es destacar que en toda expresión humorística lo que se produce es una incongruencia (inadecuación). Esto significa que se da lugar a lo inesperado en la interacción entre dos elementos que de forma habitual operarían de distinta manera. Hay muchas formas de leer la incongruencia: como el surgimiento de dos acciones que no suelen aparecer juntas, como la mezcla de palabras que suelen ser incompatibles entre sí en una misma frase, etc. A modo de concreción teórica puede ser de utilidad lo que escribe Schopenhauer: “La risa no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia” (Schopenhauer, 1819/2009, p.71).

No obstante, pese a que suscribo las teorías de la incongruencia como adecuadas para comprender el fenómeno de la risa humorística, pienso que estas teorías son insuficientes. Este grupo de teorías responde a la pregunta sobre el porqué de la risa humorística pero no da cuenta del lugar que ocupa el humor en nuestro sistema de pensamiento ni de la función que de este lugar se deriva. Se hace necesario ahondar en otro camino que compatibilice la

primacía del contraste o la incongruencia como hecho fundamental que se da en el proceso humorístico, con una explicación que detalle la posición del humor en el contexto del pensamiento occidental. A mi parecer, este camino debe pasar por una ontología y por ello defino mi propuesta del *humor como límite en la tradición occidental* como el reverso ontológico de las teorías de la incongruencia.

Mi propuesta ontológica incide en la necesidad de comprender que el humor no se presta a un cerramiento de sentido al uso y eso conlleva que ni se puede positivizar una definición que nos muestre de forma prístina lo humorístico y lo distinga de cualquier otra categoría (tal y como vengo afirmando), ni se puede determinar *a priori* la efectividad, la recepción, ni la reacción que determinada expresión humorística puede causar en un momento dado. No quiero decir con esto último que no se pueda tener una noción más o menos precisa de cómo una forma de humor pueda ser recibida (por ejemplo, como una expresión *de mal gusto*), sino más bien, y adentrándome en la veta ontológica que pretendo explorar, quiero expresar que no se puede decir de antemano en qué sentido y cómo el humor transforma, crea, desvela o muestra *algo* (ya veremos el qué) sino hasta que el humor llega. Y esto es así porque, y anticipo aquí mi hipótesis, no se puede decir que el humor sea una mera herramienta que persiga un objetivo predeterminado, sino que no se conoce el *objeto* que se tiene entre manos hasta que el humor interviene y este *objeto* se hace presente.

Se puede tener la tentación de pensar en términos de lo *nuevo* que nos trae el *humor* aunque, como se verá, probablemente sea más adecuado hablar de lo *sorpresivo* que nos trae (Zupančič, 2008/2012a, pp. 240, 265-266).

En definitiva, se trata de abrir la posibilidad a una filosofía en la que el humor no pretenda ser asimilado, absorbido y/o comprendido totalmente, una filosofía en la que el humor no sea valorado en términos de qué *alternativa* nos ofrece dentro del discurso, sino como una forma privilegiada de traernos a colación lo paradójico de la dualidad.

#### **4. Hipótesis.**

El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. (Eco, 1983/1989, p. 19)

La hipótesis principal de esta tesis doctoral es que el humor opera como límite estructural del pensamiento, y que este límite es indisoluble de cierta noción de singularidad<sup>11</sup> que emerge y se constituye en ese mismo límite: de esta operación se extrae algún tipo de transformación<sup>12</sup>, y rastrearla es la motivación fundamental de esta tesis doctoral.

Este límite es el reverso ontológico de la incongruencia. Esto significa entender que lo que hace el humor es mostrar, mediante un contraste o una incongruencia, las rugosidades o costuras del objeto de la expresión humorística y, por extensión, de todo el pensamiento<sup>13</sup>. Es decir, el humor pone el foco sobre el límite de lo que no se puede sobrepasar. Y este límite no deberíamos entenderlo en clave ética<sup>14</sup>, sino ontológica (estructural).

Entender como estructural el límite implica que no se está hablando de *limitaciones*. Estas podríamos entenderlas como transitorias, circunstanciales y superables. Mi propuesta es que la tradición occidental obvia la noción de límite estructural entendiendo como mera limitación todo límite y, en consecuencia, complicando la tarea de comprensión de esta noción.

Pero, ¿qué es este límite estructural que se aleja tanto de lo que se entiende por limitación? Para comenzar, se debe comprender que hay cuando menos dos formas de comprender el límite que están mutuamente implicadas y a las que yo me refiero: 1) como una forma de

---

<sup>11</sup> A menudo, el término *singularidad* es susceptible de confusión, especialmente cuando se emplea en filosofía. Valga esta nota para precisar una distinción que creo que es fundamental a la hora de entender la singularidad y lo singular, como preámbulo a la noción de singularidad que recorrerá buena parte de esta tesis doctoral. Si nos ceñimos a su acepción lógica: “La proposición singular se refiere a un solo objeto, a diferencia de la proposición particular, que se refiere a algunos sujetos y a la proposición universal que se refiere a todos los sujetos” (Ferrater-Mora, 1965, *Singular*, p. 682). Por tanto, lo singular se define como lo que atañe a un solo objeto y en consecuencia lo singular se asimila a lo que es único o propio de un solo objeto. Esta consideración es de suma relevancia para poder comprender el sentido en el que lo singular no es subsumible bajo la categoría de lo particular y, por tanto, deja sin operatividad el esquema excluyente y únicamente representativo Universal/Particular, donde lo particular solo es en cuanto es un reflejo, un calco imperfecto de lo Universal (al modo platónico en el que lo son las cosas que participan de las Ideas). Si cabe pensar algún tipo de Universal operativo para las categorías que abordaré en mi trabajo, no es sin duda este el esquema apropiado para pensarlo (un esquema de representación clásica). La evolución de la noción de lo Universal en esta investigación irá aparejada de forma indisoluble al desarrollo de un concepto fuerte de la singularidad y lo singular.

<sup>12</sup> A diferencia de otros términos que tienen sus correspondientes acotaciones en sendas notas a pie de página, considero que no debo hacer lo mismo con el término transformación. Esto es así por la sencilla razón de que su acotación y explicación se irá dando con el mero desarrollo de los diferentes apartados de esta tesis doctoral.

<sup>13</sup> ¿Cómo se forma una incongruencia humorística? Las teorías de la risa que abordan la perspectiva de la incongruencia, habitualmente explican en qué consiste tal y cual incongruencia o, de un modo más general, nos dicen en qué consiste una incongruencia cómica/humorística. Pero la cuestión relevante en mi investigación no es en qué consiste una incongruencia, sino CÓMO se forma, o aparece, o se crea, etc. De una manera más concreta, ¿cómo es que se observa una contradicción, contraste o incongruencia? ¿acaso *estaba ya allí*? ¿acaso *la creamos*? ¿acaso ni una cosa ni la otra?

<sup>14</sup> Por supuesto, es lícito hablar de una ética del humor y de los límites éticos de nuestro pensamiento, pero no es esto de lo que se está discutiendo aquí. Reitero: se trata de leer el límite en clave ontológica.

entender que no hay un más allá a dónde ir, es decir, el límite como un final o borde (y en, consecuencia, el límite como límite a una prédica que se discutirá largo y tendido en esta tesis doctoral: no todo es posible<sup>15</sup>) y 2) como una brecha o resquebrajadura que conforma la dualidad entre lo finito y lo infinito<sup>16</sup>, es decir, como un límite constituyente.

---

<sup>15</sup> En la primera parte de esta tesis doctoral se abordará las consecuencias de entender la prédica del *todo es posible* fuera del contexto de la fe y, por tanto, pasando de su aplicación a Dios para comprender que es un lema atribuible a lo humano. Abandonar la paradoja (entendida desde el prisma de una trascendencia en este caso) para tratar de comprender un lema que no puede ser sino paradójico, tiene consecuencias fatales para el pensamiento y en especial para el humor, que es lo que nos ocupa aquí.

<sup>16</sup> ¿Qué es lo finito y qué es lo infinito? Es esta una pregunta en absoluto baladí para la historia de la filosofía en general y para esta tesis doctoral en particular. Con toda probabilidad, son términos tan utilizados que con frecuencia se da por descontado una significación que no es ni puede ser unívoca. Por tanto, quisiera en esta nota precisar el contexto teórico en el que me voy a mover.

La RAE define lo finito como “lo que tiene fin, término, límite” y lo infinito como lo opuesto, es decir, lo “que no puede tener ni fin ni término” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2015, 23ª ed). Las habituales definiciones de diccionario no dejan sino de aproximar estos términos de forma general entendiéndolos, *grosso modo*, como lo definido-indefinido o limitado-ilimitado.

De una forma más concreta, la tradición occidental heredada del cristianismo ha remarcado una definición de lo infinito vinculada a la trascendencia en donde lo Infinito (o, más propiamente, lo infinitamente infinito) es representado como lo Absoluto (Dios) y, en oposición a este Infinito, se ha señalado la finitud como lo propio del dominio de lo humano, en cuanto lo que está limitado, es mutable y perecedero (cfr. Ferrater-Mora, 1965, *Infinito*, p. 949-950).

En Hegel la noción de infinito tiene capital importancia. De las diferentes formas de infinito que describe, dos son particularmente relevantes para esta investigación, la noción de infinito positivo y la noción de infinito negativo: “El infinito negativo es el que es susceptible de crecer indefinidamente, en tanto que lo infinito positivo, afirmativo o verdadero está completo, se contiene a sí mismo y está en sí mismo.” (Ferrater-Mora, 1965, *Infinito*, p.955). Pero lo novedoso de Hegel estriba en apostar por una suerte de relación entre lo finito y lo infinito que va más allá de la tradicional oposición : “Es cierto que el Espíritu se manifiesta asimismo como finito, ya que de algún modo el Espíritu es *lo infinito en finitud*” (Ferrater-Mora, 1965, *Infinito*, p. 955). Lo infinito se encarna en lo finito (encarnación de Cristo) y la encarnación significa negación de la negación para Hegel: “La positividad completa de lo infinito se da cuando la razón absorbe los momentos de lo abstracto y lo concreto, de lo universal y de lo particular; por eso el verdadero infinito surge sólo, como proclama Hegel en la Lógica, cuando se ha absorbido completamente en lo positivo y absoluto no sólo el infinito abstracto del entendimiento (*Verstand*) mas también el infinito concreto de la razón (*Vernunft*)” (Ferrater-Mora, 1965, *Infinito*, p. 955).

En la relación que se propone en esta investigación entre finito e infinito, la tensión entre finito e infinito no se resuelve sino que se muestra como constitutiva y constituyente del humor: “La comedia es materialista porque ve el giro de la materialidad hacia el espíritu puro y del espíritu puro hacia algo material como uno y el mismo movimiento, conducido por una dificultad inherente hacia el materialismo en sí” (Zupančič, 2008/2012a, p. 78). Y, a pesar de que con frecuencia se ha entendido que el humor juega la baza de aceptar la finitud humana y se desempeña dentro de los límites de esta finitud: “[A propósito de las conclusiones de Nathan A.Scott, teólogo cristiano y filósofo del humor] la comedia es un género que enfatiza fuertemente nuestra humanidad esencial, sus gozos y limitaciones. Invita, o incluso obliga a reconocer y aceptar el hecho de que somos seres finitos. Nos enseña que *sólo somos humanos*, con todas nuestras fallas, imperfecciones y debilidades, y nos ayuda a lidiar afirmativa y gozosamente con la carga de la finitud humana” (Zupančič, 2008/2012a, p. 79), este juego humorístico no sería posible sino fuera porque hay algo que resquebraja esta finitud, la escinde y cuestiona: “¿No dice la existencia misma de la comedia y de lo cómico claramente que un hombre nunca es sólo un hombre, y que su finitud está precisamente corroída por una pasión la cual no se ajusta a la medida de un hombre ni a su finitud? (Zupančič, 2008/2012a, p. 81) y “Lo que está en juego es un punto que es esencial para la comprensión de la comedia: el hombre, un ser humano, es del interés de la comedia en el punto exacto donde ésta coincide con lo inhumano; donde lo inhumano cae dentro de lo humano (hacia el hombre), donde lo infinito cae dentro de lo finito, donde la esencia *cae* dentro la apariencia y lo necesario en lo contingente” (Zupančič, 2008/2012a, p. 82).

Estas dos vertientes del límite, como borde (*terminus*) y también como límite constituyente (*limes*), las recoge Perarnau (2015, pp. 30-32)<sup>17</sup>. Es decir, comprender el humor como límite significa observar que el humor nos muestra ese límite constituyéndolo o, expresado de forma más precisa, el humor nos sorprende con ese límite. ¿Pero es que acaso ese límite ya estaba ahí para ser observado? ¿Acaso es una especie de impostura creada por el humor para fagocitar la diversión? A decir verdad, lo único que podemos decir de ese límite es que realmente no podemos decir nada de él hasta que llega el humor: de ahí, la sorpresa. Sentenciar de este modo puede llevar a pensar que tal vez sí que estemos ante una impostura de la que el humor saca rédito para florecer. Sin embargo, me reitero en mi posicionamiento; si no podemos decir nada del límite hasta que el humor llega no es ni porque el humor sea el medio predilecto para llegar a observar algo que ya estaba ahí ni porque el humor coloque ese algo ahí, sino porque el humor nos sorprende, aunque sea con lo habitual y cotidiano:

La sorpresa es algo más que la novedad. Podríamos sorprendernos ante algo que conocemos muy bien, incluso aquello que esperamos (pero cuando sucede [de nuevo], nos sorprende); este es uno de los principales mecanismos cómicos. ¿Qué es lo que nos sorprende? ¿Qué está en juego en ello? Se podría describir precisamente como un lapso de desorientación, una suspensión momentánea en la que el sujeto vacila entre su ser y su significación. [...] esta desorientación es el efecto de un sentido que emerge en un lugar inesperado y no, por ejemplo, el efecto de una pérdida completa del sentido. (Zupančič, 2008/2012a, pp. 265-266)

Lo fascinante del humor está en que la aparición de lo sorpresivo, por cotidiano que sea, nos aporta nuevos elementos de conocimiento: somos capaces de escuchar lo que antes simplemente oíamos de fondo y, así, somos capaces de observar nuestra propia singularidad desde un lugar que nos parecía inconcebible y, en consecuencia, como una singularidad irreconocible, que realmente no nos parece propia. De esta incapacidad para reconocer la propia singularidad reflejada a través del humor, nace uno de los principales problemas a los

---

En todo caso, no quisiera alargar en demasía esta simple acotación del contexto teórico. Durante las diferentes partes de la tesis doctoral habrá lugar para reflexionar sobre la naturaleza y las características de esta tensión entre finito e infinito.

<sup>17</sup> Esta tensión entre *terminus* y *limes* es la que da pie a una ontología en clave relacional, una ontología no-metafísica en la que se opera con/en el límite sin disolverlo. Perarnau se está refiriendo a la noción que Søren Kierkegaard tiene sobre el límite y que tiene una importancia capital en esta investigación.

que se enfrenta el humor y que recorrerá de la primera a la última línea de esta tesis doctoral: una discusión permanente por la legitimidad o ilegitimidad del humor como herramienta.

El efecto sorpresivo del humor cambia la percepción que se tenía de algo, como sucede, por ejemplo, a través de la imitación cómica que es, sin duda alguna, uno de los mecanismos humorísticos por excelencia:

En realidad, es curioso cómo los gestos de una persona, el modo en el que habla o se mueve, que no parecen ser chistosos en sí mismos, pueden volverse extremadamente chistosos cuando alguien los imita. Mientras mejor sea la imitación y mientras los gestos se parezcan más a los del imitado, más chistoso resulta. Son lo más graciosos cuando no se les distingue virtualmente del “original”, aunque el “original” no sea chistoso, su imitación idéntica es muy chistosa. (Zupančič, 2008/2012a, p. 175)

En todo caso, lo que emerge en la sorpresividad del humor, cómo se desvela la singularidad, así como hasta dónde llega el potencial transformador del humor en general, serán interrogantes que se irán planteando y abordando con detalle conforme se avance en el hilo argumental de esta tesis doctoral

Una vez clarificada la hipótesis principal de esta tesis doctoral, considero oportuno precisar de forma sucinta el uso de determinados términos que serán cruciales en la presente investigación; si bien en estos se entrará en detalle en los apartados pertinentes de esta tesis, lo cierto es que estimo como necesario aproximarse primeramente a unas nociones que servirán de marco teórico de toda la investigación. Con el fin de resultar más diáfano en la explicación, he optado por separar estas aclaraciones en tres grandes grupos: a, b y c.

#### **a. Dualidad y dicotomía.**

En esta introducción quisiera delimitar una distinción que será importante para todo el texto. Esta distinción apunta a dos maneras diferentes de pensar el *dos*. Para ello, quisiera distinguir entre dicotomía y dualidad.

El término dicotomía viene del griego διχοτομία, y tiene como primera acepción la de “división en dos partes” (Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 2015, 23ª ed). En cambio, dualidad es un término que proviene del latín dualitas, -ātis y su acepción

principal es la de “existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas” (Real Academia Española, 2015, 23ª ed).

La distinción que intento marcar entre dicotomía y dualidad y que ya se intuye en las acepciones citadas, es sutil pero muy relevante: en la dicotomía se produce un corte, una división total entre y una y la otra parte, es decir, estas partes están separadas. En cambio, en la dualidad las dos partes no son tales en cuanto se dan en conjunto, sin separación, hay algún tipo de coexistencia.

Con frecuencia se acusa desde ciertos posicionamientos teóricos a la tradición occidental de una tendencia a un binarismo excluyente que posee una raigambre profunda de corte metafísico. Yo suscribo este posicionamiento, pero no suscribo algunas consecuencias que se pudieran derivar de no ser precisos con tal pensamiento: pensar en el *dos* no lleva necesariamente a este tipo de pensamiento excluyente porque no es lo mismo pensar en términos de dicotomía que de dualidad. En la dualidad no hay un otro sometido a una identidad, no hay jerarquía, sumisión o exclusión sino que es donde se da la relación en sí misma: en la dualidad es donde uno se puede constituir.

A través de la dualidad es como se puede entender la tensión entre lo finito y lo infinito, tensión constitutiva del humor y de la fe (y a través de ambas herramientas: de la singularidad, que emergerá siempre de esta tensión).

En cambio, la dicotomía no comprende el *dos* de una forma en la que las partes sean constituyentes y relacionales, sino donde dos partes diferenciadas simplemente chocan y solo se puede entender que se relacionan en el sentido vulgar del término: entran en contacto pero técnicamente no se necesitan la una a la otra, cada parte es independiente y, por lo general, irreconciliable con su *ahora* opuesto, pues “Dicotomía es la división de un concepto en dos conceptos contrarios que agotan la extensión del primero” (Ferrater-Mora, 1965, *Dicotomía*, p. 452). uno de los dos términos de la dicotomía acaba siempre siendo sometido al otro término pues . La dicotomía no es útil para comprender el humor porque en esta forma de comprender el *dos*, dado que al comprenderse los dos principios en disputa como una oposición, la tendencia de cada uno de los polos de la dicotomía es a la asimilación/destrucción del otro principio, es decir, desaparece la tensión entre lo finito y lo infinito y se termina generando una lógica del *todo es posible* que, en consecuencia, niega u

obvia la remota posibilidad de que haya un límite estructural no-sobrepasable; todo entra en una dinámica de lectura y absorción plena<sup>18</sup>.

La relación entre humor y límite se basa en que el humor juega (se constituye en) la dualidad pero sin caer en la dicotomía. Esto significa tanto como comprender lo paradójico desde una perspectiva de no-oposición. Así, el límite estructural puede expresarse como la tensión irresoluble entre lo finito y lo infinito<sup>19</sup> que hay en el ser humano, una contradicción que, sin embargo, no es resoluble, ni es un obstáculo para la generación de sentido (cfr. Zupančič, 2008/2012a, pp. 88-89).

### **b. Universal, Particular y singular.**

La connivencia del humor con una dualidad no-dicotómica pone en cuestión determinados fundamentos de la tradición occidental, como la vinculación que hay entre Universal/Particular. Tradicionalmente, al menos desde Parménides, o cuando menos desde Platón, el pensamiento occidental se ha caracterizado por teorizar sobre Universales abstractos de los que se ha sustraído cualquier posibilidad de contradicción o desemejanza interna (siguiendo con la terminología del anterior subapartado: se ha negado la posibilidad de la dualidad en favor de una dicotomía). Un Universal en clave metafísica (sea llamado Idea, Forma u otro) se caracteriza por una cierta noción clásica de esencia que se fundamenta en una coherencia interna, una estabilidad y una inmutabilidad, entre algunas de sus características principales. Esta esencia uniforma también a los particulares que participan de ella, se obvia o elimina cualquier característica que no sea una correspondencia absoluta con el Universal que representa (siempre de forma imperfecta y aspiracional: pues el Universal en sí no se agota en ninguna de sus representaciones, es un oxímoron, y por tanto los particulares son meras copias imperfectas; en todo caso, en esta lógica de la representación clásica siempre se está en búsqueda de la representación más perfecta posible; la representación

---

<sup>18</sup> Esta dinámica de la lógica dicotómica acaba, por lo tanto, generando amplios espacios de abyección pues, al enfrentarse ante la imposibilidad de la absorción de algo en su esquema, no le queda otro remedio que arrinconarlo e ignorarlo. En definitiva, negarle estatuto de realidad. En la *tercera parte* de esta tesis, especialmente en el subapartado *Resistencia: dar y recibir forma* dedicado a la noción de *Resistencia*, ahondaré en esta cuestión con más detalle.

<sup>19</sup> Hay diversas formas de referirse a esta tensión irresoluble, constitutiva y constituyente entre lo finito-infinito: paradoja, contradicción inherente, etc. Dependiendo del prisma desde el que se aborde esta tensión, se da la predilección por el uso de un concepto u otro. Sin embargo, esta distinción no es demasiado relevante para esta investigación en la medida en la que el foco se pone en la tensión entre lo finito-infinito, y las distinciones entre los diferentes prismas para abordar esta tensión se matizarán con el suficiente detalle y rigor como para no tener que depender de un concepto que haga las veces de principio rector.

óptima). Esta correspondencia que debe darse entre Particular/Universal elimina la posibilidad de que emerja una singularidad, pues la singularidad no se refleja a través del prisma de la representación (y, sí, como intentaré señalar más adelante, a través de la repetición).

Al respecto del asunto de la singularidad, quisiera proponer lo siguiente: el humor puede suponer una forma pintiparada de aprehender la emergencia de la singularidad y, en consecuencia, una forma de desplazar ese Universal abstracto del discurso metafísico, planteando si acaso un universal concreto (cfr. Zupančič, 2008/2012a, pp. 64-65).

La cuestión del universal concreto significa tanto como decir que el universal con el que trabaja lo humorístico es un universal que renuncia a ser Universal abstracto, renuncia a su inmutabilidad, a su estanqueidad y a la lógica de una representación excluyente. Es decir, podríamos decir que es un universal que se encarna o en términos de Zupančič, es un “universal trabajando” (Zupančič, 2008/2012a, p. 49).

En la tercera parte de esta tesis analizaré con detalle este desplazamiento del Universal abstracto al universal concreto y, sobre todo, la emergencia de la singularidad en relación con el humor a partir de cuatro figuras: la revolución, la revuelta, la resistencia y la repetición.

### **c. Humor y exceso de sentido.**

Aún queda un aspecto crucial por señalar con relación a la hipótesis de esta investigación. He tratado de asentar la idea de que el humor es indisociable de la noción de límite estructural y que la cara externa de la incongruencia humorística es solo un prisma del poliedro que es el humor (y que, como se verá, solo se muestra en su plenitud a través del modo predilecto de las formas de expresión humorísticas: la repetición). En cambio, con frecuencia, parece arduo y complicado reconocer la tarea del humor, que se ve defenestrado por una apariencia de superficialidad y no-seriedad que no es tal. A menudo, se suele plantear un recurrente debate sobre los límites del humor (y no sobre la relación de la noción de límite con la de humor), presuponiendo una suerte de lugares que el humor no debería franquear, pero sin entrar a precisar, en la mayoría de los casos, si esos límites del humor estarían marcados por el buen o mal gusto, la ética, la ofensa, etc.

Mi propuesta dice que esta ignorancia del límite no se debe tanto a la complejidad del humor, sino a una tradición en la que toda negatividad ha tendido a querer ser resuelta y en donde la convivencia con lo paradójico se presume difícil dado que ninguna paradoja que subsiste es

soportable; es decir, la tradición ha leído la dualidad siempre en clave de dicotomía y, como tal, no hay límites estructurales sino solo limitaciones contingentes, y no cabe que ninguna tensión se entienda como fagocitadora o constitutiva de nada. Esto significa, también, que se ha tendido a obviar la posibilidad de cualquier sobrante<sup>20</sup> y, por tanto, el pensamiento occidental se ha instalado en la posibilidad de leer toda realidad, sin límite alguno (cfr. Žižek, 1996/2016, p. 96). La idea del Universal abstracto que caracteriza a la tradición supone obviar cualquier rasgo no categorizable, no clasificable en un esquema Universal/Particular propio de una lógica de la representación excluyente.

Entonces, ¿cómo es este pensamiento occidental que ignora el límite?

Es un pensamiento dicotómico en el que la lógica del progreso y la dominación han llevado a la pretensión de clasificar y comprender todo, desestimando la diferencia y, en consecuencia, toda vulnerabilidad, toda dependencia, toda paradoja y todo límite a su paso (cfr. Haraway, 1991/1991, p. 304).

## **5. Estructura de la tesis.**

He estimado oportuno dividir esta tesis en tres partes en función de las formas en las que entiendo que el límite se puede expresar. Es importante señalar que no se deben entender estas formas de expresión como subcategorías, sino como diferentes aristas del mismo problema.

El límite estructural presentado en esta investigación tiene tres modos de emergencia: como duda, como excepción y como exceso. No descarto la posibilidad de poder abordar el límite desde otras categorías diferentes, sin embargo, creo que estas tres son las más prolíficas a la hora de abordar mi hipótesis.

La duda, la excepción y el exceso son las tres formas en las que el límite se hace visible una vez que el humor opera y, por tanto, siguiendo la argumentación de las páginas anteriores, podemos decir que la tradición del pensamiento occidental, tal y como la he caracterizado con anterioridad, responde a una triple necesidad: no cabe dudar, no caben excepciones, no caben excesos.

---

<sup>20</sup> El sobrante puede ser comprendido, cuando menos, de dos formas distintas: como resto o como exceso. En el subapartado *Resistencia: dar y recibir forma* de la *tercera parte* esta tesis doctoral se verá la distinción entre estas dos categorías del sobrante en Žižek, según su propia interpretación de los textos de Freud y Lacan.

A pesar de que los tres modos de abordar el humor como límite son complementarios y no están sujetos a una suerte de lógica progresiva, lo cierto es que hay cierta asimetría, siendo la tercera parte de la tesis (sobre el exceso) bastante más extensa y madura que la primera o la segunda. Sobre la extensión no tengo mucho que decir más allá de que era necesario para abordar los asuntos que se discuten en dicha parte. Sobre la madurez, en cambio, puedo decir que a pesar de las múltiples revisiones y modificaciones finales, y de que, insisto, no es la tercera parte una suerte de síntesis de las dos primeras, lo cierto es que me parecía imposible hacer que la última fuera más ágil y fundamental, en la medida en la que ya muchos conceptos e ideas habían sido explicadas y digeridas con anterioridad. En este sentido, es innegable que la tercera parte de la tesis es el fragmento de la tesis en el que más claramente he podido argumentar mi hipótesis.

Considero que a través de la duda, la excepción y el exceso se podrá desarrollar en toda su extensión la hipótesis principal de esta tesis doctoral y comprender las implicaciones de la misma.

Entre las tres partes fundamentales de esta tesis doctoral y las respectivas conclusiones, he considerado oportuno dejar espacio a tres apéndices.

Al primero de ellos ya me he referido con anterioridad: se trata de un glosario terminológico que recoge el trabajo de mi temprana investigación y en dónde se pretende arrojar algo de luz a la maraña de conceptos que giran entorno al humor. Si bien no se puede considerar como absolutamente necesario este apéndice para la comprensión de esta tesis doctoral, lo cierto es que es una herramienta más que útil para despejar ciertas confusiones recurrentes en un campo teórico en el que no siempre la precisión terminológica ha primado, como es el caso de la terminología relativa al humor.

El segundo apéndice es un vestigio de mi temprana etapa investigadora. En tal momento, llevé a cabo una labor de ingente recopilación de datos, referencias y lecturas que me pudieran situar en la cuestión sobre el humor, atendiendo a cómo este había sido tratado por la tradición occidental. Por lo tanto, en este apéndice se observa un bosquejo a una primera arqueología sobre el humor que llevé a cabo mucho antes de que el marco teórico de esta investigación estuviera maduro y completo. En general, en una investigación no suele tener demasiado interés rescatar las notas que uno toma como esbozo al comienzo de todo. Sin embargo, en este caso creo que sí que se mantiene este interés, en la medida en que el humor es algo tan confuso como asunto de investigación: en buena medida no solo existen

dificultades para definirlo y acotarlo sino también para rastrearlo. En este sentido, este rastreo histórico del humor abre también la posibilidad a pensar en términos de una herramienta que ha sido siempre objeto de análisis, aunque a menudo lo fuera de manera muy breve y poco exhaustiva.

El tercer apéndice es la extensión de un tema que se comienza a apuntar en la primera parte de esta tesis a propósito de las risas de Abraham y de Sara: la relación (o no-relación) entre la risa jovial o de la alegría y la risa humorística. Este apéndice se centra en un comentario a un fragmento de la obra *El libro de la risa y el olvido* (1979/2008) de Milan Kundera en la que el autor checo sugiere una diferencia entre dos tipos de risas, donde solo una de ellas hace referencia a la propiamente cómico-humorística o *auténtica*.

Respecto a las conclusiones, estas pretenden reflejar la relación entre las diferentes partes de esta investigación, relación sustentada en el desarrollo de una misma hipótesis de trabajo.

## Primera parte: El humor como duda.

La duda se presenta de forma frecuente como lo antagónico a la fe. El objetivo de esta primera parte de mi investigación es comprender los términos en los que debemos entender esta relación.

Sostengo que la tradición occidental ha optado por una lectura de las categorías de la fe y la duda en clave de una dicotomía excluyente. Esta lectura bebe del reduccionismo o la simplificación en la medida en la que comprende estas categorías desentendiéndose de la paradoja.

La paradoja es un elemento central dentro del pensamiento para comprender las propias estructuras de pensamiento de las que nos hemos dotado.

Si entendemos la paradoja en términos de convivencia o cohabitación, es decir, de relación entre lo finito y lo infinito, como algo no meramente transitorio o resoluble, es más pertinente hablar en este esquema de dualidad (no-excluyente) y no de dicotomía (excluyente).

Pasar de pensar en términos de dicotomía a pensar en términos de dualidad es un cambio muy significativo: la tradicional oposición entre fe y duda debe ser repensada.

En este apartado, en el que trataré de marcar la distancia entre dicotomía y dualidad mostrando sus diferencias, la apuesta por la última de estas dos categorías implica la necesidad de pensar en la *brecha*, en el *hueco* insalvable que habita en el seno de esta relación. Una *brecha* o *hueco* que en ningún caso, desde esta óptica, puede ser resuelto.

La diferencia entre fe y humor<sup>21</sup> se puede pensar en términos no-dicotómicos en la medida en la que ambas categorías pueden ser formas de comprender la dualidad pero desde prismas diferentes: desde la trascendencia o desde la trascendencia inmanente.

Con la duda se comenzará a tratar la cuestión relativa a la paradoja y así se manifestará como una interrupción del *todo es posible*, o más bien: una atenuación de esta prédica, que a menudo ha pretendido traspasar el ámbito de la fe y ser predicado de la acción humana y no solo de Dios. Por tanto, se vuelve fundamental abordar la paradoja para darse cuenta del encaje que tiene en una noción del humor que lo entienda como límite.

---

<sup>21</sup> En esta parte se abordará el humor, sobre todo, desde el fenómeno de la risa humorística. De ahí que parta de referencias teóricas que tienen en ella su núcleo. Sin embargo, a lo largo de la investigación iré realizando las aclaraciones, puntualizaciones y explicaciones que permitan hacer manifiestas otras implicaciones entre esta risa humorística y el humor en su conjunto.

## Capítulo I: Duda, convicción y confianza. Arqueología de la fe.

Este primer bloque ha de servir como introducción. El primer capítulo parte de esta tesis doctoral iba a comenzar con el que finalmente es el *Capítulo II* de la misma: el análisis de los pasajes bíblicos que conciernen a la figura de Isaac. No obstante, he tenido a bien dar lugar a este capítulo introductorio con el fin de situar mejor las raíces de los problemas que se hallarán en los susodichos pasajes.

### a. La fe como confianza (*Faith as trust*).

A menudo, se ha comprendido la fe como una convicción plena a la que no cabe objetar nada, que no admite en su interior ningún tipo de movimiento. Debo reconocer que, durante largo tiempo en mi investigación, yo tenía esta noción intuitiva de la fe. Sin embargo, considero que pensar la fe en clave de convicción solo tiene sentido desde la óptica de lo que estoy denominando aquí dicotomía excluyente: entender la fe así implica que se debe desechar la duda de su seno puesto que la convicción significa una posición fija, tomar partido sin medias tintas, sin movimiento.

En cambio, hay otra noción desde la que puede ser más fértil pensar la fe y comprenderla en toda su dimensión: la confianza<sup>22</sup>. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* contiene una amplia entrada sobre el término *fe* (Bishop, 2016, *Faith*). De las diferentes formas en las que en dicha entrada se comprende la fe, me interesa especialmente una: la concepción de *Faith as Trust*. Entendida en términos de confianza, la fe se define así: “To have faith in God is to make a *practical commitment*- the king involved in *trusting God*, or, *trusting in God*” (Bishop, 2016, *Faith*).

---

<sup>22</sup> A pesar de que son conceptos de los que se suele tener una noción intuitiva, he considerado oportuno redactar esta nota a pie de página para acotar *convicción* y *confianza* con unas definiciones de diccionario. La RAE define *convicción* como “idea profundamente arraigada que rige el pensamiento o la conducta” (Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico de dudas*, 2005) mientras que el término *confianza* lo define como “esperanza firme que se tiene de alguien o algo” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2015). Se detecta, por tanto, una notable diferencia entre *convicción* y *confianza* y, si bien es cierto que la fe es algo sustancialmente diferente de la esperanza en la medida en la que en la fe entra en juego lo imposible (para Dios, *todo es posible*), y esto no tiene porque suceder en la esperanza (que se ciñe al plano de lo general y, por tanto, de lo posible), lo cierto es que trataré de argumentar en este primer apartado sobre el porqué hay motivos de peso para decantarse por la fe como confianza; como una confianza plena, se puede precisar: una confianza *ciega*.

La convicción descarta la dualidad y pretende la correspondencia absoluta (lectura total): supone un conocimiento y no una entrega o disposición a la alteridad absoluta. En este sentido, el Dios del que estoy hablando aquí no es objeto de conocimiento sino de fe.

*Faith as trust* significa entender que la fe no gira alrededor de la creencia en la existencia de Dios sino en la confianza que se deposita en el mismo y en su omnipotencia. Esta confianza se halla por encima de cualquier evidencia, se cree en virtud del Absurdo: si hay Absurdo, no caben razones. Absurdo significa *estar sordo* (cfr. Berger, 1998, p. 282), es decir, desentenderse del lazo causal que busca la evidencia. La fe como confianza debe ser entendida entonces como una suspensión del requisito de la evidencia, dado que “faith then reveals its authenticity most clearly when it takes fait-propositions to be true contrary to the weight of the evidence” (Bishop, 2016, *Faith*).

Entonces, *Faith as trust* significa que para Dios *todo es posible*. No obstante, Mircea Eliade advierte de un paso que se da en el contexto de la fe cristiana: “no hay que olvidar que si la fe de Abraham se define: para Dios *todo es posible*, la fe del cristianismo implica que *todo es posible* también para el hombre” (Eliade, 1951/1972, p. 154). Este paso del *todo es posible* para Dios al *todo es posible* para el ser humano es una extensión del significado original de la fe, otorgándole al ser humano un papel de mediador en la trascendencia, papel que, como trataré de demostrar en los siguientes apartados, no puede corresponderle al ser humano si no se quiere trastocar de forma total la significación y la estructura de dicha trascendencia. En cualquier caso, por el momento me detendré tan solo en el primer paso: así, entiendo que la fe como confianza se traduce en la creencia de que para Dios *todo es posible*.

En definitiva, entender que para Dios *todo es posible* implica confiar en él hasta el punto de estar dispuestos a renunciar a nuestro criterio, a la lógica de la evidencia: “When we trust we commit ourselves to another’s control, accepting- and, when necessary, co-operating as ‘patient’ - with the decisions of the trustee” (Bishop, 2016, *Faith*).

#### **b. ¿Qué significa dudar? La dualidad comprendida desde la trascendencia.**

La primera parte de esta tesis doctoral está dedicada de forma íntegra a la duda, pero, ¿qué cabe entender por duda?

La duda se entiende en primera instancia como vacilación, perplejidad o irresolución. Cabe matizar que es un movimiento que no se detiene ni se fija en una posición:

En la *dubitatio* hay siempre (por lo menos) dos proposiciones o tesis entre las cuales la mente se siente fluctuante; va en efecto, de una a otra sin detenerse. Por este motivo, la duda no significa falta de creencia, sino *indecisión* con respecto a las

creencias. En la duda hay un estado de suspensión del juicio. (Ferrater-Mora, 1965, *Duda*, p. 486)

Por tanto, a diferencia de lo que tal vez se pueda pensar en un principio, la duda no es un antónimo de la fe, puesto que son cualitativamente diferentes: la duda no niega o se posiciona en contra de una posición, simplemente suspende el juicio respecto a tal posición, es decir, no se posiciona.

Así considerada, la duda no solo no se opone a la fe, sino que puede entenderse incluso como parte constitutiva de la estructura paradójica que conforma la fe:

La duda como elemento necesario a la fe consiste en suponer que la fe auténtica no es un mero creer algo a ojos cerrados, sino un creer acompañado de la duda y en gran medida *alimentado* por la duda [...] Según Unamuno, en efecto, una fe que no vacila no es una fe: es un mero automatismo psicológico. Por consiguiente, en esta idea de la duda la fe y la duda son inseparables. (Ferrater-Mora, 1965, *Duda*, p. 486)

Sin embargo, no todas las interpretaciones sobre la relación entre duda y fe van en la dirección señalada por Unamuno. Johannes Climacus manifiesta lo siguiente al respecto de la relación entre fe y duda:

La fe es lo contrario de la duda. Fe y duda no son dos especies de conocimiento que se determinan en continuidad una con otra, ya que ninguna de ellas son actos de conocimiento, sino que las dos son pasiones contrapuestas. La fe es sentido del devenir, y la duda es una protesta contra toda conclusión que quiere ir más allá y por encima de la percepción inmediata y del conocimiento inmediato. (Johannes Climacus, 1844/1997, p. 91)

Unas líneas antes, Climacus escribe que “la conclusión de la fe no es una conclusión sino una decisión; por ello la duda está excluida” (Johannes Climacus, 1844/1997, p. 90).

¿No choca frontalmente esta forma de comprender la fe y la duda con lo que escribe Unamuno?

La propuesta que pretendo desarrollar durante esta primera parte de mi tesis doctoral es que la supuesta oposición entre fe y duda solo es tal si se hace una lectura simplista del aporte de Climacus. En primer lugar, se debe comprender que fe y duda son dos momentos diferenciados de la dualidad paradójica y la primacía de una u otra de estas categorías tendrá que ver con la forma en que se lee la paradoja. La fe es la categoría arquetípica con la que se aborda la paradoja desde la trascendencia, mientras que la duda es la categoría con la que se encara la paradoja desde la trascendencia immanente, que comprende la dualidad paradójica como una contradicción inherente del mismo lado.

Eso significa que tanto la fe como la duda son herramientas con las que se entra en la tensión finito-infinito, pero son formas incompatibles entre sí en la medida en la que conciben esta dualidad de forma radicalmente diferente. Sin embargo, no son categorías que entren en conflicto. Estas pertenecen a registros distintos y, por ende, no hay dicotomía de ningún tipo, pues en ningún caso se plantea una elección entre fe y duda. Repitiendo con Climacus: “la conclusión de la fe no es una conclusión sino una decisión; por ello la duda está excluida” (Johannes Climacus, 1844/1997, p. 90).

No obstante, esta forma de comprender la relación entre fe y duda no es la única que nos presenta Søren Kierkegaard. A través de Johannes de silentio, nos da más pistas para comprender la relación entre fe y duda, una relación que debemos comprender de modo pendular, como un movimiento, donde cada momento de ese movimiento debe ser interpretado como una forma de abordar la paradoja: “Pero Abraham creyó; no dudó y creyó en lo absurdo. Si hubiese dudado se habría comportado de distinto modo espléndido y grandioso, pues ¿cómo habría podido Abraham realizar un acto que no fuese espléndido y grandioso?” (Johannes de silentio, 1843/2001, p. 70). La duda no se muestra aquí como lo radicalmente opuesto o contrario a la fe sino como algo que surge en el transcurso del movimiento infinito que se da en la fe. Desde el prisma de la trascendencia, en el que la fe ocupa el último movimiento, la duda es una posición anterior a la completud de este. Es posible comprender que la duda está estrechamente relacionada con la fe hasta el punto de que ambas componen una dualidad que podríamos considerar una especie de péndulo: a veces oscila hacia un lado y a veces hacia otro, pero en ningún momento el movimiento se detiene, esto es, en ningún momento se produce una síntesis.

Lo que caracteriza a la fe y a la duda entendidas desde la relación y no desde la oposición es que se basan en la confianza en Dios y no en la convicción plena: hay un movimiento que

hace devenir la fe, un movimiento que no se detiene, la fe no es síntesis, es el momento que se caracteriza por la relación entre el singular<sup>23</sup> y el Absoluto (Dios). El péndulo se decanta por la fe y no por la duda porque está abordando la dualidad desde el prisma de la trascendencia<sup>24</sup>.

Pero, entonces, ¿se deben entender las interpretaciones de la relación fe-duda de Climacus de Johannes de silentio como contradictorias o como complementarias? La lectura que propongo es la de comprender a Johannes Climacus y a Johannes de silentio como complementarios. Al abordar la obra de Søren Kierkegaard se debe tener en cuenta que la pseudonimia no es utilizada tan solo como una estética literaria. Cada pseudónimo plantea una personalidad, un carácter, una potencia diferente. Johannes Climacus encarna al filósofo del Sistema, o en precisión, a una caricatura del filósofo del Sistema: Climacus enfrenta el pensamiento de la dialéctica y el recurso de la mediación a sus propias aporías<sup>25</sup>, mientras que Johannes de

---

<sup>23</sup> En la traducción castellana de *Temor y temblor* que utilizo (Alianza Editorial, trad. Vicente Simón Merchán), me he hallado con el problema de que el traductor ha optado por referirse a Abraham como el *Particular*. Sin embargo, he creído conveniente optar por la opción de referirme a Abraham como el *singular*, dado que el uso de *Particular* puede llevar a confusión al ser un término utilizado con frecuencia para referirse a aquél que participa (de forma individual, ejemplar, etc.) de lo Universal y, por tanto, se inscribe en el esquema Particular/Universal, dentro de una lógica representativa de lo general. En cambio, en Kierkegaard, al suspenderse la temporalidad de lo general, se está hablando de algo de un orden muy distinto: el que es denominado como Particular se pone en relación directa e inmediata con el Absoluto (Dios): de ahí, *el singular*. Otra tentación era optar por *Individuo*, algo que se hace en otras traducciones, pero tal traducción tiene unas connotaciones que no son las deseadas y pertinentes a la hora de abordar esta noción kierkegaardiana, desde el prisma teórico de esta tesis (*Individuo* es una noción demasiado contaminada por la filosofía contractualista y puede acarrear el sesgo de tratar de concebir una no-vulnerabilidad a través de la asignación de una plena autonomía, cosa que no se puede decir de la noción empleada por Johannes de silentio).

<sup>24</sup> En las pocas páginas escritas ya en esta tesis doctoral, he comentado en más de una ocasión la diferencia entre dos modos de concebir la dualidad: a través de la trascendencia y a través de la trascendencia inmanente. Pese a que este tema será conveniente tratarlo de forma honda y detallada más adelante, considero oportuno marcar una primera distinción que será útil para familiarizarse con ambas formas de abordar la dualidad.

Desde la óptica de la trascendencia, la dualidad finito-infinito es comprendida como dos partes diferenciadas (que no independientes). En cambio, el prisma de la trascendencia inmanente implica comprender que no hay Otro lado, sino que lo que parece ser ese Otro lado es una contradicción inherente del mismo (y único) lado. La dualidad en la trascendencia inmanente es una *doble*, en realidad (cfr. Zupančič, 2008/2012a, p. 88).

<sup>25</sup> La obra de Johannes Climacus puede ser leída en clave de burla o sátira sobre la deriva del hegelianismo: “One of the best-known things about Kierkegaard is that he makes several jokes ostensibly at the expense of Hegel or Hegelianism” (Lippitt, 2000, p. 12). Aún más: “Who, then, is Johannes Climacus? He claims to be interested in how to become a Christian, and he clearly has philosophical interests and abilities. Yet he also describes himself as a “humorist”, and we have already seen some of the ways in which “the comic” crops up in his discussion” (Lippitt, 2000, p. 47).

De hecho, se podría plantear incluso la hipótesis de que el hegelianismo al completo es comprendido como un sistema cómico para Climacus, si atendemos al requerimiento de que en Kierkegaard “lo propio de lo cómico es la presencia de la contradicción donde las posiciones antagónicas se anulan como oposición y se presentan como relación (Cavallazzi, 2016, p. 2). Y ni tan siquiera debe ser una contradicción que cause risa: “Si bien lo cómico puede ser humorístico, no todo lo cómico se centra en la contradicción que la mayor parte de las veces es risible, más no siempre.” (Cavallazzi, 2016, p. 2).

silencio hace referencia a la figura de quien se ha quedado a medias en el movimiento de la fe o, lo que es lo mismo, que se ha quedado en la *resignación infinita* y, por ello, admira a quien lo lleva a cabo de forma ejemplar, rindiéndose a los pies de Abraham, el *caballero de la fe*. La forma en que ambos pseudónimos interpretan la fe no es contradictoria, pero sí que se hace un uso muy diferente de la terminología, tal y como he intentado mostrar en las citas previas. Johannes de silencio, a diferencia de Climacus, introduce la analogía del movimiento y de este modo ensancha la comprensión de la fe al entender fe y duda como momentos o posiciones móviles, y no como categorías fijas y yermas.

### c. Mediación e inmediatez en el conocimiento y en la fe.

Desde la perspectiva del hegelianismo canónico<sup>26</sup>, no hay un *afuera del sistema*, no hay un resquicio que escape a su dialéctica y, de hecho, la encarnación de Cristo no haría otra cosa sino reafirmar la entrada para siempre de Dios en el ámbito de lo general y así servir de paradigma para ver cómo se ensamblan sujeto y substancia:

Pues la sustancia viva no es sino el ser [Seyn] que en verdad es *sujeto*, o lo que es lo mismo: la sustancia viva no es sino el ser que sólo es en verdad real en la medida en que es el movimiento del ponerse a sí mismo, o lo que es lo mismo: en la medida en que es la mediación consigo mismo del volverse él otro [de sí mismo]. La sustancia, en cuanto sujeto, es la pura *negatividad simple*, y precisamente por eso la disociación de lo simple, o lo que es lo mismo: la duplicación secontraponiente [la duplicación que se contrapone a sí misma], la cual es de nuevo la negación de esa diversidad indiferente y de esa su contraposición [de esa contraposición en que ella consiste]; sólo esta igualdad *que se restablece a sí misma*, o sólo esta reflexión sobre sí misma

---

Sirva por tanto esta nota al pie para estar en sobreaviso: Climacus utiliza formalmente la jerga y la carga propia de la filosofía del sistema, pero muestra con ella no la resolución propia del sistema, sino las aporías de sus propias contradicciones.

<sup>26</sup> Se ha discutido amplio y tendido durante los últimos siglos a propósito de cuál es la recepción que hace Kierkegaard y toda su pseudonimia de la obra de Hegel. A pesar de que a menudo se ha presentado a Kierkegaard como un gran detractor de Hegel, lo cierto es que se debe considerar al hegelianismo y, aún más, a determinada recepción de Hegel en Dinamarca, como el objetivo principal de sus críticas. Son los hegelianismos que han reducido la dialéctica de Hegel a una suerte de mediación de la síntesis los que empobrecen la filosofía de Hegel, convirtiendo a este en una especie de caricatura del filósofo del Sistema. No obstante, en cualquier caso, es innegable que buena parte de la obra kierkegaardiana gira alrededor de su enfrentamiento con cierto modo de comprender la mediación y, sobre todo, con cierto modo de negar la inmediatez y de pensar más allá del plano de lo general, algo que hará la *crístiandad*, en la que me extenderé a continuación, y que hace que Kierkegaard la estime como totalmente desviada del auténtico cristianismo.

precisamente en el ser-otro [en el ser ella otro], y no una unidad *original* como tal, o no una unidad inmediata como tal, es lo verdadero. Lo verdadero es el devenir de sí mismo, el círculo que supone como telos su fin y que a ese fin lo tiene por principio y que sólo mediante la ejecución [de ese fin] y mediante ese su fin es real. (Hegel, 1807/2009, p. 124)

La mediación en la dialéctica hegeliana parece tener como consecuencia última la traducción de todo en términos de lo general<sup>27</sup>. En este sentido, se pretende que lo religioso también forme parte del ámbito del conocimiento y no de lo incognoscible, cosa imposible como señalan algunos críticos de Hegel:

Desde lo general el hombre le puede cumplir a la normatividad que le sostiene pero no a Dios; porque, mediado en y administrado por la eticidad, lo religioso, para hacerlo entrar en ella, ha sido vaciado de su contenido, de la fe. (Peña, 2015, p. 123)

Johannes Climacus lleva a cabo una digresión en clave irónica sobre la dialéctica hegeliana (*el sistema*) y pone en comparativa la mediación característica de este sistema de pensamiento con la inmediatez.

Una de las conclusiones principales de Johannes Climacus es que la duda es aquello que *el sistema* pretende siempre superar o, para ser aún más precisos con la terminología hegeliana, dialectizar:

[...] resultaba inconsecuente aquel que, en la medida en que parecía tener su fundamento en la ignorancia sobre lo que es la duda, movió a la filosofía moderna a querer someter sistemáticamente la duda. Aunque el sistema estuviese completamente acabado, aunque la realidad sobrepasara todas las previsiones, a pesar de todo, la realidad no estaría superada: esto sería sólo el comienzo. Porque la duda reside en el interés, y todo conocimiento sistemático es desinteresado, todas las naciones de la tierra serán bendecidas en tu descendencia. (Johannes Climacus, 1842/2008, p. 103)

---

<sup>27</sup> Sin embargo, durante los siguientes apartados de la primera parte de esta investigación, se precisará en esta cuestión: parece haber en Hegel una renuncia a la trascendencia, y esta renuncia parece implicar una reducción al plano de lo general pero, en realidad, quizás quepa hablar de un cambio de universal, el paso de un Universal abstracto a un universal concreto que se halla *trabajando*, en términos de Alenka Zupančič (2008/2012b, p. 49).

El *sistema* se enfrenta al problema de que solo puede hacer objeto de su conocimiento aquello que está parado, detenido, aquello a lo que le falta la fuerza del interés: lo que no tiene movimiento. Por tanto, fe y duda se tornan categorías complicadas de ensamblar en este *sistema*.

En el territorio de la fe no hay lugar a la quietud, sino al movimiento, y tampoco es objeto de conocimiento sino de confianza. Mientras el caballero de la fe se adentra en este plano de la inmediata relación *singular*/Absoluto, el plano de lo general no se suprime, sino que se suspende momentáneamente. Pero el caballero de la fe deberá volver a reintegrarse en él:

[...] pero que un hombre pueda perder la razón y con ella la finitud- su mediadora en los cambios, e inmediatamente después, recuperar esa finitud en virtud de dicho absurdo, es algo que pone espanto en mi espíritu; pero con eso no trato de dar a entender que sea una bagatela, sino, al contrario, lo más portentoso. (Johannes de silentio, 1843/2001, p. 87)

En consecuencia, no hay dicotomía (y sí dualidad) entre lo general y el *singular* que se establece en relación directa e inmediata con lo Absoluto. La dualidad no es dicotómica y no es asimilable a una unidad (síntesis).

La ignorancia respecto a que lo general y lo Absoluto ocupan dos planos diferentes y que, por tanto, no entran en contacto sino a través del singular, está detrás de la transformación del *Faith as trust* en una *convicción* plena de que no solo para Dios *todo es posible*, sino también para el ser humano, que es el responsable de dialectizar, de resolver los problemas sin lugar a residuos o márgenes: no ha lugar a la duda, pues la duda entra en colisión frontal con esta fe que bordea solo en un plano (no hay tensión finito-infinito), en la medida en que la pone en cuestión: “Inmediatamente, no hay ninguna colisión, pero mediatamente se da” (Johannes Climacus, 1843/2008, p. 104). Es decir, la mediación pretende dar solución a la colisión, pero esta propia colisión ha sido generada por la mediación. Se puede entender entonces que este enfrentamiento, esta colisión, es en realidad una falsa colisión. La colisión entre duda y fe es falsa porque parte de la premisa de que se debe producir una mediación entre ambas y, por tanto, una resolución que a la postre diluya la dualidad entre finito e infinito en un solo plano.

Más que comprender, lo que se debe es observar que se da una paradoja. La paradoja es lo propio del misterio de la fe (y también del humor, como se verá) y aborda de forma primaria y estructural la contradicción existencial entre lo finito y lo infinito:

En *Fragmentos filosóficos*, Kierkegaard hace que su autor pseudónimo, Johannes Climacus, trate la cuestión de la revelación. Describe como una paradoja la noción de que el Dios absoluto y eterno ingrese en la historia y se devenga finito y temporal. Es un misterio de la fe que la razón humana nunca pueda entender. La mente simplemente no puede pensar esta contradicción de eterno y temporal, infinito y finito. (Stewart, 2013, p. 118)

Climacus se enfrenta a las aporías del pensamiento del *sistema* tomando consciencia de la paradoja que se da al considerar la tensión entre lo finito (singular) y lo infinito (Absoluto). He aquí, por tanto, un límite: la tensión entre lo finito y lo infinito no es resoluble, son dos planos no-sintetizables en uno, la paradoja no es objeto de comprensión sino de fe. Y si el pensamiento a través de la mediación (propia de la dialéctica del sistema) no es capaz de comprender la paradoja, y solo se puede contemplar esta paradoja de la fe, se debe comprender que la fe no es mediata, sino inmediata. En la fe, la única relación que hay y que cabe es la inmediatez de la relación entre Dios y el *singular*:

La fe consiste precisamente en la paradoja de que el Particular se encuentre como tal Particular por encima de lo general, y justificado frente a ello, no como subordinado, sino como superior. Conviene hacer notar que es el Particular quien después de haber estado subordinado a lo general en su cualidad de Particular llega a ser lo Particular por medio de lo general, y como tal, superior a éste, de modo que el Particular como tal se encuentra en relación absoluta con lo absoluto. Esta síntesis no admite la mediación, pues toda mediación se produce siempre en virtud de lo general; nos encontramos pues -y para siempre- con una paradoja por encima de los límites de la razón. (Johannes de silentio, 1842/2001, pp. 112-113)

La paradoja no puede ser neutralizada porque la fe no participa ni puede participar del esquema de lo general pero debe cohabitar con ese esquema: al fin y al cabo, como se verá en

los siguientes apartados, Abraham retornó al marco de lo ético (general) una vez obrado el Sacrificio de Isaac<sup>28</sup>.

Por lo tanto, que la fe y la duda puedan cohabitar, es decir, darse a la vez, si es que se dan, no es algo que deba ser comprendido sino tan solo observado.

---

<sup>28</sup> De aquí en adelante se empleará la forma con iniciales mayúsculas (*Sacrificio de Isaac*), para referirse al versículo de Génesis. En cualquier otro caso, el término sacrificio irá siempre y totalmente en minúsculas.

## Capítulo II: Génesis de un conflicto. Isaac.

El Génesis ofrece un excelente punto de partida para abordar la relación entre humor y duda. El relato de los sucesos que acontecen alrededor de las figuras de Abraham (patriarca), su mujer Sara y del hijo de ambos, Isaac, ha tejido una hermenéutica muy dispar, respondiendo a las exigencias de diferentes esquemas de pensamiento.

En Génesis 17, Dios sella su alianza con Abram, cuyo significado es “el Padre (Dios) es excelso” (Gn 17,5, [Nota a pie de página], Biblia Católica), cambiándole el nombre a Abraham, que significa “padre de una multitud de pueblos” (Gn 17,5 Biblia Católica) y anunciándole el nacimiento de un nuevo hijo<sup>29</sup> (Gn 17,16 Biblia Católica), esta vez de su esposa Sara, “madre de reyes”, recién bautizada como tal después de cambiarle Dios su nombre original, Saray (Gn 17,15 Biblia Católica).

Ante el anuncio del nacimiento de su nuevo hijo, Abraham ríe, conmocionado por la promesa de que Sara y él puedan ser padres (Gn 17,17 Biblia Católica). Acto seguido, Dios impone que el nuevo hijo sea llamado Isaac (Gn 17,19 Biblia Católica).

El nombramiento del hijo con el que se sellará la alianza de fe como Isaac no es en absoluto baladí ni fortuito dado que está estrechamente ligado con la risa. Según algunas fuentes, del origen etimológico se deriva que Isaac significa *risa* o *reirá* (Freedman, 2000, p. 647). Otras fuentes consideran que es Dios el protagonista de esta risa, ya sea porque se entiende que, tal y como le sucede a Sara en Génesis, *Dios me ha hecho reír* o porque es el mismo Dios quién ríe (cfr. Bravo Retamal, 2012, p.326), o incluso hay quien, acogiéndose a la raíz semítica del nombre, considera que Isaac viene a significar “Dios muy probablemente sonrío” (Jones, 2005, p. 4544).

Para mi investigación no es crucial discernir qué etimología es la correcta, dado que lo que me interesa es apuntar a la existencia de una relación entre la risa e Isaac, mucho más que precisar en qué términos se da esta relación. Sin embargo, sí que puedo indicar que la forma en la que se abordará este asunto en los próximos apartados tiene que ver sobre todo con la repercusión de las diferentes risas humanas en Génesis. En tales términos, algunos

---

<sup>29</sup> Con anterioridad (Gn 15-16) Dios había establecido una primera alianza con Abram que se puede entender en clave *política*: así nació Ismael, hijo de la concubina Agar, con el que se inicia la promesa de que “multiplicaré tanto tu descendencia que no se podrá contar su número” (Gn 16,10 Biblia Católica).

Ismael cobrará una importancia capital en el Islam pues, según la lectura que se hace desde la hermenéutica islámica, es Ismael y no Isaac el hijo del que se pide sacrificio (Jones, 1987, p. 4551). Sin embargo, en la hermenéutica judeocristiana, Ismael goza siempre de una importancia menor.

compiladores destacan por su cuenta la asociación entre la risa e Isaac, “Dios respondió: ‘¿Acaso no te he dicho que Sara te dará un hijo? Y puesto que te has reído de mi promesa, le pondrás por nombre Isaac’” (Graves y Patai, 1964/2015, p. 231)<sup>30</sup>.

#### **d. Del anuncio del nacimiento al Sacrificio de Isaac.**

Dios le dijo [a Abraham]: “Toma a tu hijo, a tu unigénito, al que tanto amas, a Isaac, y vete a la tierra de Moria. Ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te indicaré». [...] Alargó Abrahán la mano y empuñó el cuchillo para sacrificar a su hijo. En ese momento, el ángel de Yahveh le gritó desde el cielo: “¡Abrahán, Abrahán!”. Este respondió: “Aquí estoy”. Él le dijo: “No extiendas tu brazo sobre el niño, ni le hagas nada, porque ahora sé que eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único hijo”. Alzó Abrahán los ojos y vio que había un carnero enredado por los cuernos en la maleza. Se acercó a él Abrahán, lo apresó y lo ofreció en holocausto en vez de su hijo [...] El ángel de Yahveh llamó por segunda vez a Abrahán desde el cielo y le dijo: “Juro por mí mismo -oráculo de Yahveh- que por haber hecho tú esto, por no haberme negado tu hijo, tu único hijo, te bendeciré copiosamente y multiplicaré tu posteridad como las estrellas del cielo y como la arena de las orillas del mar; tu descendencia se adueñará de las ciudades de sus enemigos. Por haberme obedecido, todas las naciones de la tierra serán bendecidas en tu descendencia”. (Gn 22,2,10-13,15-18 Biblia Católica)

La paradoja atraviesa el relato bíblico que gira alrededor de Isaac.

---

<sup>30</sup> Se debe destacar la relevancia de los continuos cambios de nombre en el texto bíblico. Estos cambios, lejos de ser anecdóticos o cumplir meramente con el capricho de Dios, marcan la sustitución de un destino por otro y, por tanto, una corrección que abre nuevas posibilidades a la vez que cierra líneas pasadas.

En lo concerniente a los continuos cambios de designación, el paso de Abram a Abraham y especialmente el de Saray a Sara son fundamentales. Los horóscopos les habían negado la posibilidad de ser padres de ninguna criatura pero al ser renombrados se les abre una nueva línea de destino en la que, como Abraham y Sara, engendrarán a Isaac (cfr. Graves, 1964/2015, p. 232).

Curiosamente, Isaac es el único patriarca al que Dios no le cambia el nombre en ningún momento (Jones, 1987, p. 4544). Quizás este gesto permite leer una cierta pervivencia de la risa incluso después del episodio del Sacrificio de Isaac.

En primer lugar, la paradoja emerge con el anuncio del nacimiento de Isaac al prometérselos a Abraham y a Sara que tendrán un hijo cuando el primero contaba ya con 100 años y la segunda con 90<sup>31</sup>. ¿Cómo asumir esto sino es a través de la fe en Dios?

En segunda instancia, la paradoja vuelve a surgir cuando a Abraham se le exige que el hijo nacido fruto de su alianza de fe, de su confianza plena en Dios, sea sacrificado por esa misma fe.

Por último, la paradoja adquiere su dimensión ontológica cuando se observa lo que hay en juego en Abraham como *caballero de la fe*:

Hace falta un valor puramente humano para renunciar a la temporalidad en todas sus manifestaciones, y así obtener la eternidad, pero una vez conseguida no puedo renunciar a ella, ya que sería una contradicción. Pero se requiere un valor humilde y paradójico para hacerse, a continuación, con la temporalidad en virtud del absurdo; ese valor es el de la fe. Abraham no renunció a Isaac por medio de la fe, sino que, al contrario, lo recuperó por medio de ella. (Johannes de silentio, 1843/2001, p. 104)

Es decir, lo paradójico en Abraham es que pudiera abandonar la temporalidad propia de lo general, salirse del esquema de lo Universal, manifestarse como *Singular* delante de Dios y, aún y con eso, una vez finalizado el episodio del Sacrificio de Isaac, volver a reintegrarse en esa temporalidad de lo general de la que prescindió por unos instantes sin dejar de formar parte de ella: es decir, Abraham consiguió mantener la tensión entre finito e infinito sin pretender resolverla en ningún sentido, pues es esta dualidad la que conforma la fe auténtica y la realidad misma.

En los próximos apartados me adentraré en los pormenores de lo que implica para Abraham el Sacrificio de Isaac en los siguientes apartados. Ahora lo que me interesa es Isaac. Isaac y el lugar que ocupa o puede ocupar en una filosofía del humor. En concreto, abordar la cuestión de si el Sacrificio de Isaac se consuma o, para ser más precisos, en qué sentido se puede decir que Isaac es sacrificado y en qué sentido no podemos decirlo.

En Génesis 22, Isaac es finalmente reemplazado por un carnero. Una vez que finaliza la prueba a Abraham y este se revela como el *caballero de la fe*, Dios sustituye al pequeño por

---

<sup>31</sup> En el siguiente subapartado se abordarán en detalle las reacciones en forma de risa tanto de Abraham como de Sara a dicho anuncio, las cuales, pese a la similitud en el gesto, tienen un origen y una interpretación muy diferente.

un carnero que hará las veces de sacrificio ritual. Sin embargo, que Isaac no muera en el Sacrificio de Isaac no significa que no se haya producido algún tipo de cambio o transformación. De hecho, si no se hubiera producido cambio alguno significaría que un designio de Dios (probar a Abraham), no ha tenido un sentido último, que ha sido algo totalmente arbitrario. Johannes de silentio da cuentas de este efecto, de este cambio que se produce en el Sacrificio de Isaac, y que involucra sin lugar a dudas a la risa, cuando escribe que:

¡Así que todo había sido en vano, y más terrible que si jamás hubiera sucedido! ¿Así pues, el señor se mofaba de Abraham? Prodigioso había sido que lo absurdo llegase a ser realidad y he aquí que ahora quería aniquilar su obra. Es una locura, *pero esta vez Abraham no rió*<sup>32</sup>, como lo había hecho él y Sara cuando se les anunció la promesa. (Johannes de silentio, 1843/2001, p. 68)

¿Cómo se puede interpretar el hecho de que Abraham no ría ni durante ni después del Sacrificio de Isaac? Más allá de señalar lo inoportuno de la situación, considero que destacar que la risa deja de formar parte del relato en un momento dado tiene una significación que no es baladí. Por tanto, se debe indagar en el posible sentido de la transformación que ha operado en el pasaje del Sacrificio de Isaac. En este sentido, creo que se pueden señalar al menos dos hipótesis principales de lo que sucede con la risa en los pasajes relativos a la figura de Isaac, con especial énfasis en el Sacrificio de Isaac.

A continuación, haré una sucinta presentación de ambas hipótesis para después seguir analizando los pasajes relativos a la figura de Isaac a la luz de estas interpretaciones, que se irán detallando progresivamente según avance mi argumentación.

### **i. El Sacrificio de Isaac: La interpretación desde la Cristiandad.**

La primera interpretación del Sacrificio de Isaac, que a la postre es la que ha dominado en la tradición occidental, es la que pretende resolver la tensión entre lo finito y lo infinito y desvanecer la paradoja. Esta interpretación es fruto de una cierta lectura cristiana o, más bien, la lectura de la *cristiandad*<sup>33</sup>, en términos de Kierkegaard. En esta clave interpretativa, la

---

<sup>32</sup> La cursiva es mía.

<sup>33</sup> La no comprensión del fenómeno de la fe en lo relativo a lo crucial de la paradoja en ella, lleva a difuminar la barrera entre lo temporal y finito (del orden general) y lo eterno e infinito (Absoluto). Esta confusión, este

negatividad se disipa, se busca una síntesis del conflicto y se pretende hallar en el instante en el que el pasaje del Sacrificio de Isaac finaliza, comprendiéndose que se produce una resolución final del conflicto entre fe y risa, una resolución que se decanta por una primacía de la fe sobre la risa, risa que es de alguna forma desterrada del terreno de la expresión legítima.

En la interpretación propia de la *crístiandad*, por tanto, se debe entender que el sacrificio se ha consumado plenamente: Isaac no ha muerto, pero sí que lo ha hecho la risa porque, en este sentido, el Sacrificio de Isaac es planteado en términos de una dicotomía excluyente. O convicción plena<sup>34</sup> o duda, es decir, o fe o risa. Siguiendo el pasaje de Johannes de silentio (1843/2001, p. 68), desde la óptica de la *crístiandad* el hecho de que Abraham no ría ya más, debe entenderse entonces como que la risa ha sido de alguna forma extirpada del corazón de Abraham y, por tanto, se ha deslegitimado a esta misma al haber sido escogido el camino de la fe, que se halla en una oposición dicotómica con la risa: o fe o risa.

Se hace necesario recordar que Abraham es un personaje crucial en el relato bíblico, no es alguien que aparece de forma circunstancial, es un patriarca y, como tal, lo que a él le acontezca, lo heredarán las generaciones venideras<sup>35</sup>.

---

obviar o incluso negar lo infinito culmina en una comprensión de la fe religiosa en el contexto cristiano que Søren Kierkegaard denomina *crístiandad*: “Pero la *crístiandad* es este repugnante devaneo de querer permanecer de lleno en la finitud y -encima- apoderarse de las promesas del cristianismo” (Kierkegaard, 1855/2006, p. 105). La *crístiandad* es la forma cómo la Iglesia ha querido transmitir la fe en Cristo como conocimiento (y no como creencia) y, por tanto, se ha acabado oponiendo al cristianismo: “De una manera ilegítima e ilegal se ha llegado a ser *sapiente* sobre Cristo, cuando lo permitido es llegar a ser *creyente*” (Anti-Climacus, 1850/2009a, p. 59). Es decir, Kierkegaard critica que la fe se haya pretendido transformar en un objeto de conocimiento, sujeto a la mediación, superable y, por tanto, comprensible en su plenitud, cuando la fe es misteriosa porque la paradoja le es inherente. De hecho, cabe señalar que si la última cita, referida al libro *Ejercitación del cristianismo*, es firmada por el pseudónimo kierkegaardiano de Anti-Climacus no es por mera casualidad. Si Johannes Climacus representa en la obra de Kierkegaard el pseudónimo que, de forma irónica, encarna el pensar filosófico, el intento de comprenderlo todo desde *el sistema*, Anti-Climacus representa el sentir religioso del creyente: aquél que no busca comprender sino que, en consonancia con lo citado, se declara *creyente* y no *sapiente*. El auténtico cristianismo, en el que sólo cabe ser *creyente* y no *sapiente* en Cristo ha sido abandonado por una *crístiandad* inoperante ante una paradoja que, como no puede comprender, solo predica sin creer en su vigencia y en su valor (cfr. Johannes de silentio, 1843/2001, pp. 107-109).

Esta incompreensión de la fe y, por tanto, de la paradoja radica en una falta de comprensión del tiempo del cristianismo: “En el cristianismo, el tiempo es discontinuo, roto por el instante de la decisión libre, por la que el hombre pasa de la no-verdad a la verdad. En el instante empieza algo nuevo, destinado a durar siempre (y en este sentido eterno)” (Pegueroles, 2000, p. 201).

<sup>34</sup> Reitero mi propuesta de entender la fe como confianza y no como convicción. Ahora bien, es precisamente como convicción como suele comprenderse la fe desde la perspectiva de la *crístiandad*.

<sup>35</sup> En un artículo publicado en 2015 en la revista *Apeiron. Estudios de filosofía*, señalé la relación que une a Abraham y Jesús y que podría dar algunas pistas sobre el papel cuanto menos discreto de la risa y el humor en la tradición occidental heredada del cristianismo: “Para el cristianismo, Jesús significa una culminación: es el mesías, y también es el «rey de los judíos» (Mt 2: 1-2) con lo que, formalmente, se puede entender que Jesús asume el patriarcado de Abraham. Con lo cual, en Jesús ya está sacrificada la risa” (Mesa, 2015, p. 29)

## ii. El Sacrificio de Isaac: La interpretación de la dualidad paradójica.

La otra posible interpretación del Sacrificio de Isaac es la que he querido denominar como interpretación de la dualidad paradójica. Siguiendo la diferencia que he delimitado entre dicotomía y dualidad, en el Sacrificio de Isaac, lejos de producirse una elección de carácter excluyente, vemos un juego pendular entre la confianza (fe) y la duda (risa). Este juego, termina sin una resolución que pueda entenderse como una síntesis: no se obvia la tensión entre lo finito y lo infinito, no se puede dar la espalda a la paradoja<sup>36</sup>. Una vez llevado a cabo este sacrificio Abraham no se quedará aislado en una permanente y vertical relación singular/Absoluto, sino que deberá reintegrarse en el orden horizontal de la temporalidad, de lo general. Por tanto, queda claro que los dos planos, el de lo finito y el de lo infinito, en ningún momento se sobreponen o eliminan, sino que se dan a la vez y conforman la realidad de Abraham en todo momento. Entonces, ¿cómo entender el sacrificio? ¿Qué es exactamente lo que sucede en este pasaje desde la interpretación de la dualidad paradójica? Al leer la dualidad desde el prisma de la trascendencia, se estima que la fe (confianza) es innegociable, pues ella constituye el fundamento mismo de la trascendencia, que es creer (confiar) en Dios, sustancializador de la infinitud misma. Aquí, insisto, la fe no es convicción sino confianza, y la duda no es lo radicalmente opuesto y antagónico de la fe, sino una parte constitutiva de la dualidad tensional (fe y duda).

El hecho de contemplar la *Otra escena* (cfr. Zupančič, 2008/2012a, p. 88) como trascendente fagocita la fe, pero lo crucial aquí no es si el Sacrificio de Isaac es entendido desde la óptica de la trascendencia o si, por el contrario, es comprendido desde el prisma de la trascendencia inmanente, sino el hecho de que se está observando la paradoja: esta no queda resuelta, y, por tanto, la risa no queda sacrificada, sino que sigue siendo parte constitutiva de una dualidad irresoluble, la tensión entre lo finito y lo infinito no es cancelable.

Hay otras interpretaciones del Sacrificio de Isaac desde el prisma de la dualidad paradójica. La interpretación del profesor Ted Cohen no pone énfasis en la fe y sí en la materialidad manifiesta en los pasajes del Génesis que implican a la figura de Isaac. Dado que Isaac no ha

---

<sup>36</sup> ¿Está Abraham bajo el padecimiento de la angustia? La angustia es un asunto central en la obra kierkegaardiana y, aunque lo es sobre todo en *Vigilius Haufniensis* mucho más que en *Johannes de silentio*, sugiero que la angustia es un padecimiento propio de la dualidad. En la angustia se desecha la causalidad y el progreso de la lógica del tiempo lineal y se pone al ser humano ante el abismo que, en otros términos, no es sino la consciencia de la propia dualidad de la que participa y que lo tensiona: “Así es la angustia del vértigo de la libertad; un vértigo que surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad echa la vista hacia abajo por los derroteros de su propia posibilidad, agarrándose entonces a la finitud para sostenerse. En ese vértigo la libertad cae desmayada” (*Vigilius Haufniensis*, 1844/2007, p. 136).

muerto, la risa ha sido salvada y, no solo eso, sino que ha sido entregada como regalo a la humanidad (Cohen, 1999, p.55). Esta lectura, ampliamente compartida por la hermenéutica hebraica, parte de dos vectores fundamentales: en primer lugar, de la literalidad del texto bíblico según la cual Isaac sobrevive al episodio de su sacrificio y, sobre todo, en segundo lugar, de la no-necesidad de resolver la paradoja<sup>37</sup>. Es decir, no se plantea un problema fundamental porque la fe y la duda convivan y se den a la vez. Pero, si se sigue esta interpretación, ¿qué cambio se ha producido en Abraham y/o Isaac si, al fin y al cabo, no estaba en juego una elección (excluyente)? ¿qué sentido tiene Génesis 22, entonces? Para Cohen, el sentido de este pasaje es el de evidenciar precisamente que la risa ha sido un regalo de Dios, un regalo para nuestro uso y disfrute como humanidad (cfr. Cohen, 1999, p.55). Esta línea interpretativa tiene la potencia de ser la única en la que se pone el foco en la duda/risa (Isaac) más que en la confianza/fe (la fe de Abraham)<sup>38</sup>. En este sentido, la interpretación de Cohen parece alejarse del prisma interpretativo de la trascendencia y acercarse mucho más a lo que Alenka Zupančič denomina prisma de la trascendencia inmanente: la tensión finito-infinito (dualidad) es leída en clave de contradicción inherente y no como dos escenas separadas. Por supuesto, la línea interpretativa de Ted Cohen es francamente minoritaria en la tradición del pensamiento occidental, una tradición en la que a duras penas se rescatan algunos intentos de comprender la dualidad desde el prisma de la trascendencia y, en la mayoría de casos, se obvia el pensamiento de la paradoja, cuando menos, en la tradición cristiana o, para ser más precisos, en la *cristiandad*.

---

<sup>37</sup> Se debe poner en relación a Cohen con Johannes de silentio en *Temor y temblor* en la medida en que, en ambos casos, la paradoja queda salvada o intacta: no-resuelta. Es decir, en las dos líneas de interpretación desarrolladas por estos autores se halla el modo de sostener una dualidad no-dicotómica. La diferencia estriba en que Kierkegaard retrata el movimiento del péndulo en el momento de la confianza y la fotografía que toma Cohen del péndulo es en el momento de la duda (es la diferencia entre comprender la dualidad propia de la paradoja desde el prisma de la trascendencia o desde el prisma de la trascendencia inmanente, por tanto).

<sup>38</sup> Cabe señalar que hay quien ha interpretado como fundamentalmente humorísticos todos los pasajes del Génesis relativos a la figura de Isaac (Bravo Retamal, 2012). En esta propuesta, el autor expone una presunta incompetencia o estupidez por parte de Isaac (bastante manifiesta, según Bravo) como indicio de la intencionalidad humorística y de distensión del rigor de los pasajes que le preceden y le suceden en Génesis al relato de Isaac. Si se siguiera esta hipótesis, tal vez se podría entender que el Sacrificio de Isaac no es otra cosa que una pantomima en dónde realmente lo único que está en juego es evidenciar, por un lado la ineptitud de Isaac para poder valorar y calibrar la situación en la que se encuentra y, sobre todo, el carácter bromista (de un oscuro humor negro) de Dios. No obstante, si bien este aporte lo considero como sugerente e interesante, no tiene más que un carácter de curiosidad o anécdota para la investigación en curso.

En un plano que afecta más a la propia estructura de la fe que no al comportamiento hilarante de los personajes, daré cuentas en la tercera parte de esta tesis doctoral sobre algunos apuntes que hace Climacus a propósito del humor. Sin embargo, no considero oportuno dar más detalles de esta cuestión ahora para no desviar la atención del argumento que sigue.

### e. La risa de Abraham y la risa de Sara.

Dijo Dios a Abraham: «A Saray, tu mujer, no la llamarás más Saray, sino que su nombre será Sara. Yo la bendeciré, y de ella también te daré un hijo; la bendeciré y se convertirá en madre de naciones, y reyes de pueblos saldrán de ella». Cayó Abraham rostro en tierra y rompió a reír, pensando para sí: «¿A un hombre de cien años le va a nacer un hijo? ¿Dará a luz Sara a los noventa años?» Y dijo a Dios: «Me contentaré con que des larga vida a Ismael». Respondió Dios: «Con toda certeza, Sara, tu mujer, te dará a luz un hijo, al que llamarás *Isaac* y con él estableceré mi alianza como alianza perpetua para su posteridad después de él» (Gn 17,15-19 Biblia Católica).

Le dijeron: «¿Dónde está Sara, tu mujer?». Contestó: «Está ahí, en la tienda». Él dijo entonces: «Dentro de un año estaré aquí de vuelta y para entonces Sara, tu mujer tendrá un hijo». Sara estaba a sus espaldas, escuchando detrás de la puerta. Abraham y Sara ya eran ancianos, entrados en años y a Sara se le había retirado la regla. Rióse, pues, Sara en su interior, pensando: «¿Voy a conocer yo el placer, ahora que ya estoy desgastada y con un marido viejo?». Dijo Yahveh a Abraham, «¿Por qué se ha reído Sara, pensando: De veras voy a dar a luz ahora que soy vieja? ¿Es que hay algo imposible para Yahveh? En el tiempo señalado, dentro de un año, volveré de nuevo y para entonces Sara tendrá un hijo». Sara lo negó diciendo: «No me he reído, porque estaba asustada». Pero él replicó: «No lo niegues. Te has reído». (Gn 18,9-15 Biblia Católica)

Tanto si se entiende que Isaac significa de forma literal *risa* o *reirá* como si se entiende que significa *Dios ríe* o *ha reído* (pasando por *Dios me ha hecho reír*), lo que es incuestionable es que la risa forma parte de los pasajes bíblicos que protagoniza Isaac, y que es fundamental hacer un recorrido por esta presencia y su significación antes de llegar al momento crítico del Sacrificio de Isaac.

La risa es protagonista absoluta de los pasajes de Isaac, pero a mi me interesan dos manifestaciones, dos risas que considero que tienen un origen, una significación e interpretación radicalmente diferente.

En Génesis 17, habitualmente denominado como *Alianza y circuncisión*, Dios reafirma la alianza con Abraham anunciándole el nacimiento de Isaac. En Génesis 18, *La teofanía de Mamré*, Dios hace el pertinente anuncio a Sara. En ambos pasajes, Abraham y Sara ríen al comunicarles esta noticia que significa también un inesperado regalo que los colmará de dicha (cabe recordar que Abraham tiene cien años y Sara noventa, y que todavía no han tenido una descendencia biológica, el único hijo de Abraham es Ismael, tenido con la concubina Agar). Sin embargo, quisiera argumentar que estas dos risas, a pesar de parecer idénticas en el gesto, son radicalmente diferentes en su origen, en su significación y también en la repercusión que tienen dentro del relato bíblico. Empezaré el análisis de estas risas teniendo en cuenta su repercusión.

Si nos atenemos al texto bíblico, se puede observar de forma clara cómo la risa de Abraham no es censurada o reprochada en forma alguna por Dios. Abraham ríe, sí, pero Dios continúa con su anuncio no-afectado por tal risa<sup>39</sup>. En cambio, la risa de Sara sí que parece tener un reproche. ¿Por qué una risa es censurada por Dios y la otra no?

Algunos autores sostienen que la risa de Abraham y de Sara son idénticas, una reacción de estupefacción y sorpresa ante el inesperado anuncio de Dios, pero la fe de ambos personajes bíblicos es inquebrantable y del mismo orden y, por tanto, ninguna de estas risas significa un desafío o una amenaza a la fe en Dios (cfr. Cohen, 1999, pp. 52-53).

Sin embargo, el análisis que Cohen hace de estos pasajes es superficial, pero es relevante reparar en que si Cohen no se adentra en más profundidad a analizar las risas de Abraham y Sara, una razón fundamental radica en su interpretación de los pasajes relativos a la figura de Isaac: carece de interés diferenciar entre tipos de risa que sean más o menos cuestionadoras de Dios pues, al fin y al cabo, la risa es concebida como un regalo a los humanos, un regalo que no entra en conflicto con la fe en Dios (cfr. Cohen, 1999, p.55).

---

<sup>39</sup> En ninguna de las versiones de la Biblia consultadas aparece nada que se atisbe como un reproche a Abraham. Sin embargo, Robert Graves en *Los mitos hebreos*, sugiere un nexo causal en su referencia a Génesis 17 cuando escribe que: “Acaso no te he dicho que Sara te dará un hijo? Y puesto que te has reído de Mi promesa, le pondrás por nombre *Isaac* ”(Graves y Patai, 1964/2015, p. 231). Sin embargo, este extracto es una paráfrasis y no una cita textual (esto iría en consonancia con la estructura y el contenido de todo el libro de Graves, donde continuamente se parafrasea y rara vez se referencia de forma precisa la versión utilizada para tal paráfrasis). En todo caso, aunque se diera por buena la paráfrasis de Graves, este *nexo causal* no considero que sea obvio entenderlo como un reproche o castigo hacia Abraham sino, más bien, como una forma de introducir las condiciones que se pondrán en juego en la *prueba* para Abraham (es decir, en el posterior Sacrificio de Isaac).

Otra hipótesis al respecto de las risas de Abraham y Sara, que es la que yo trato de defender, es que son radicalmente diferentes y producen efectos radicalmente diferentes en los pasajes citados.

Si nos atenemos al texto bíblico, se puede observar de forma clara que la risa de Abraham no es censurada o reprochada en modo alguno por Dios. Abraham ríe, sí, pero Dios continúa con su anuncio no-afectado por tal risa<sup>40</sup>.

La pregunta fundamental que cabe hacerse en este momento, reitero, es, ¿Por qué una risa es censurada por Dios y la otra no? Sin desdeñar la misoginia que alberga el texto bíblico, reitero que si la reacción de Dios es radicalmente diferente es porque ambas risas son radicalmente diferentes. La cuestión clave por resolver ahora es en qué consiste esta diferencia (o diferencias).

Mi propuesta es que una de las risas, la de Sara, está relacionada estrechamente con el humor, mientras que no es así en el caso de Abraham. La risa de Abraham nace de abordar la cuestión de la paradoja, tal y como ya he comentado, desde el prisma de la trascendencia, mientras que la risa de Sara aborda la paradoja desde la trascendencia inmanente: en el péndulo de la dualidad, la fotografía del movimiento narra en Abraham el momento de la fe (confianza), mientras que en Sara narra el momento de la duda (humor). La base argumental sobre la que sostengo esta diferencia es que la risa de Sara es percibida como cuestionadora (tal y como se percibe la risa humorística) y no sucede así con la risa de Abraham, que parece acercarse más al júbilo.

Tal vez parezca algo confuso pensar las actitudes de Abraham y Sara como radicalmente diferentes cuando al fin y al cabo son expresadas con el mismo gesto: la risa. Sin embargo, es oportuno preguntarse si cabe pensar en un modo de reír no-humorístico. Y mi respuesta a

---

<sup>40</sup> En ninguna de las versiones de la Biblia consultadas aparece nada que se atisbe como un reproche a Abraham. Sin embargo, Robert Graves en *Los mitos hebreos*, sugiere un nexo causal en su referencia al Génesis 17 cuando escribe que: “Acaso no te he dicho que Sara te dará un hijo? Y puesto que te has reído de Mi promesa, le pondrás por nombre *Isaac* ” (Graves y Patai, 1964/2015, p. 231). Sin embargo, este extracto parece más una paráfrasis que una cita textual (esto iría en consonancia con la estructura y el contenido de todo el libro de Graves, donde continuamente se parafrasea y rara vez se referencia de forma correcta la versión utilizada para tal paráfrasis). En todo caso, aunque se diera por buena la paráfrasis de Graves, este *nexo causal* no considero que sea obvio entenderlo como un reproche o castigo hacia Abraham sino, más bien, como una forma de introducir las condiciones que se pondrán en juego en la *prueba* para Abraham (es decir, en el posterior Sacrificio de Isaac).

esta pregunta es que sí. Efectivamente, un mismo fenómeno como es la risa puede obedecer a orígenes muy dispares<sup>41</sup>.

Entonces, según mi hipótesis, solo una de estas risas (la de Sara) está relacionada con el humor, mientras que la otra (la de Abraham) está estrechamente ligada a la alegría y a la jovialidad, pero en absoluto al humor.

Alenka Zupančič marca de forma nítida la barrera que separa la comedia (que en su terminología ocupa el papel del humor en la presente investigación) de la alegría, la jovialidad y el pensamiento positivo:

Si los imperativos como la felicidad, el pensar positivo y la alegría son los medios distintivos de la expansión y solidificación de esta hegemonía ideológica, es inevitable preguntarse si estimular la comedia forma parte del mismo proceso. ¿Acaso la comedia no está llena de alegría, de satisfacción y “sentimientos positivos”? [...] [...] En realidad, esta compulsión por el entretenimiento tiene poco que ver con la comedia, la cual tampoco tiene que ver con la naturaleza (o la naturalización), la inmediatez o los sentimientos. [...] En cuanto a la cuestión de la inmediatez: la comedia se sostiene en todo tipo de cortocircuitos que establecen una conexión inmediata entre órdenes heterogéneos. Pero, una vez más, la inmediatez que la comedia impulsa no es aquella que, casi de modo imperceptible, va de un punto a otro suavemente, sino que suscita un *corte* material entre ellos. (Zupančič, 2008/2012a, pp. 20-21)

La diversión, el entretenimiento e, incluso, la alegría parecen tener poco que ver con el humor. Incluso se observa una crítica a cierta noción superficial de la inmediatez que no sería válida para el humor: porque esta noción de inmediatez *positiva* nada tiene que ver con la

---

<sup>41</sup> Aquí cabe señalar otro motivo por el cual considero que la reflexión sobre el humor que ha intentado centrarse en el estudio de la risa (y que, tal y como ya he explicado, es sin duda alguna el grueso de la investigación teórica sobre el humor en los siglos XX y XXI) es claramente insuficiente, parcial e incluso ineficaz para dar cuentas del lugar que tiene el humor en las estructuras del pensamiento occidental: ni tan siquiera es posible reducir el humor a la risa, pues cabe pensar en formas de reír no-humorísticas (y tampoco consecuencia de estímulos fisiológicos directos, como las cosquillas).

En el *Apéndice III* de esta tesis (*Alegría y risa auténtica. Milan Kundera y la teoría de las dos risas*) abordaré de forma más detallada las diferencias que se establecen entre dos tipos de risa que, a menudo se suelen confundir, pero que son radicalmente diferentes: la risa del humor y la risa de la alegría o jovialidad, partiendo de un breve relato del escritor Milan Kundera.

noción de inmediatez expuesta aquí con anterioridad al explicar la relación en la fe entre singular y Absoluto<sup>42</sup>. La inmediatez de la que da cuenta el humor, por tanto, entronca con la inmediatez de la fe en la medida en la que se trata de la inmediatez con la que se entra en la paradoja y su dualidad: no hay nunca síntesis en esta dualidad, ninguna de sus partes es reducible a la otra y, por tanto, la tensión entre lo finito y lo infinito persiste e insiste.

Sobre esta noción de inmediatez insistiré más adelante. Por el momento, quisiera retomar la cuestión de las risas de Abraham y Sara en los pasajes relativos a la figura de Isaac. He tratado de argumentar sobre la diferencia radical entre la risa de Abraham y la risa de Sara: la primera tiene que ver con esta suerte de alegría o jovialidad y es, por tanto acrítica, no censurada por Dios. Es decir, no emerge la duda en la risa de Abraham sino el asombro ante lo que le resulta imposible de imaginar, pero no imposible de creer.

La risa de Sara es de una naturaleza muy diferente. En ella se manifiesta una incredulidad que parece tener una connotación potencialmente socavadora de la fe como se revela en el Génesis cuando expresa “¿Voy a conocer yo el placer, ahora que ya estoy desgastada y con un marido viejo?” (Gn 18,12 Biblia Católica). En este sentido, Sara apunta a un cuestionamiento de la prédica del *todo es posible* para Dios, pues abordar la dualidad paradójica desde la duda significa poner en cuestión el sentido de la confianza en Dios: al fin y al cabo, se trata de negar el estatuto trascendente de la *Otra escena* y repensar la paradoja desde el prisma de una trascendencia inmanente. En consecuencia, se trata de comprender la paradoja en clave de una contradicción inherente (el reverso o la *doblez* del mismo plano). Ahora bien, en ningún caso supone esto negar la paradoja misma, sino cuestionar la herramienta para abordarla: la prédica del *todo es posible* sigue teniendo un sentido paradójico si se entiende como *todo es posible* para Dios, aunque este sentido se adquiere desde el prisma de la trascendencia<sup>43</sup>. Por tanto, dentro de la óptica de la trascendencia inmanente/contradicción inherente la ácida risa sarcástica de Sara posee una función

---

<sup>42</sup> Noción de inmediatez que se presenta, cabe recordar, como alternativa a la mediación dialéctica que pretende sintetizar toda realidad en un resultado único, final y unívoco.

<sup>43</sup> Lo que se verá en el siguiente subapartado es que precisamente la *cristiandad* realiza una extensión ilegítima del *todo es posible*, aplicándola al ser humano y, por tanto, rompiendo cualquier lazo con la dualidad paradójica (ni trascendente, ni de cualquier otro tipo). Decir que *todo es posible* para el ser humano significa extender la finitud hasta más allá de sus confines, obviando cualquier forma de relación con la infinitud y, por tanto, significa en última instancia pretender eliminar cualquier obstáculo en la síntesis: no hay límite (estructural) sino limitaciones (transitorias).

humorística: la de señalar el límite estructural, ese *corte material* del que escribe Zupančič (2008/2012a, p. 21).

La risa de Sara señala la tensión entre lo finito y lo infinito, cosa que no hace la risa de Abraham, que no va más allá de la jovialidad y, por tanto, no resulta problemática. De ahí que su risa no sea censurada por Dios. Pero, ¿cómo puede ser que siendo Abraham una figura tan relevante en estos pasajes, evidencie una risa con tan poco trasfondo? La respuesta a esta pregunta ya ha sido parcialmente dada: en Abraham no es la risa la herramienta con la que se afronta la dualidad paradójica entre lo finito y lo infinito, sino que es la fe (la confianza).

Es decir, tanto Abraham como Sara abordan la dualidad paradójica pero desde ángulos diferentes del péndulo. Desde el prisma de la trascendencia, que es el de Abraham, la risa no es la herramienta que tiene la llave para abordar la paradoja sino la fe: al fin y al cabo, creer en la trascendencia consiste en concebir la dualidad no como una contradicción inherente del mismo lado sino como un lado que está aquí (finitud) y un lado que trasciende a este (*Otro lado, Otra escena* o infinitud) y, por lo tanto, se exige de la confianza para poder conciliar lo finito y lo infinito, la confianza en Dios (absoluto) significa la garantía de sentido de este *salto* entre lo finito y lo infinito:

Puedo dar el gran salto de trampolín que me lanza a lo infinito; mi columna vertebral, deformada en mi infancia, es como la de un volatinero, por eso me resulta tan fácil. Así que, ¡a la una, a las dos y... a las tres!: me lanzo de cabeza a la existencia, pero el salto siguiente, ése no me atrevo a intentarlo, porque no soy capaz de realizar prodigios y me conformo con asombrarme al contemplarlos. (Johannes de silentio, 1843/2001, pp. 87-88)

En la topología de la banda de Moebius, se trata de mantener la ilusión de que el reverso del mismo lado es en realidad *Otro lado* (cfr. Zupančič, 2008/2012a, pp. 88-89).

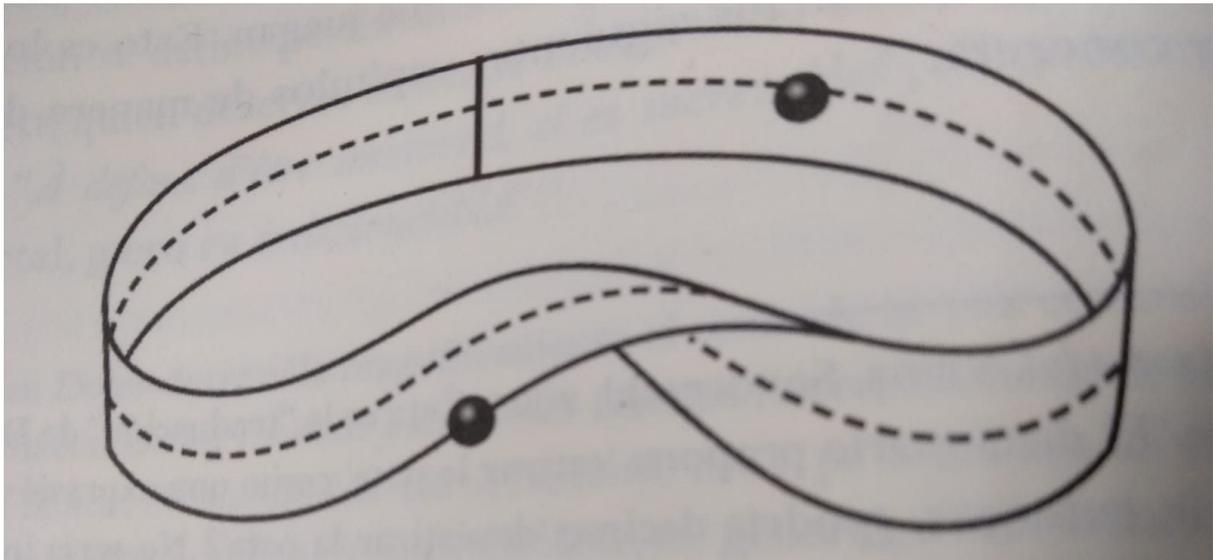


Imagen 2: Banda de Moebius. (Zupančič, 2008/2012a, p. 88)

Por tanto, Abraham y Sara asumen la paradoja, pero uno lo hace desde la perspectiva de la trascendencia (Abraham), y la otra no (Sara). En el primero prima la fe (y la risa es jovial, acrítica, no-humorística<sup>44</sup>) y en la segunda prima la risa (la risa humorística, cuestionadora y por tanto crítica y precursora de la duda).

Sin embargo, a pesar de que la dualidad paradójica sea abordada de una forma diferente en Abraham y en Sara, lo cierto es que la interpretación de los pasajes bíblicos relativos a la figura de Isaac en clave de esta misma dualidad, da cabida al humor: si no hay síntesis, si no hay una resolución en un solo plano, se puede comprender que el humor es la forma con la que se comprende la dualidad paradójica desde el prisma de la trascendencia inmanente que entiende la dualidad paradójica en forma de contradicción inherente. No hay un

---

<sup>44</sup> A pesar de que tanto Abraham como Sara parecen abordar (y no suprimir) la paradoja, la risa de Abraham no parece tener el potencial de encaminarse a capturar esta brecha entre lo finito y lo infinito. Y así es: insisto, el paradigma de la trascendencia (religiosa) a la hora de abordar la paradoja hace una apuesta por la fe y no por la risa, lo cual no significa que se desentienda de esta y no la vea como parte constitutiva de esta misma paradoja existencial. Es decir, la duda (risa) sigue siendo un momento fundamental sobre el que gravita el péndulo de la paradoja y, sin este momento, no hay el movimiento necesario para dar el salto de la fe. Por lo tanto, no se puede considerar que el humor es despreciado sino, simplemente, no-elegido.

Sin embargo, como se observará en el siguiente subapartado, la supresión (el obviar) la paradoja sí que puede tener consecuencias fatales para el humor: si se traslada la prédica del *todo es posible* para Dios (propia del prisma de la trascendencia en la dualidad paradójica) hacia el *todo es posible* para el ser humano, desentendiéndose de la dualidad de planos y asumiendo que todo es reducible a una suerte de finitud omniabarcante, se niega la posibilidad de comprender al humor como una herramienta que precisamente nazca en esa *brecha*, en ese límite (estructural) entre lo finito y lo infinito, tal y como defiendo yo en esta tesis doctoral. Si se mantiene la consigna del *todo es posible* y, por tanto, solo se aplica esta potestad a Dios, se podría llegar a legitimar al humor como una alternativa no-trascendente a encarar la paradoja. Pero si se niega la paradoja, se le niega cualquier estatuto ontológico posible al humor.

enfrentamiento dicotómico entre fe y humor, simplemente estas dos categorías refieren a dos formas diferentes de abordar la paradoja.

En cambio, si se intenta abordar la comprensión de los pasajes relativos a la figura de Isaac desde la hipótesis interpretativa que he caracterizado como propia de la *cristiandad*, el humor no puede tener cabida alguna: la síntesis en un plano exige de una elección de carácter excluyente (dicotomía) y, por tanto, el Sacrificio de Isaac si significa alguna cosa, debe ser el sacrificio de la risa en pos de la prevalencia de la fe.

#### **f. Fe, risa y cristiandad: la comprensión del humor en clave dicotómica.**

Las risas de Sara y Abraham tienen una significación, un origen y unas consecuencias muy distintas. He explicado cómo una (la de Sara) es la propiamente humorística mientras que la otra (la de Abraham) está vinculada a la alegría y, por tanto, es ajena al humor.

La explicación sobre la disparidad de estas risas me ha servido para esclarecer un asunto susceptible de confusión: cómo explicar que Dios censure una risa y no la otra.

Se podría plantear la misoginia del texto bíblico como causa de la discriminación de Sara respecto a Abraham en estos pasajes, por ejemplo. O se podría intentar argumentar en pro de una jerarquía de expresiones humorísticas, que justificaría como morales algunas de ellas, y como indecentes o moralmente poco relevantes otras tantas<sup>45</sup>. En este sentido, Russell Heddendorf ha argumentado que no toda forma de humor es igualmente válida y que se puede elaborar una lista de categorías en orden creciente en función de su proximidad a las incongruencias fundamentales de la existencia humana (cfr. Heddendorf, 2008, pp. 1-8). La parte baja de esta lista la ocupan las expresiones que no sobrepasan las incongruencias más mundanas, y que son consideradas por el autor como banales. En última instancia, la cúspide de esta lista está copada por las formas de humor que nos hacen visible la paradoja existencial y que acompañan a la fe a la hora de abordar las incongruencias fundamentales de lo humano. A pesar de que el esfuerzo de Heddendorf puede parecer muy estimulante a la hora de despejar algunas incógnitas, valoro que se equivoca poniendo la risa humorística al servicio

---

<sup>45</sup> Los criterios para elaborar una jerarquía sobre expresiones humorísticas pueden ser diferentes: distinguir lo sublime de lo mediocre, lo especial o sagrado de lo mundano, etc. Si hablo aquí de lo moral o inmoral de determinadas expresiones humorísticas es porque estos son los criterios que, quizás, darían sentido en el contexto de la Biblia.

de la fe, y comprendiendo que si el humor se aleja de la fe, no merece la pena<sup>46</sup>. En este sentido, un error grave es considerar que el humor es tan solo una herramienta subalterna a la fe, argumentando de este modo que el humor no tiene un modo propio de encarar la paradoja y asumir que este modo es el mismo que el de la fe: es decir, el humor debe ayudar a familiarizarse con la trascendencia, según Heddendorf.

Habida cuenta de lo que he argumentado hasta el momento en esta investigación, creo que queda bastante claro que no es la trascendencia el modo con que el humor encara la dualidad paradójica, sino el de la trascendencia inmanente (que, insisto, lee la dualidad en clave de contradicción inherente).

En cualquier caso, lo cierto es que he desechado la idea de llevar a cabo una jerarquía sobre formas de expresión humorística. En mi trabajo de máster (Mesa, 2012) aún pretendía llevar a cabo una distinción entre *buen humor* y el *resto* de expresiones humorísticas que justificara que unas formas fueran toleradas y las otras no. No obstante, pronto me di cuenta de que esta labor era infértil para mi propósito de indagar acerca del papel que el humor ocupa estructuralmente en el pensamiento y, aún peor, añadía confusión a la problemática al enmascarar este mismo papel (estructural) justificando determinados usos y no otros del humor. Al final, realizar esta tarea resultaba imposible sin adherirse a pies juntillas a determinada moral o determinados valores estéticos. Esto no significa, por supuesto, que socialmente no se lleven a cabo jerarquías de formas de humor. Esto se produce, es útil, y en muchos casos necesario, dado que no nos sentimos legitimados para reír humorísticamente sobre cualquier cosa y en cualquier circunstancia. No obstante, considero que esta categorización se produce de forma necesaria e involuntaria con el propio desarrollo e inercia de las diferentes sociedades. Toda sociedad se acaba dotando de unos usos y costumbres en función de sus criterios morales, éticos o estéticos (cfr. Höhle, 2001/2002, pp. 26-27), con lo que teorizar sobre ello sirve más para radiografiar el estado de la cuestión que para aportar algo que potencialmente pueda cambiar nuestra forma de categorizar el humor.

Retomando las consecuencias en lo relativo a Abraham y Sara, observar que estas dos risas son diferentes me ha servido para constatar que su función también es diferente: la risa no es en Abraham como lo es en Sara. Dado que las dimensiones desde las que se aborda la

---

<sup>46</sup> Más adelante ahondaré en la relación que Heddendorf establece entre la fe y el humor. Esta relación es, con diferentes matices, común a diversos autores que se tratarán en esta investigación y, en cierta medida, presente también en algunos de los pseudónimos de Kierkegaard.

paradoja en Abraham y Sara son no solo diferentes sino también inconmensurables, se torna imposible comparar fe y risa, con lo que carece de sentido enfrentarlos en una suerte de dicotomía excluyente en la que se tuviera que elegir entre ellas dos: o fe o risa. Sin embargo, sí que hay interpretaciones que ven en el Sacrificio de Isaac una lucha dialéctica que requiere de una síntesis definitiva: de este modo, una vez terminado el pasaje del Sacrificio de Isaac, solo puede quedar o fe o risa, pero no ambas, pues el enfrentamiento es total y a vida o muerte. Así es como una lectura desde la *crístiandad* definiendo que opera, y así es como en buena medida nos ha legado la tradición una idea hegemónica de que fe y risa se hallan en conflicto:

El Señor se hizo cargo de todas las pasiones corporales inseparables de la naturaleza humana (...) Sin embargo, como atestiguan los relatos evangélicos (...) jamás cedió a la risa. Al contrario, llamó infelices a quienes se dejan dominar por la risa. (San Basilio, *Pequeñas reglas*<sup>47</sup>)

Esta breve cita que hace referencia a una de las *Pequeñas reglas* que San Basilio conformó en el siglo IV, reglas que debían servir para regir la vida monástica basiliana, nos señala a la risa como problemática en el contexto de la vida en comunidad cristiana. Se podría pensar que esta cita constituye un pasaje aislado, pero no es difícil encontrar más ejemplos que van en la misma dirección: “No pronunciar palabras ociosas o ridículas; y no complacerse en la risa excesiva y desmedida” (*Regla de San Benito*<sup>48</sup>). Si bien esta última cita parece menos categórica y precisa que la primera, sigue una línea común: la risa tiene algo que la hace potencialmente peligrosa.

Mi hipótesis para explicar porqué la risa (en precisión, la risa humorística) parece algo tan controvertido e incómodo ya ha sido parcialmente desvelada, pero en este apartado quisiera detenerme en algunos de los aspectos señalados. Siguiendo a Kierkegaard, la tradición occidental cristiana ha ido degenerando en una idea de la *crístiandad* más que en el

---

<sup>47</sup> He tratado de encontrar una fuente primaria, alguna edición de las *Pequeñas Reglas* de San Basilio, pero en todos los casos me he encontrado con transcripciones (usualmente: con la misma transcripción), copiadas en diversos libros, blogs, etc. Dadas las circunstancias, utilizo la versión que Umberto Eco copia en su *Historia de la fealdad* (Eco, 2007/2007, p. 134).

<sup>48</sup> Con la Regla de San Benito me encontré con el mismo problema que señalo en la nota anterior. La referencia que utilizo es también la misma (Eco, 2007/2007, p.134).

cristianismo<sup>49</sup> (cfr. Kierkegaard, 1855/2006, p. 30). Esto significa que la tradición cristiana ha obviado la paradoja y ha traducido la dualidad como una dicotomía de carácter excluyente, es decir, ha pretendido resolver en un solo plano toda la realidad. Así considerada, la dualidad entre risa (duda) y fe (confianza) que se presenta en el Sacrificio de Isaac se resuelve en favor de la fe (dado que Abraham estuvo dispuesto a llevar a cabo el sacrificio de Isaac, aunque finalmente fuera reemplazado por un carnero). La risa carece entonces de legitimidad para ocupar ningún espacio en el seno de las comunidades religiosas venideras que heredan el legado de Abraham.

La *cristiandad* simplifica la realidad al obviar la paradoja y, aunque sigue hablando de ella cuando se apodera de las figuras de Abraham o Isaac para sus sermones, no cree en ella. Predica la grandeza del gesto de Abraham pero no sería capaz esta *cristiandad* de reconocer a un *caballero de la fe* que se presentara ahora, porque nunca podría observar el gesto de un nuevo Abraham (cfr. Kierkegaard, 1846/2001, p.77). La *cristiandad* pretende reducirlo todo a la esfera de la finitud: “Pero la ‘cristiandad’ es este repugnante devaneo de querer permanecer de lleno en la finitud y encima - apoderarse de las promesas del cristianismo” (Kierkegaard, 1855/2006, p. 105).

En la *cristiandad* todo debe poder ser traducido a los términos de lo general. No hay aquí una esfera de lo singular, solo la hay de lo general y de lo particular, pero lo particular es tal en la medida en la que puede tener un reflejo, una referencia y una comprensión en el marco de lo general, como se observa en el caso del *héroe trágico*:

Es muy clara la diferencia que existe entre el héroe trágico y Abraham: el héroe trágico no abandona nunca la esfera de lo ético. Para él cualquier expresión de lo ético encuentra su *telos* en otra expresión más alta de lo ético y reduce la relación ética entre padre e hijo o entre hija y padre a un sentimiento que encuentre su dialéctica en su relación con la idea de moralidad. Y ahí no puede existir, por lo tanto, una suspensión teleológica de la propia ética.

---

<sup>49</sup> A pesar de que Kierkegaard tiene en mente a la Iglesia de Dinamarca al hablar de *cristiandad*, no parece un atrevimiento, ni nada descabellado, extender su idea de *cristiandad* a la mayoría de contextos sociopolíticos de Occidente desde, cuando menos, la institucionalización del cristianismo mediante el Concilio de Nicea en el 325 d.C. Por supuesto, no elijo un momento al azar para hablar del paso del cristianismo a la cristiandad puesto que la institucionalización propia de la religión lleva acarreada, en este caso, un progresivo aumento de la importancia de lo general: terreno en el que se moverá y discurrirá la religión cristiana (primero, católica, y luego ortodoxa y, posteriormente, también protestante), a partir de dicho momento.

[...] El héroe trágico renuncia a sí mismo para expresar lo general, y el caballero de la fe renuncia a lo general para convertirse en el Particular<sup>50</sup>. (Johannes de silentio, 1846/2001, p. 116 y p. 136)

El *héroe trágico* encuentra un respaldo final a todas sus acciones en el marco de lo general: a pesar de la excepcionalidad de su comportamiento, esta es una excepción que acaba siendo legitimada, una excepción que halla la comprensión; el héroe trágico descansa su peso en lo general.

Johannes de silentio señala que podría dar la sensación de que el *caballero de la fe* está en una posición ventajosa, admirable o envidiable, porque se le exime de la complicidad con el marco de lo general, pero nada más lejos de la realidad; es el *héroe trágico* el que se halla en una situación de privilegio al no hallarse en la tremenda soledad e incompreensión del *caballero de la fe* que, por otra parte, una vez que termine con su gesto, se reintegrará en lo general, sin poder decir nada de lo que sucedió (cfr. Johannes de silentio, 1846/2001, p. 136).

Es importante señalar el beneficio del particular respecto al singular para empezar a comprender por qué la *crístiandad* se ha constituido en base a este general que no tiene en cuenta la dimensión de lo singular. Lo general permite constituir una comunidad, y no parece que sea así con lo singular, y constituir esta comunidad da fuerza al colectivo, falseando una responsabilidad individual que no es sino el reflejo del particular en el marco de lo general. La pretensión de que cada acción individual sea validable en el marco de lo general es el gran consuelo de la *crístiandad*, más allá de que estas acciones sean validadas o no, es decir, más allá de que sean comprendidas o no, el hecho de que se puedan poner a la luz de lo general elimina la carga que tiene que soportar aquél que, como el *caballero de la fe*, se sitúa en un ámbito de acción totalmente intraducible a los términos de lo general.

El motivo de que la *crístiandad* haya tenido una deriva en la que se obvia la dualidad paradójica y se opta por una dialectización en el plano de lo general, cobra sentido: desde un punto de vista sociológico, es quizás la mejor forma de proselitismo para una religión que pretende ser universal. Una comunidad basada en una noción de Identidad fuerte: todos unidos y mediados en Cristo.

---

<sup>50</sup> Cabe recordar que pese a que la traducción haga uso del término Particular, en la acotación que yo he dado previamente debemos entender este término como el singular, que es quien se constituye en una relación no mediada con lo Absoluto.

Sin embargo, las consecuencias de esta traducción van mucho más allá del confort y la cohesión que da lo general: la *cristiandad*, como ya he señalado con Kierkegaard, obvia la paradoja reduciéndolo todo a la finitud, a un solo plano, el plano de lo general, y, por tanto, deja fuera una dimensión de lo infinito a la que cita de forma constante, pero que parece no estar en relación (y tensión) con lo finito. De alguna manera, podría parecer que lo infinito está aparte, desconectado, y que los seres humanos tomaron el mando de todo el mundo: la fe está mediada por ellos, que, entonces, son sus gestores en el mundo terrenal.

Al fin y al cabo, como señala Mircea Eliade, el cristianismo significa el paso de comprender la fe como *todo es posible* para Dios, a *todo es posible* para el ser humano (cfr. Eliade, 1951/1972, p. 154). Sigue Eliade:

La fe, en ese contexto, como asimismo en muchos otros, significa la emancipación absoluta de toda la especie de ley natural y, por tanto, la más alta libertad que el hombre pueda imaginar: la de poder intervenir en el estatuto ontológico mismo del universo. Es, en consecuencia, una libertad creadora por excelencia. (Eliade, 1951/1972, pp. 154-155)

Recalco, la lectura de la *cristiandad* significa la primacía de la fe respecto de la risa, una primacía de carácter excluyente: la risa no tiene un lugar legítimo. La fe, ahora mediada por los seres humanos, lo ocupa todo. La prédica del *todo es posible* para ellos implica que no hay ningún límite estructural imposible de sobrepasar, todo lo que limita la acción humana es del orden de las limitaciones, o lo que es lo mismo, es transitorio, es finito, es susceptible de ser superado en cuanto se den unas nuevas y mejores condiciones o, lo que es lo mismo, en cuanto se *progrese*<sup>51</sup>.

He aquí otra característica fundamental de la *cristiandad*: la noción de progreso, vinculada a un tiempo lineal<sup>52</sup> que no contempla la repetición y sobre el que incide directamente el ser

---

<sup>51</sup> Escribe Ferrater Mora que el progreso “puede considerarse como un proceso o una evolución en los cuales van incorporados valores” (Ferrater Mora, 1965, *Progreso*, p. 487). El progreso se asocia, por tanto, a una noción de proceso, y este proceso cobra importancia en el momento en el que la substancia ya no permanece inmóvil sino que, como en el cristianismo con Cristo, se representa en el mundo terrenal, o lo que es lo mismo: entra en la Historia. Pero el progreso difiere del proceso en un aspecto: va encaminado a una dirección, a una dirección interpretada como avance, un avance que es tal en función de unos valores (que pueden ser morales o, como sucede hoy día en las sociedades secularizadas, valores sociales, económicos o de cualquier otro tipo: por ejemplo, considerar el crecimiento del PIB como progreso).

<sup>52</sup> Se puede argumentar, y con razón, que el judaísmo ya introduce la noción de tiempo lineal que hereda el cristianismo pero que, sin embargo, no se sigue de esa noción de tiempo una apropiación del orden natural por

humano con sus acciones en aras de superar obstáculos, de mejorar y de eliminar cualquier limitación. El ser humano, al ser el mediador de la fe, es decir, al ser el sujeto al que se dirige la prédica del *todo es posible*, se sustrae del orden natural y aborrece el ciclo, la relación, la tensión, etc:

En otros términos, constituye una nueva fórmula de colaboración del hombre dada desde la superación del horizonte tradicional de los arquetipos y de la repetición. Sólo semejante libertad (dejando de lado su valor soteriológico y, por consiguiente, religioso en el sentido estricto) es capaz de defender al hombre moderno del terror a la historia: a saber, una libertad que tiene su fuente y halla su garantía y su apoyo en Dios. Toda otra libertad moderna, por más satisfacciones que procure al que la posea, es impotente para justificar la historia; lo cual, para todo hombre sincero consigo mismo, equivale al terror a la historia. (Eliade, 1951/1972, p. 155)

El ser humano se adueña de la Historia al tornarse protagonista/creador de la misma. Pero la Historia lo abarca todo y nada escapa al plano de lo general.

La risa de Sara queda fuera porque esta risa es la de la duda, la de la crítica, la del humor que señala el límite. Esta risa significa ponerle freno al *todo es posible* para el hombre, porque da cuentas de otro plano, versa sobre una tensión irresoluble (finito-infinito), muestra que muy a nuestro pesar, no somos seres puramente finitos, ni tan siquiera prescindiendo de Dios:

El argumento conceptual, desplegado de forma teatral por la comedia, no es más que lo siguiente: la finitud de la realidad humana es, en última instancia, una finitud paradójica, una finitud con fallas. Para los seres humanos no existe tal cosa como una finitud sin problemas (la cual, por alguna misteriosa razón, se niegan a reconocer).  
¿No sería más correcto decir que la humanidad estaría más que feliz por vivir en paz

---

parte del ser humano. Al fin y al cabo, la diferencia entre judaísmo y cristianismo reside en considerar que solo el cristianismo ve en Jesús de Nazaret la venida del mesías, pero ambas religiones contemplan una cronología que empieza por el Génesis y que culmina en el Apocalipsis.

No obstante, debo remarcar que el eje sobre el que orbita la anulación de la paradoja es el convertir al ser humano en mediador de la fe en la medida en que la prédica del *todo es posible* se traslada a él: y así, se diluye todo en el plano de la mediación, esto es, todo se traduce (o se debe poder traducir) al marco de lo general/ético. Pero el judaísmo no acepta la prédica del *todo es posible* para el hombre, ni elimina de este modo la relación singular/Absoluto. El judaísmo, por tanto, no considera que el marco de lo general pueda mediar la relación con Dios.

en su finitud, pero que hay algo que roe, cuestiona y erosiona esta finitud desde dentro? (Zupančič, 2008/2012a, p. 86)

La *crístiandad*, por tanto, ha dado pie a una tradición en la que se ha ignorado totalmente el humor en la medida en que se ha ignorado totalmente cualquier pensamiento sobre el límite<sup>53</sup>.

#### **g. Fe, risa y humor: algunos intentos de conciliación.**

A pesar de que el esquema de eliminación de la paradoja propio de la *crístiandad* parece haberse impuesto en Occidente de una forma clara, lo cierto es que no han faltado los intentos de conciliación entre fe y humor, comprendiendo que este último no se oponía dicotómicamente a la fe y que, por tanto, era posible compatibilizar la risa humorística con la fe religiosa. Sin embargo, esta cohabitación de fe y humor no significa por fuerza la comprensión de la legitimidad e independencia de este último para abordar las tensiones finito-infinito propias de la dualidad paradójica.

En este apartado, presentaré tres ejemplos notables y recientes de tres teólogos que han intentado observar una relación entre fe y humor discrepante de la que se hace valer en la *crístiandad* canónica.

#### **i. Russell Heddendorf: Humor, fe y paradoja.**

Russell Heddendorf, teólogo y sociólogo norteamericano, observa en su obra *From Faith to Fun: The Secularization of Humor* (2008) el recurrente problema que supone el intento de resolución de la paradoja. Desde un enfoque sociológico, el autor escribe sobre una sociedad contemporánea en Occidente que solo comprende de limitaciones y no de límites, que encara la paradoja como un problema circunstancial al que todavía no se le ha encontrado una respuesta y no como un elemento fundamental de la existencia humana (cfr. Heddendorf, 2008: pp. 16-17).

---

<sup>53</sup> Es importante señalar que el análisis de porqué la *crístiandad* ignora la paradoja y comprende todo límite como mera limitación, da pie a pensar que el humor se puede presentar, precisamente, de forma autónoma a la fe, como una forma de cuestionar esa prédica y que, por tanto, en el humor se contempla la tensión finito-infinito de un modo distinto a cómo lo hace la fe. La *crístiandad* hace evidente por su propio desarrollo reduccionista que hay una tensión que no puede atender con sus propios mecanismos y, de alguna manera, hace aún más palpable el agujero de sentido del cual la fe y el humor dan cuenta, que no solución: porque de eso mismo se trata, de observar el agujero y no de rellenarlo.

Heddendorf argumenta que las sociedades contemporáneas operan de este modo con la paradoja porque confunden *immediate incongruities* con *ultimate incongruities*. Las primeras, serían incongruencias solo aparentes o problemas que no nos afectan de forma esencial (Heddendorf, 2008, p.3), mientras que las *ultimate incongruities* serían precisamente aquellas que van más allá de lo transitorio y circunstancial y que son, por definición, irresolubles (Heddendorf, 2008, p.4).

En precisión, Heddendorf presenta tres niveles de humor: el primero sería totalmente banal, lo identifica con el término inglés *fun* y es sencillamente una forma de entretenimiento, un pasatiempo que sirve para reírse de las cotidianidades más inmediatas y básicas. En un segundo nivel, el humor es algo mucho más serio, no trata de resolver la tensión de las contradicciones y problemas que surgen en la vida, sino que observa esta tensión con detalle y perspectiva<sup>54</sup>. En el tercer nivel, el humor ya no se ocupa de las *immediate incongruities* sino de las *ultimate incongruities*: así, el humor encara los problemas que definen la existencia humana (cfr. Heddendorf, 2008, pp. 3-4).

Podría parecer que sostengo la misma tesis que Heddendorf en lo relativo al papel crucial del humor para encarar la paradoja. Sin embargo, esto no es exactamente así:

There is a sense of victory when understand on one level pushes us higher to another level. Faith is always present here, energizing the comic spirit with confidence and assurance. When grounded in this faith, laughter resonates with security and assurance. But devoid of that faith, laughter may be hollow and empty of meaning. (Heddendorf, 2008, p. 4)

Para Heddendorf, esta forma de humor (el tercer nivel), afronta las incongruencias fundamentales en la medida en que está caracterizado por la fe. En este sentido, el humor se manifiesta en Heddendorf como subsidiario de la fe.

De este modo, Heddendorf observa que se entiende a querer la resolución de la paradoja y argumenta en contra de esto; la paradoja existencial no es resoluble porque nos define como humanos. Pero, a su vez, solo concibe un prisma desde el que abordar esta paradoja: la óptica de la trascendencia, es decir, el prisma en el que opera la fe. El buen humor (el de tercer

---

<sup>54</sup> De alguna forma, como se observará en la segunda parte de esta tesis doctoral, esta forma de comprender el humor se aproxima a lo que comprende Umberto Eco por humorismo.

nivel) en Heddendorf no sería sino una herramienta con la que presentarse ante la paradoja, pero siempre una herramienta subsidiaria de la fe<sup>55</sup>. Así, Heddendorf ignora por completo la posibilidad de abordar la paradoja desde el prisma de la trascendencia inmanente: de su texto se deduce una reducción de lo infinito a lo infinito trascendente y, por tanto, una comprensión de lo inmanente como algo ajeno a una tensión finito/infinito.

En Heddendorf no se lleva a cabo un análisis estructural sobre las razones que mueven a las sociedades contemporáneas a pretender resolver la paradoja, a comprender toda interrupción del discurso como algo coyuntural y propio del orden de las limitaciones y no del límite. En cambio, la explicación de Heddendorf se limita a constatar que las sociedades contemporáneas viven de forma *muy rápida* y esto implica la búsqueda de soluciones instantáneas a todo tipo de problemas; se puede soportar un contratiempo, no una detención (límite) total.

## ii. Harvey Cox: Cristo arlequín.

Harvey Cox, teólogo norteamericano y ex profesor de la *Harvard Divinity School*, plantea en su obra *Las fiestas de locos* (1969/1972) la hipótesis de concebir a Jesucristo como payaso o arlequín. Si bien la tradición cristiana parece tener una imagen de Jesucristo de una rigurosa seriedad opuesta a la jocosidad e hilaridad (es la imagen que observamos en buena medida en la *cristiandad*), Cox observa que esto no siempre fue así: “El símbolo de Cristo como payaso se cierne sobre la primera época de la historia del cristianismo” (Cox, 1969/1972, p. 159). El teólogo observa que la obtención de cada vez mayores cuotas de poder institucional tuvo que ser un factor determinante en el cambio de visión respecto a la figura de Jesucristo:

Sin embargo, no podía persistir [el símbolo de Cristo como payaso] cuando la visión que la Iglesia tuvo de sí misma cambió de lo ridículo a lo sublime. [...]

Una Iglesia que efectivamente detenta el poder y reina, tiene poca capacidad para la caricatura y la ironía. Así, durante la mayor parte de los siglos cristianos, con

---

<sup>55</sup> Al igual que se ha hecho en esta investigación, Heddendorf sitúa de forma simbólica el encuentro entre la fe y el humor en los pasajes relativos a Isaac del Génesis. Sin embargo, su análisis difiere de forma radical del que estoy intentando llevar a cabo, tal y como se evidencia en el análisis que hace de las risas de Abraham y Sara: la risa de Sara en la que Heddendorf se focaliza es la risa posterior al nacimiento de Isaac (Gn 21,6 Biblia Católica), y no la risa interna que se produce en Sara cuando se anuncia el futuro nacimiento de Isaac (Gn 18,12 Biblia Católica). Heddendorf constata en la primera una cierta falta o debilidad en la fe de Sara y en la última una recuperación de la misma: es decir, en Heddendorf, toda risa humorística tiene sentido y legitimidad ante la paradoja en la medida en la que es servil a la fe.

excepciones acá y allá, la imagen de Cristo como payaso desapareció, al menos oficialmente. (Cox, 1969/1972, p. 159)

La hipótesis de Cox es que juego, sensibilidad cómica y fe estarían estrechamente ligados (cfr. Cox, 1969/1972, pp. 163-164). Y, en todo caso, la forma de entender esta relación no iría en detrimento de la seriedad de la fe religiosa, pues es un enorme malentendido considerar lo jocoso sinónimo de no-serio:

[...] mucha gente tiene aún gran dificultad para ver la religión como una forma de juego. Tal dificultad surge de dos fuentes. En primer lugar, han aprendido a situar el 'juego' a un nivel muy bajo en importancia [...] En segundo término, mucha gente cree que no puede mantenerse 'serio' en relación con el juego. Es evidente que los que así piensan nunca han presenciado un torneo de bridge entre buenos jugadores. El hombre puede tomarse el juego muy en serio y *puede* tomar completamente en broma hasta las cosas más serias. (Cox, 1969/1972, p. 164)

De hecho, la oración misma sería un modelo de juego, si entendemos este último término en un sentido amplio: como el establecimiento y la asunción de un marco de reglas propio y discrepante del que opera de forma habitual en la realidad ajena al juego (cfr. Cox, 1969/1972, pp. 164-165).

Un inconveniente importante que plantea la propuesta de Harvey Cox es su carácter demasiado general cuando acota lo que entiende por sensibilidad cómica, lo que provoca que puedan caber dentro de ella expresiones muy dispares que van desde el carácter festivo o el carnaval hasta las bromas en un sentido muy amplio. Esta generalidad dificulta la tarea de precisar en qué sentido afecta o es afectada esta misma sensibilidad cómica. De igual modo, en lo relativo a la seriedad, la propuesta resulta vaga porque no precisa lo que se entiende por esta, y se relega su comprensión a una noción intuitiva que se definiría por la asunción de un marco de reglas sin frivolidad ni banalizaciones.

Por otra parte, a pesar de que Heddendorf y Cox puedan asemejarse en su intento de conciliación de la fe con algún tipo de comicidad, una diferencia fundamental está en el enfoque. En Cox, no parece que sea la fe la que dota de sentido a la sensibilidad cómica sino que es esta misma sensibilidad la que fagocita la fe y la hace accesible:

[...] nuestra relación global con Cristo, con cualquier fe, y en lo que a este tema se refiere, con el conjunto de la existencia, es una especie de juego consciente y de cómico equívoco. Sólo adoptando una actitud lúdica frente a nuestra tradición religiosa nos será posible ver su sentido. (Cox, 1969/1972, p. 160)

No obstante, el interés de Cox reside en plantear una visión alternativa de la fe en la que la sensibilidad cómica ocupa un papel central. Pero esta misma sensibilidad no es por sí misma el asunto central de su discusión, sino su relación con la fe, y quizás esto explique la vaguedad a la hora de acotar esta sensibilidad cómica, así como la ausencia de una reflexión sobre esta sensibilidad cómica al margen de la fe religiosa.

Harvey Cox ni siquiera plantea su argumento en términos de paradoja, como sí hace Heddendorf, aunque en la medida en que no ve una incompatibilidad entre fe y sensibilidad cómica, se desvía de la interpretación preponderante de la *crístiandad* según la cual la paradoja está resuelta. En cualquier caso, que fe y sensibilidad cómica se den a la vez no significa que esta última sea considerada una vía autónoma y legítima de encarar la paradoja: no se está abandonando el prisma de la trascendencia y, así, no se le reconoce a ninguna forma de humor el estatuto necesario para abordar la tensión finito/infinito propia de la paradoja<sup>56</sup>.

### **i. Peter Berger: *La risa redentora*.**

Peter Berger postula una relación entre lo cómico y la trascendencia. Una relación que al menos podría entenderse en dos niveles diferentes. El primer nivel lo denomina Berger

---

<sup>56</sup> Cox recopila posicionamientos distintos en la relación entre fe y sensibilidad cómica. De este modo, al exhibir su planteamiento de *El cristianismo como comedia* (Cox, 1969/1972, p. 168), ofrece las interpretaciones de Nathan A. Scott y de Peter Berger, posiciones que son radicalmente diferentes y ante las que Cox decide no tomar partido. El primero, contempla la comedia como el reconocimiento de que: “Nos libra de intentar ver ángeles y nos permite decir, sin pedir disculpas, <<sólo soy humano>>.” (Cox, 1969/1972, p. 168). En este sentido, Scott se aleja de una posible comprensión de la paradoja por parte del humor al reconocerle tan solo una dimensión finita: como si lo cómico se originara tan solo ante la percepción de lo mundano, de lo que nos hace seres mortales, perecederos y, en definitiva, finitos. Sin embargo, en Berger: “El payaso se niega a vivir dentro de la realidad presente. Presiente otra. Desafía la ley de la gravedad, hace burla de la policía, ridiculiza a los otros personajes. A través de él nos llega la imagen de otro mundo que, al hacer impacto sobre el nuestro, subvierte sus costumbres y normas” (Cox, 1969/1972, p. 169). Berger parece entonces intuir una tensión entre lo finito y lo infinito en lo cómico. En este sentido, lo cómico parece comprender la tensión propia de la paradoja. La cuestión fundamental sigue siendo si esta forma de comprender el humor es subsidiaria (o no) de la fe. Esto es lo que trataré de averiguar en el siguiente subapartado, dedicado a la obra *La risa redentora: ensayo sobre la comicidad humana* de Peter Berger.

*trascendencia en clave menor*, y se entiende como una forma de suspensión temporal de la cotidianeidad:

En primer lugar, lo cómico trasciende la realidad de la existencia cotidiana ordinaria; postula, aunque sea muy transitoriamente, una realidad distinta en la que permanecen en suspenso los supuestos y normas de la vida ordinaria. Esto es lo que podríamos denominar *trascendencia en clave menor*, que de por sí no tiene ninguna implicación religiosa. (Berger, 1997/1998, p. 323)

En este sentido, este primer nivel de *trascendencia* es una pausa y no parece apuntar a ninguna tensión finito/infinito, lo que para Berger se traduce en una no-implicación religiosa de esta *trascendencia*. En cambio, el segundo nivel, el de la *trascendencia en clave mayor*:

No obstante, en segundo lugar, al menos algunas manifestaciones de lo cómico sugieren que esa otra realidad posee cualidades positivas que no son en absoluto transitorias, sino que más bien apuntan hacia ese otro mundo que siempre ha sido el objeto de la actitud religiosa. (Berger, 1997/1998, p. 323)

Así, lo cómico (alguna forma de lo cómico, para mayor precisión), apunta en Berger a la *trascendencia*. El punto original en Peter Berger respecto a Heddendorf o Cox está en que lo cómico se presenta como una vía alternativa pero totalmente autónoma para aprehender una religiosidad que parece desvincularse de la figura de una divinidad o dogma concreto: lo cómico puede ser una forma de apuntar a un infinito no-específico.

Sin embargo, en Berger lo infinito sigue vinculado de forma exclusiva con una forma de *trascendencia*: es algo que está fuera, es parte de lo que en Lacan y en Zupančič es descrito como *Otra escena*. En Berger, no se vislumbra esa *Otra escena* como “una creación o producto real de la propia contradicción inherente de la vida” (cfr. Zupančič, 2008/2012a, p. 88). Es decir, se está lejos de asumir el prisma de la *trascendencia inmanente*.

De este modo, en Berger la paradoja se mantiene, hay una dualidad efectiva entre lo finito/infinito, lo cómico es capaz de abordarla de forma autónoma pero tan solo en la medida en la que apunta a ese infinito como *trascendente*, es decir, como una exterioridad, como algo que va más allá de lo humano.

En cualquier caso, el intento de conciliación de Peter Berger con la tradición occidental es, sin duda, el que más se aproxima de los tres vistos en este apartado a comprender alguna forma de humor como herramienta del límite.

## Segunda parte: El humor como excepción.

El humor (siempre) cuestiona una regla, da una vuelta de tuerca para señalar un punto de ruptura o quiebre<sup>57</sup>. En este sentido, el humor es una excepción: es la excepción a la norma.

¿Pero qué tipo de excepción es el humor? Hay al menos dos maneras de comprender una excepción: como legítima o como ilegítima. A su vez, la legitimidad o no de una excepción puede entenderse de distintos modos. En primer lugar, se puede comprender como legítima aquella excepción que acaba fortaleciendo y no debilitando la regla transgredida o cuestionada y, por lo tanto, como ilegítima la que haga todo lo contrario. En segundo lugar, se puede comprender la legitimidad en términos de si elude o no el enfrentamiento directo con la norma: no se trata en este caso de comprender la legitimidad desde la óptica de la preservación y la observancia de la regla, sino desde la óptica de la propia excepción, esto es, desde la visión de la fuerza que tiene la excepción para poner contra el espejo a la regla y sus efectos. En resumen: la primera forma de legitimidad se comprende desde la perspectiva de la regla, y la segunda forma de legitimidad se comprende desde la perspectiva de la propia excepción. Este último sentido de la legitimidad es el que considero que tiene unas implicaciones más profundas al tocar la raíz del humor como excepción.

El humor no es la única excepción a la regla. Hay otras formas de expresión, habitualmente emparentadas con el humor, que también juegan el rol de ser excepciones a una regla. Sin embargo, mi hipótesis es que el humor es una excepción diferente. En el humor se observa el paradigma de la excepción, es una excepción de excepciones; lo que he tenido a bien denominar como *excepción excepcional*: la única excepción de su grupo de parentesco que hace valer la excepción por sí misma, que no juega el papel de fortalecer o debilitar la regla sino, más bien, el de señalarla. Ser una excepción excepcional significa no estar a expensas de la regla, no ser *la excepción que confirma la regla*, sino, más bien, la excepción que *desnuda* la regla: es una excepción que no está regida por la regla que cuestiona. Ser una excepción excepcional significa, al fin y al cabo, no fingir una discrepancia en aras de rellenar un hueco de sentido (como haría lo cómico, según el esquema de Eco) sino, más

---

<sup>57</sup> Se debe entender la regla aquí en un sentido amplio y general. Las implicaciones de la ruptura pueden tener diferentes connotaciones: lingüísticas, éticas, morales, de consenso social, etc. De esta forma de comprender la regla en un sentido amplio se deduce la relación de sinonimia que aquí tienen los términos regla y norma.

bien, horadar en ese mismo hueco. El humor es una *voz en off* que muestra la incomodidad de la regla desde el tuétano de la excepción que la cuestiona<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> En la primera parte de esta tesis doctoral he analizado las risas de Abraham y Sara en el Génesis para marcar una clara distinción entre ellas: la risa de Abraham es de alegría o jovialidad, no siendo el caso la risa de Sara. Es decir, la risa de Abraham está caracterizada por una suerte de inocencia de la que no goza la de Sara. Por otra parte, hay expresiones cercanas al humor que no son inocentes, pero tampoco tienen el carácter de ruptura del que sí goza (eso es lo que sostengo) el humor: son una pausa, si acaso. He caracterizado como humorística y no como cómica la risa de Sara y he justificado por qué: la risa de Sara se da en su fuero interno, lo que denota el carácter de *voz en off* que tiene lo humorístico, esto es, Sara se distancia de ella misma al reflejar exteriormente algo distinto de lo que vive en su interior, marca un distanciamiento respecto de la transgresión de la regla (la más alta regla de la fe, es decir, la confianza en la omnipotencia divina), pero, a su vez, esta distancia le permite hacer explícita la regla que se transgrede: todo el mundo podrá observar por qué Sara está incómoda; la regla de la confianza en Dios le chirría en tal instante.

### Capítulo III: El carnaval y lo cómico.

El carnaval da nombre al intervalo de tiempo inmediatamente anterior a la cuaresma cristiana y es caracterizado por ser un tipo de evento en el que se da rienda suelta al carácter festivo y se da paso a una permisividad inusual en la que la observancia de las reglas que una sociedad se da (morales, sociales e incluso políticas) deja de tener validez.

Al cúmulo de actividades que representa el carnaval, propongo añadir otra serie de eventos que no tenían (ni tienen) necesariamente lugar durante el carnaval pero que comparten una misma estructura: las Fiestas de Locos y la Risa Pascual, e incluso otras actividades menos referenciadas como podrían ser las Chirigotas de Cádiz o las Fallas de Valencia. Voy a utilizar una designación amplia del carnaval, englobando otros eventos de la cultura popular, de modo que carnaval significa aquí *eventos carnavalescos*. Estos poseen un denominador común: la instauración de un mundo invertido en el que jerarquías y reglas de todo tipo son subvertidas en alguna medida, puesto que se da lugar a algún tipo de resarcimiento, o incluso venganza, ante la constrictión que produce durante todo el año la observancia de la regla. Ante el carnaval y el resto de expresiones populares afines, cabe plantear, con todo, una serie de preguntas fundamentales: ¿es realmente liberador el carnaval? ¿hay subversión en él? ¿se trata de una excepción a la norma o de un exceso de ella? En resumen, ¿es el carnaval una válvula de escape (pausa) o es un punto de fuga (ruptura)?

#### a. Bajtín y la transgresión de la cultura popular.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (Bajtín, 1941/1987, p. 9)

Mijail Bajtín en su célebre *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941/1987) da cuenta de la cultura popular medieval y, sobre todo, de las festividades asociadas a esta.

Una de las tesis principales que sostiene Bajtín es que la riqueza de las expresiones de la cultura popular medieval se sustentaba en una suerte de libertad propiciada por estar fuera del foco de la cultura oficial, o lo que es lo mismo, por conformar una cultura extraoficial (cfr. Bajtín, 1941/1987, p. 58). No obstante, estas esferas de lo oficial y lo extraoficial no iban a ser siempre herméticas, sino permeables y, en determinado momento, especialmente a partir del Renacimiento, esta cultura popular comenzó a abrirse paso dentro de las expresiones oficiales, reflejándose en cimas de la literatura como es el caso de la obra de François Rabelais (cfr. Bajtín, 1941/1987, p.59). Precisamente, esta transmisión a la cultura oficial tiene, según Bajtín, un antecedente anterior, a principios de la Edad Media: cuando el régimen feudal aun estaba constituyéndose, no era excesivamente fuerte y tenía incluso un cierto carácter *progresista* (cfr. Bajtín, 1941/1987, p.59). En cambio, buena parte del medievo estuvo caracterizado por una separación bastante nítida entre cultura oficial y extraoficial<sup>59</sup> dando lugar, de este modo, a una gran libertad, a una cultura popular que no tenía que pasar por el filtro censor de una cultura oficial que no publicaría sus eventos:

La riquísima cultura popular de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez. (Bajtín, 1941/1987, p. 58)

Sin embargo, a pesar de que esta cultura popular de la risa y la festividad se mantuvo, según Bajtín, ajena a la cultura oficial de la época durante mucho tiempo, debió gozar de la permisividad institucional para que tuviera lugar:

Los ritos cómicos de las fiestas de los locos y del burro y de las procesiones y ceremonias estaban hasta cierto punto legalizados. [...] Debemos aclarar que esta legislación era extraordinaria e incompleta y no faltaban las represiones y prohibiciones. Durante la Edad Media el estado y la iglesia estaban obligados a

---

<sup>59</sup> Hay en Bajtín una obvia y clara relación entre represión, seriedad institucional y hermetismo, así como entre falta de asentamiento institucional y permeabilidad. Así explica el autor que, tanto la Alta Edad Media como el Renacimiento, dos períodos de muchos cambios y poca estabilidad a todos los niveles, coinciden con una transmisión de la cultura extraoficial a la cultura oficial (cfr. Bajtín, 1941/1987, pp. 59-62).

efectuar ciertas concesiones a las expresiones públicas, ya que no podían prescindir de ellas. (Bajtín, 1941/1987, p. 73)

Este requisito de permiso plantea una serie de interrogantes acerca de qué podemos entender por libertad en este tipos de *eventos carnavalescos* y, por ende, en qué sentido podemos hablar de una suerte de subversión liberadora en ellos.

Bajtín recoge de Goethe la siguiente pregunta “¿Cuál es, pues, el sentido general de las formas de la fiesta popular y el carnaval (en el sentido más amplio del término)?” (Bajtín, 1941/1987, p. 197), y asevera: “Es muy importante para el carnaval que no haya comenzado de un modo piadoso o serio, por una orden o autorización, sino por una simple señal que marca el inicio del alborozo y las extravagancias” (Bajtín, 1941/1987, p. 199). Este espíritu provoca que se produzca “una liberación total de la seriedad de la vida” (Bajtín, 1941/1987, p. 199).

Sin embargo, a pesar de este carácter supuestamente libre y liberador del carnaval:

La plaza pública era el punto de convergencia de lo extraoficial, y gozaba de un cierto derecho de «extraoficialidad» dentro del orden y la ideología oficiales; en este sitio, el pueblo llevaba la voz cantante. Aclaremos sin embargo que estos aspectos sólo se expresaban íntegramente en los días de fiesta. Los períodos de feria, que coincidían con los días de fiesta y duraban largo tiempo, tenían una importancia especial. (Bajtín, 1941/1987, p. 123)

Por lo tanto, se observa que los eventos carnavalescos eran autorizados y permitidos y que, aunque no tuvieran el foco de la oficialidad y a pesar de circunscribirse por mucho tiempo a la esfera popular de la plaza pública (sin traslación a la cultura literaria o de cualquier arte que dejara rastro hasta al menos el Renacimiento), no tenían en realidad ese carácter de improvisación total con el que lo caracterizaba Goethe, según compila Bajtín<sup>60</sup>, y que fantasea con la idea de que en el carnaval se esté produciendo una liberación total y real de los lazos de opresión establecidos. Ciertamente, Bajtín señala en reiteradas ocasiones el carácter transitorio de los eventos carnavalescos, y circunscribe el ámbito de liberación de

---

<sup>60</sup> Llama la atención que Mijail Bajtín compile el posicionamiento de Goethe y lo suscriba siendo a la vez consciente del carácter autorizado y, por tanto, limitado de los eventos carnavalescos.

estos mismos al momento de su vigencia. Sin embargo, no se puede ignorar el hecho de que son eventos autorizados o permitidos. Comprender los eventos carnavalescos como acontecimientos autorizados no solo supone comprender que estos son una válvula de escape necesaria ante una rígida seriedad que asfixia las ansias de libertad del pueblo llano (cfr. Bajtín, 1941/1987, p. 69), sino que plantea hasta qué punto puede resultar realmente liberador un evento que es permitido por parte de las instituciones que podrían verse en peligro si los eventos carnavalescos tuvieran un potencial subversivo de tipo revolucionario o transformador.

#### **b. Umberto Eco: el carnaval refuerza la regla.**

Se podría argumentar que la liberación carnavalesca significa una liberación plena de los roles que subyugan a una sociedad durante todo el año. Una liberación plena pero transitoria, se es plenamente libre mientras dura el carnaval. Sin embargo, aún si se acepta esta interpretación como cierta, esto no resuelve una cuestión clave: ¿Por qué se autorizan los eventos carnavalescos? Y lo cierto es que, más allá de que son una válvula de escape, se puede estimar que la permisividad para con estas festividades reside en el hecho de que en realidad no solo no cuestionan las reglas transgredidas, sino que las fortalecen, facilitan la observancia de la regla durante el resto del año ajeno al tiempo carnavalesco:

Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión [...] un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión. (Eco, 1983/1989, p. 16)

Por tanto, si se sigue a Eco, el carnaval es una excepción que se legitima como tal en la medida en la que sirve al fortalecimiento de la regla que transgrede. No hay ni un atisbo de molestia para con la regla y, por tanto, el carnaval no es una excepción excepcional<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Hay autores que han señalado una distinción entre el carnaval como institución y una suerte de *espíritu del carnaval*. Así, Hakim Bey, por ejemplo, reivindica el retorno del carnaval dentro de su propuesta sobre el inmediatismo (cfr. Bey, 1991/2014, p. 237). Según esta distinción, mientras que el carnaval como evento concreto está limitado y dispuesto por una autoridad, no sucede lo mismo con el espíritu del carnaval, que, tal y

De este modo, el carácter excesivo, subversivo y liberador que ofrece la visión de Bajtín sobre el carnaval y otras festividades afines sería ilusorio, durante un breve período de tiempo, las reglas parecen dejar de operar, pero, en realidad, están muy presentes. El disfrute de la transgresión solo se puede producir en el carnaval a costa de que aquello que se transgrede salga reforzado una vez terminado el evento carnavalesco.

En definitiva, el carnaval no es una excepción que apunte al límite estructural, no hay tensión entre lo finito-infinito en esta excepción, sino un refuerzo del orden discursivo imperante que solo de forma aparente y transitoria se desmorona.

---

como indica Goethe, goza de una libertad ilimitada y, como fiesta, es absolutamente liberadora. Sin embargo, la expresión concreta de cada carnaval pasa siempre por un cierto grado de institucionalización. En cualquier caso, quizás quepa pensar el carnaval como figura retórica y/o del pensamiento y, como tal, asumir como propio de este su ficción transgresora.

El posible carácter excesivo de la cultura popular asociada al *espíritu del carnaval* ha sido un asunto recurrente desde el Renacimiento. En este sentido, Umberto Eco destaca en su *Historia de la fealdad* (2007/2007) como la cultura popular renacentista buscaba realzar las estigmatizadas relaciones que la tradición había establecido entre lo feo, lo malo y lo gracioso, rindiendo culto a lo obsceno: “En una sociedad que defiende ya el predominio de lo humano y de lo terrenal sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación de los derechos del cuerpo” (Eco, 2007/2007, p. 142). Esta estetización de lo obsceno, lo escatológico e, incluso, de lo inmoral, atraviesa buena parte de la cultura oficial y extraoficial (siguiendo la terminología de Bajtín), con continuas permeaciones que llevan a cúspides de esta expresividad en obras como la del marqués de Sade: “Con Sade, al superar los límites de lo decible y lo indecible, se va más allá del ejercicio normal de las funciones corporales: en su pretensión liberadora, lo obsceno excede de la medida, tiende a la enormidad, a lo insostenible” (Eco, 2007/2007, p. 150).

Sin duda, la hipótesis que concibe el carnaval y la cultura popular asociada a este como potencias de un exceso ha sido y es muy sugerente. Sin embargo, más allá de los desacuerdos teóricos que yo pudiera tener con esta hipótesis y de la falta de pertinencia y espacio para entrar más en detalle en la cuestión, se debe tener en cuenta que en el contexto teórico de la presente investigación he querido desligar el exceso de una forma de expresión concreta como es el carnaval y, en cambio, me he propuesto comprender dicho exceso como una estructura ontológica con la que opera el humor.

#### Capítulo IV: Tragedia y comedia ante la regla.

El carnaval no se ha mostrado tan liberador como se pensaba desde algunos posicionamientos como el de Bajtín y, sobre todo, no ha podido demostrar ser una excepción que se mire desde dentro, que eclosione, cuestione o señale la regla sino, más bien, un tipo de expresión que, con toda probabilidad, sirve al refuerzo de la observancia de la regla. Es, por tanto, una excepción que solo se hace valer con relación a una regla que es asumida y respetada.

La comedia<sup>62</sup> mantiene una estrecha relación con los eventos carnalescos. No en vano Bajtín se refiere en múltiples ocasiones a la cultura popular que fagocitó el carnaval como la cultura *cómica* popular. Sin embargo, la comedia merece una consideración aparte del carnaval por diversas razones. En primer lugar, usualmente la comedia no se circunscribe a un tiempo o lugar concretos, es decir, no está delimitada espaciotemporalmente del mismo modo que lo están los eventos carnalescos, porque puede producirse en cualquier momento del año<sup>63</sup>. Esto no significa que no pueda ser considerada como una especie de entretenimiento o, aún más, como una pausa. En segundo lugar, a la comedia no le suelen acompañar, o cuanto menos no necesariamente y no en la misma medida, muchos de los elementos propios del carnaval como son los comportamientos escatológicos, soeces o relacionados con la embriaguez. Por último, al carnaval se le asocia, además del carácter cómico y a menudo escatológico, un carácter alegre y festivo que no se suele dar en la comedia. En este sentido, el carnaval tiene en su seno cierta inocencia en forma de alegría que no emerge de su carácter cómico. En realidad, estos tres aspectos diferenciadores de la comedia respecto al carnaval se ensamblan entre sí. Precisamente el hecho de que la comedia se acote a un breve interludio en la cotidianeidad, pero que, a su vez, no esté circunscrita a un espacio o tiempo determinados, convierte esta pausa en una válvula de escape no tan intensa;

---

<sup>62</sup> La caracterización que se dará en todo este apartado al término comedia va más allá de la comedia como género de representación teatral y se identifica en un sentido amplio y general con lo cómico o la comicidad que es aplicable a muchas más expresiones que la del propio género de la comedia. Se puede decir, por tanto, que la comedia (o lo cómico) es ante todo una forma de expresión. Lo mismo sucede con el término tragedia, que se puede identificar con lo trágico en un sentido amplio. Por ello, recojo comedia/cómico y tragedia/trágico tal y como es comprendido en Umberto Eco, con el objeto de analizar en este apartado de mi tesis los puntos de cercanía y lejanía entre estas dos grandes categorías.

En el *Apéndice I. Glosario terminológico* ahondo en los pormenores de los términos *comedia* y *cómico*, en sus diferencias y relaciones.

<sup>63</sup> No siempre fue así. En origen, en el contexto de la comedia ática antigua (que es el referente conceptual de la tradición occidental), las comedias se celebraban en concurso y únicamente en las festividades litúrgicas relacionadas con Dioniso, que eran concretadas en fechas muy específicas del calendario griego. En la tercera parte de la tesis (*apartado I*), se darán más detalles sobre el origen dionisiaco de la comedia.

en la comedia se tratan, tal vez, asuntos más puntuales y la transgresión de la regla no tiene una visión global sino concreta. Por lo tanto, aunque el carnaval posea habitualmente elementos cómicos, la comedia no se circunscribe al carnaval.

Pero la comedia no solo está estrechamente relacionada con el carnaval sino que mantiene una relación muy cercana con la tragedia, aunque de forma habitual esta relación se entiende como una oposición. Este planteamiento resulta simplista y por ello me parece obligado formular la siguiente pregunta: ¿qué une y qué separa a la tragedia y a la comedia?

### **c. La universalidad de la tragedia. La particularidad de la comedia.**

Se dice que lo trágico (y lo dramático) son universales. A muchos siglos de distancia, sufrimos aún con las vicisitudes de Edipo y de Orestes y, aunque sin compartir la ideología de Homais, sigue conmoviéndonos la tragedia de Emma Bovary. En cambio, lo cómico parece ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural. Comprendemos el drama del protagonista de Rashomon, pero no entendemos cuándo y por qué ríen los japoneses. Cuesta su trabajo encontrar cómico a Aristófanes, y hace falta más cultura para reír con Rabelais que para llorar con la muerte de Orlando paladín. (Eco, 1986/2012, p. 222)

Persiste la discusión en torno a la diferente recepción que se da en la tragedia y en la comedia. En general, se vislumbra cierta universalidad en la recepción de la tragedia que no se observa en la de la comedia y que hace que la primera resulte más fácil de poder trasladar a cualquier conformación social, independientemente del momento histórico, la situación geográfica o el contexto cultural de la misma. En cambio, la comedia parece abocada a una suerte de limitación local o particular.

Un argumento tradicional para comprender la universalidad de la tragedia es que en ella se busca continuamente una identificación con el héroe trágico que, por el aspecto caricaturesco e incluso a menudo animalesco del patán cómico, no encontramos en la comedia (cfr. Eco, 1986/2012, pp. 222-223). Este argumento se suele completar con la noción de que hay una distancia insalvable entre el protagonista cómico y el espectador de la comedia, hasta el punto de que se puede disfrutar de la transgresión acontecida, pero sin llegar a sufrir por las desdichas que acaecen al protagonista de la comedia (cfr. Eco, 1986/2012, p. 223). Sin

embargo, estos argumentos se muestran insuficientes para explicar la diferencia en la recepción que tienen tragedia y comedia, teniendo la primera una pretensión universal, y no así la segunda. Según Eco, la pregunta fundamental para entender esta diferencia entre tragedia y comedia es “¿cuál es nuestro conocimiento de la regla violada?” (Eco, 1986/2012, p. 223). Y esta pregunta es clave porque si “las reglas violadas en lo trágico son necesariamente universales” (Eco, 1986/2012, p. 223) no es porque la conmoción de la tragedia sea más universalizable que la irrisión de la comedia, independientemente del contexto, sino porque “el hecho es que es típico de lo trágico, antes, durante y después de la representación de la violación de la regla, demorarse largamente en la naturaleza de la regla” (Eco, 1986/2012, p. 223).

En la tragedia, a diferencia de lo que sucede en la comedia, la regla que se transgrede es continuamente reiterada, lo que significa que no se hace necesario el conocimiento previo de la regla para generar la empatía e identificación necesaria con los héroes trágicos y sus circunstancias. El héroe trágico tiende a la universalidad a pesar de que el contexto cultural e histórico que lo atraviesa sea totalmente diferente al del espectador de la tragedia; la propia dinámica de la tragedia se encarga de recordar la naturaleza e importancia de la regla y aquello que constituye su transgresión:

En la tragedia es el propio coro el que nos ofrece la representación de las disposiciones sociales (es decir, de los códigos) en cuya violación consiste lo trágico. La función del coro es precisamente explicarnos a cada paso cuál es la Ley: sólo así se comprende la violación y sus fatales consecuencias. *Madame Bovary* es una obra que ante todo nos explica cuán condenable es el adulterio o, por lo menos, cuán condenable es para los contemporáneos de la protagonista. (Eco, 1986/2012, p. 223)

Este recordatorio constante explicaría, siguiendo el ejemplo que pone Eco, que se empaticen con la protagonista de *Madame Bovary* incluso aun cuando se viva en una sociedad en la que el adulterio no tenga la misma penalización moral que tenía en la sociedad que le toca vivir a ella. La tragedia hace que el espectador se meta de lleno en el contexto que rodea a la obra, comprendiendo de principio a fin en qué consiste la transgresión, pero, también, entendiendo por qué el héroe trágico sucumbe a la transgresión:

El segundo paso (no cronológico, aunque sí lógico) será decir por qué estos personajes no podían evitar sucumbir. Pero al decirlo se reitera la regla (sea como afirmación en términos de valor ético, sea como reconocimiento de una obligación social).

Lo trágico justifica la violación (en términos de destino, pasión u otro concepto) pero no elimina la regla. Por esto es universal: explica *siempre* por qué el acto trágico debe infundir temor y piedad. Lo que equivale a decir que toda obra trágica es también una lección de antropología cultural, y nos permite identificarnos con una regla que quizá no es la nuestra. (Eco, 1986/2012, p. 224)

Lo cómico, en cambio, funciona de forma diametralmente opuesta a lo trágico. En la comedia no se reitera y, ni tan siquiera se explicita, la regla transgredida. Esto requiere, por tanto, de un conocimiento previo de la norma que se ha pasado por alto, lo cual implica un cierto conocimiento del contexto cultural (y, por tanto, normativo) que rodea al fenómeno cómico en cuestión:

La contraprueba de estas proposiciones teóricas consistiría en demostrar que las obras cómicas dan la regla por descontada y no se preocupan por reiterarla. Esto es, en efecto, lo que creo y sugiero que se verifique. Traducida en términos de semiótica textual, la hipótesis sería formulable en estos términos: existe un artificio retórico, que concierne a las figuras del pensamiento, por el cual, dada una disposición social o intertextual ya conocida por la audiencia, muestra su variación sin por ello hacerla discursivamente explícita. (Eco, 1986/2012, p. 224)

Por tanto, la particularidad de la comedia se fundamenta en el requisito de acceso a ella: se debe conocer previamente la regla o norma transgredida. Esto implica una imposibilidad de ensanchar la base de público (se entiende: sin un proceso previo de interiorización de *x* cultura) al que una comedia se puede dirigir porque, precisamente, el efecto cómico requiere de esta misma particularidad a la que refiere lo cómico, “justamente porque las reglas, aunque sea inconscientemente, son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica” (Eco, 1986/2012, p. 225).

Una cuestión que se plantea, habida cuenta de esta diferencia entre tragedia y comedia, es la siguiente: si la explicitación y reiteración de la regla en la tragedia provoca su refuerzo al tener como consecuencia una mayor interiorización de la misma, ¿se puede hallar un potencial liberador en lo cómico? Es decir, ¿debilita lo cómico la regla al evitar su explicitación? Se podría plantear la hipótesis de que la ausencia de una explicitación de la norma que se pasa por alto podría facilitar la disolución de la regla mediante su olvido. Sin embargo, lejos de esta posición, Eco sostiene que:

Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es preciso repetirla. (Eco, 1986/2012, p. 226)

De hecho, Umberto Eco pone en el mismo lugar a lo cómico que al carnaval : “Por esto el carnaval sólo puede acontecer una vez al año. Es preciso un año de observancia ritual para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada” (Eco, 1986/2012, p. 226).

Por tanto, lo cómico no solo no diluye la regla transgredida, sino que, al igual que en el carnaval, se puede interpretar que la fortalece. En la medida en que se requiere su conocimiento previo, solo es posible disfrutar de la transgresión cómica si se asume una regla que, mediante su transgresión, es recordada por el espectador. En este sentido, que la regla no sea explícita, no significa que no sea conocida por el público receptor de la comedia. Por otra parte, al inducir el recuerdo de la regla mediante su transgresión, esta regla se asienta con más fuerza, al mostrar lo absurdo de su transgresión:

Se permite reír justamente porque antes y después de la risa es seguro que se llorará. Lo cómico no tiene necesidad de reiterar la regla porque está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido —dentro de un determinado espacio y por máscara interpuesta— jugar a violarla. (Eco, 1986/2012, p. 225-226)

Lo cómico es, entonces, una excepción que no se pone al servicio de sí misma, sino de la regla y, por tanto, no es una *excepción excepcional*, siguiendo la terminología que he planteado como vinculante en este apartado.

En definitiva, del mismo modo que el carnaval, lo cómico no es una excepción que apunte al límite estructural, no hay tensión entre lo finito-infinito en esta excepción sino tan solo un refuerzo del orden discursivo imperante.

## Capítulo V: El humor como excepción legítima o como excepción ilegítima.

He expuesto en el anterior apartado que tanto el carnaval como lo cómico no son fenómenos liberadores o excesivos *per se* y que no son excepciones que se hagan valer por sí mismas, sino que están supeditadas a la legitimación de la regla que transgreden y, por ello, son *la excepción que confirma la regla*. No hay un cuestionamiento real, no se apunta al límite estructural, es decir, no se toca la tensión entre lo finito y lo infinito.

En este sentido, que la tragedia tienda a la universalidad y la comedia a la particularidad es una diferencia menor. Esta diferencia se explica atendiendo a un criterio de explicitación de la regla que se da en lo trágico y no en lo cómico, aunque tragedia y comedia convergen en la asunción de una regla que ellas corroboran.

Sin embargo, a pesar de que el carnaval y la comedia son formas de hilaridad, desde la perspectiva de esta tesis doctoral no son las únicas. No es lo mismo lo cómico que el humor (o humorismo). Umberto Eco recoge una definición de Luigi Pirandello que le sirve para marcar la diferencia entre lo cómico y el humor: “Mientras que lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humorismo es su sentimiento” (Eco, 1986/2012, p. 226). ¿Pero esto qué significa exactamente? ¿En qué se acaban diferenciando lo cómico y el carnaval de lo humorístico? Esta diferencia obedece a una distancia que el humor toma respecto de la representación<sup>64</sup> que, como se verá en este apartado, es clave para captar en el humor un elemento de ruptura que va mucho más allá de la transgresión de la inocencia. El humor no es una pausa o válvula de escape como lo son el carnaval o la comedia. El humor hace sentir la incomodidad, opera en y como límite.

### d. Humorismo: la excepción que no legitima la regla.

La pregunta que cabe hacerse en este momento es, ¿hay algún tipo de hilaridad que no solo no sea inocente (como la risa de Abraham: jovial y alegre) sino que además no sea una mera pausa o válvula de escape (como lo es el carnaval y lo cómico)? O con más precisión, ¿hay algún tipo de hilaridad que no suponga un refuerzo de la regla, sino que suponga algún tipo de ruptura o discrepancia con la misma?

---

<sup>64</sup> El paradigma de la lógica de la representación es problemático y falla a la hora de pensar el humor. Esta cuestión la abordaré con detalle en la tercera parte de esta investigación.

Umberto Eco propone que sí existe ese tipo de hilaridad: el humorismo (o humor). Retomo una cita anterior de Eco por resultar muy clarificadora, “mientras que lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humorismo es su sentimiento” (Eco, 1986/2012, p. 226). A pesar de que Eco no dedica tiempo a desgranar los pormenores de esta definición, sí que presenta algunas características propias del humor: “En este movimiento no me siento superior y distanciado respecto al personaje animalesco que actúa contra las buenas reglas, sino que empiezo a identificarme con él, padezco su drama y mi carcajada se transforma en sonrisa” (Eco, 1986/2012, p. 226). En el humor se produce un acercamiento, una identificación, una empatía respecto a los personajes; personajes que en la comedia se mantienen en una distancia insalvable respecto al público. Pero, a la vez que se produce este acercamiento respecto de los personajes, en el humor se genera una distancia, una distancia que opera como voz *en off* y que no se da en lo cómico, un distanciamiento respecto de la regla que no es genuinamente transgredida sino de la cual, más bien, se opera un cuestionamiento:

En el humorismo, en cambio, la descripción de la regla debería aparecer como una instancia, aunque oculta, de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto, excedería en distanciamiento metalingüístico.

Incluso cuando un solo personaje habla de sí y sobre sí mismo, se desdobra en juzgado y en juez. Pienso en el humorismo de Woody Allen, donde la frontera entre las «voces» es difícil de determinar, pero se hace, por así decirlo, sentir. (Eco, 1986/2012, p. 226)

Este distanciamiento permite ver la regla como una exterioridad y, por tanto, como algo no-necesario. Se apunta al absurdo o cuando menos a la incomodidad que provoca la regla. En el humor se produce, entonces, un acercamiento al personaje y una distancia respecto de la regla. En este sentido, el humor apunta a un cuestionamiento de la regla, a una forma de fiscalizarla que no se da en lo cómico: “Así el humorismo no sería, como lo cómico, víctima de la regla que presupone, sino que representaría su crítica consciente y explícita. El humorismo sería siempre metasemiótico y metatextual” (Eco, 1986/2012, p. 227).

Visto de este modo, el humor y lo cómico se plantean como formas de hilaridad radicalmente diferentes:

Hablando semióticamente, si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva. El intento del héroe de cumplir con el marco o violarlo se desarrolla en la fábula, mientras que la intervención del autor, quien explicita la regla presupuesta, pertenece a la actividad discursiva y representa una metasemiótica de afirmaciones acerca de los antecedentes culturales de la fábula. (Eco, 1983/1989, p. 19)

El humor se plantea como una excepción que se hace valer por sí misma, es una excepción excepcional porque apunta al límite estructural, marca el punto de tensión entre lo finito-infinito, denota que hay algo que no encaja, algo que está más allá del discurso, algo de lo que la regla no puede dar cuenta. En definitiva, “nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley” (Eco, 1983/1989, p. 19).

Y este punto es fundamental: el humor apunta a un problema con el discurso mismo, en la medida en que el conflicto no se origina por el contenido de *x* o *y* regla. Mi hipótesis al respecto es que el humor evidencia el desajuste que supone la regla; una regla que pretende colmar, rellenar y apresar la realidad; una realidad que debería articularse en función de ella. Pero esa regla choca con su imposibilidad, hay algo de lo que la regla no puede dar cuenta, *no todo es posible*. El humor juega la baza de mostrar la contingencia y la arbitrariedad de la regla. La lectura completa de la realidad mediante la normatividad que regula la regla se hace manifiestamente imposible.

El humor, como voz *en off*, se diferencia en otro punto de lo cómico y con esto se acerca, a su vez, a la tragedia. En el humor, la regla cuestionada es explicitada, no se da por sabida ni por descontada. La regla queda al descubierto, pero, a diferencia de lo que ocurre en lo trágico, no solo no es reforzada la regla, sino que es cuestionada hasta el punto que no aparece encarnada por los personajes sino en los intersticios entre la estructura narrativa y la estructura discursiva:

El humorismo, por lo tanto, opera como lo trágico, con una diferencia quizá: en lo trágico la regla reiterada forma parte del universo narrativo (Bovary) o, cuando es reiterada a nivel de estructuras discursivas (el coro de la tragedia clásica), aparece siempre enunciada por los personajes. En el humorismo, en cambio, la descripción de

la regla debería aparecer como una instancia, aunque oculta, de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto, excedería en distanciamiento metalingüístico. (Eco, 1986/2012, p. 227)

La constatación de que el humor no opera en el mismo plano de la escena, sino “en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva” (Eco, 1983/1989, p. 19), nos ayuda a comprender que el humor no es un antagonista de lo cómico, de forma que si esta última categoría legitima y fortalece a la regla, el humor lo que haría es ser combativo con ella. A pesar de que el humor explicita la regla y aun teniendo en cuenta que no lo hace para legitimarla sino para cuestionarla, el humor no es propositivo. El humor no presenta una alternativa, no propone una forma de enmendar la regla, no da una solución al problema que *x* regla presenta. Y el humor no opera así porque, reitero, el problema no es de contenido, es de estructura: la regla no se adecua ni se puede adecuar a una realidad que es más vasta que su configuración discursiva *x*. Por otra parte, precisamente porque no es propositivo, el humor no busca un enfrentamiento directo con la regla, no intenta derrocarla creyéndola injusta, sino que hace notar su presencia, creyéndola incómoda:

El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley. (Eco, 1983/1989, p. 19)

El punto de ruptura del humor no se comprende como una derrocaión de la regla, sino como la posibilidad de toma de conciencia de su falta de peso y consistencia. El humor nos apercibe de que esa regla no tiene porqué estar ahí. Este es el motor que lleva al funcionamiento del humor, porque lo que molesta es la existencia de la regla, de cualquier regla, más allá del contenido concreto de la misma. Cualquier regla acaba por ser igual de

absurda y no es el contenido mismo el que la hace absurda, sino su pretensión de necesidad. Una pretensión absurda cuando es producto de la contingencia misma.

#### e. Excepciones ilegítimas y excepciones legítimas.

Constantin Constantius escribe al final de *La repetición* (1843) sobre la relación entre lo general y la excepción<sup>65</sup>. A este respecto, él marca una diferencia entre una excepción justificada y, por tanto, legítima y una excepción injustificada e ilegítima:

La excepción, mientras se piensa a sí misma, piensa también lo general; mientras se trabaja a sí misma, modelándose, trabaja también por lo general; y, explicándose a sí misma, explica lo general. La excepción, por tanto, explica lo general y se explica a sí misma. Tan verdadero es esto, que el que quiera estudiar a fondo lo general, no tiene más que contemplar una excepción justificada y legítima. Esta excepción esclarece todas las cosas mucho mejor que pueda hacerlo lo general. La excepción legítima se halla reconciliada con lo general. Es cierto que lo general, por su misma esencia, está destinado a luchar con la excepción, pero también es cierto, según dijimos, que siente predilección por ella, aunque no se la muestre hasta el momento en que la propia excepción lo obligue como a confesarlo. Si la excepción no tiene este poder, ello es prueba evidente de que no es legítima y, por consiguiente, lo general hace muy bien en no señalarse con nada especial antes de tiempo. (Constantin Constantius, 1843/2009b, p. 210)

---

<sup>65</sup> Cabe plantear si se debe entender *excepción* en los mismos términos en Eco que en Constantin Constantius. Sara Vassallo plantea que se puede entender la excepción, en general en todo Søren Kierkegaard, como *Enkelte*, en vez de como *undtagelsen* (Vassallo, 2017, p. 1). En este sentido, esta acepción acerca la excepción a lo singular, a lo *irreductible*, si se sigue la terminología de Gabriel Marcel (cfr. Vassallo, 2017, p.1). Sin embargo, a pesar de que, como se observará en la tercera parte de esta investigación, la cuestión de lo irreductible y lo singular (y la singularidad, en un sentido general) cobra enorme importancia en el desarrollo de la hipótesis principal que sostengo, es cuando menos un tanto forzado comprender *excepción* como *Enkelte* y no como *undtagelsen*; se desvirtúa la noción de excepción, amén de que se imposibilita una comprensión de la dimensión de excepción a la regla. Al fin y al cabo no se debe perder de vista que, aún en el caso de la *excepción excepcional* que es el humor, el horizonte de la regla no se pierde nunca de vista; esto es, para ser excepción cabe que haya una regla que cuestionar (a pesar de no quedar a expensas de ella, ni a su servicio o fortalecimiento). En este punto, la noción de excepción entronca la de exceso, que será la forma de abordar el humor como límite en la tercera parte de esta investigación. El exceso no es, per se, lo irreductible, no es un resto, sino lo que desborda, siendo inasimilable.

Hasta este punto, si se sigue la interpretación de que la excepción es eminentemente *undtagelsen* y no *Enkelte*, la acepción de excepción es igual en Constantin Constantius que en Eco. Ahora bien, en lo que sigue se verá en qué y cómo es distinta la excepción en Constantin Constantius respecto a Eco.

La diferencia fundamental entre excepción legítima y excepción ilegítima para Constantin Constantius consiste, por tanto, en que la primera no rehuye “un combate durísimo para defender su derecho a existir. Precisamente la excepción injustificada se reconoce por el hecho de que rehuye esta lucha con lo general, saliéndose de ello” (Constantin Constantius, 1843/2009b, p. 209).

Cabe preguntar qué tipo de excepción es el humor en el marco que se proporciona en *La repetición*. Sin embargo, antes de llegar a ese punto, se debe investigar cómo se da la excepción legítima.

Constantin Constantius deja entrever que el *héroe trágico* podría ser el máximo exponente de una excepción legítima al escribir que: “y la pobre excepción, si tiene bríos para combatir, sale al fin victoriosa y todo son parabienes y felicitaciones, como en el cuento de aquella cenicienta humillada y maltratada por su madrastra” (Constantin Constantius, 1843/2009b, p. 211). En la excepción que se da en el *héroe trágico*, la excepción es finalmente reconocida (a posteriori y tras el calvario que supone la tragedia, pero reconocida al fin y al cabo), a pesar de ser ella una infracción flagrante de la regla, hay una reconciliación con el plano de lo general, lo que supone una comprensión de la excepción (que a la postre sirve para recordar y reforzar la regla, como se ha visto con anterioridad), y un alejamiento de la *angustia*, que implica siempre un *salto* diferencial en la acción, caracterizado por una *libertad trabada*, trabada por sí misma, puesto que esta libertad implica la soledad más absoluta y radical (cfr. Vigilius Haufniensis, 1844/2007, p. 114). Sin embargo, sería un error deducir dicotómicamente que si en el paradigma del *héroe trágico* se da una reconciliación con la regla, en el paradigma del *caballero de la fe* se busca la sustracción completa e indefinida o, incluso, la eliminación de la regla. En *Temor y temblor*, Johannes de silentio señala la imposibilidad ante la que Abraham se halla de comunicar el sacrificio de Isaac a Sara una vez retorna a casa (cfr. Johannes de silentio, 1843/2009, p. 71). ¿A qué se debe este silencio? Este silencio, que es tan central en *Temor y temblor* que da nombre al pseudónimo que lo firma, tiene su raíz en el carácter incommunicable de la solicitud de Dios, y de forma extensiva, de la fe: “Tan pronto como hablo expreso lo general, pero si callo nadie me puede entender” (Johannes de silentio, 1843/2009, p. 118). Esta soledad no sería problemática si Abraham hubiera trascendido una vez finalizado el sacrificio, esto es, si hubiera podido abstraerse de forma definitiva de lo general; pero esto no es lo que sucede después del sacrificio, sino que

Abraham deberá volver al ámbito de lo general, donde le resultará imposible comunicar lo vivido, pues no puede hallar comprensión:

Como ya se ha demostrado antes, la miseria y la angustia de la paradoja residen precisamente en el silencio, Abraham no puede hablar. De modo que sería una contradicción exigirle que hablase, a no ser que se quiera hacerle salir de nuevo de la paradoja, de modo que, llegado el momento decisivo, la suspenda, con lo que deja de ser Abraham e invalida todo lo anterior. (Johannes de silentio, 1843/2009, p. 189)

Abraham no tendría nada que callar si no fuera porque retorna al reino del habla (general). La sustracción de lo general es momentánea; al volver a casa con Sara se reintegra en lo general y, por tanto, se manifiesta la tensión de quién calla aquello que es imposible comunicar porque pertenece a un reino ajeno al de lo general.

Por tanto, ni en el *héroe trágico* ni en el *caballero de la fe* hay una abolición completa y definitiva de lo general: en el primero se produce la comprensión de la excepción trágica, y en el segundo se retorna a lo general a pesar de que queda algo incomunicable. Por lo tanto, aun cuando en la excepción propia de la fe no corresponda lo citado más arriba en lo relativo a que *todo son parabienes y felicitaciones*, y esto sí sea así con la excepción trágica, lo cierto es que lo general siempre se respeta en el paradigma de la fe y constituye un marco asumido que no se procura abolir: recalco que solo así podemos entender la angustia y el consecuente silencio de Abraham. Por su parte, Constantin Constantius añade justo después del fragmento sobre los *parabienes* que “[u]na tal excepción es un poeta, que representa el tránsito hacia las auténticas excepciones aristocráticas, esto es, las religiosas.” (Constantin Constantius, 1843/2009b, p. 211). Por lo tanto, se marca una clara jerarquía entre excepciones, habiendo un tipo de excepción que va más allá de la excepción del poeta (o del *héroe trágico*), y quizás quepa interpretar entonces que la excepción de la fe, si no es más legítima que la trágica, es más *auténticamente legítima*, parafraseando a Constantin Constantius. Por lo tanto, cabe cuando menos considerar la excepción de la fe como una excepción legítima.

Pero, ¿por qué es relevante para esta investigación descubrir que la excepción significada por la fe es una excepción legítima (cuando menos en los términos de *La Repetición*)? Recapitulando, la fe es una forma de abordar la dualidad de manera no-dicotómica, la forma en la que se concibe la tensión finito-infinito desde el prisma de la trascendencia. Por lo tanto,

si la fe puede ser considerada una excepción legítima desde el prisma de la trascendencia, cabe pensar que es razonable entender el humor como una excepción legítima también; eso sí, desde el prisma de la trascendencia inmanente: en el humor, lo general se torna molesto, pero no desaparece.

## Capítulo VI: La disposición del humor. Lo no-propositivo y lo no-proposicional.

Siguiendo mi argumentación, el humor se muestra, a diferencia de lo cómico, como una excepción legítima. No opera en él una transgresión al uso sino que, más bien, se produce un cuestionamiento a través de la distancia que da la *voz en off*, pero de esta manera consigue el humor lo que no consigue lo cómico. Donde la categoría de este último se acaba legitimando y reforzando la regla, mientras que en el humor se hace ver la incomodidad de la propia existencia de la misma: “Así el humorismo no sería, como lo cómico, víctima de la regla que presupone, sino que representaría su crítica consciente y explícita. El humorismo sería siempre metasemiótico y metatextual” (Eco, 1986/2012, p. 227). Sin embargo, el enfrentamiento no es directo, el humor no propone una alternativa a aquello que señala porque, insisto, no es el contenido lo que es problemático para el humor sino la propia observancia de la ley, de *cualquier ley*. Mi hipótesis al respecto es que la problemática surge por la pretensión omniabarcante de la regla, que pretende capturar toda realidad, no comprendiendo en ella más que la realidad discursiva que le es propia; así, aborda su discurso como generador de significación plena y sin obstáculos. Ante esto, el humor reacciona como una negación de la prédica del *todo es posible*. Al hacerlo, el humor muestra su carácter no-propositivo: no plantea alternativa alguna para solucionar *x* problema porque, aunque en apariencia esté señalando *x* problema, realmente señala lo absurdo de pretender querer/poder solucionar dicho problema a través de la observancia de la regla, es decir, señala, como sostengo en esta investigación, el límite o la *brecha* desde dentro, desde la inmanencia de esa misma *brecha*.

Sin embargo, hay propuestas que van más allá de lo no-propositivo, defendiendo un concepto de epistemología no-proposicional. ¿Qué relación guarda lo no-propositivo con lo no-proposicional? ¿Qué lugar ocupa el humor en esta ecuación?

### f. *Franciscan knowledge*: el contenido no-proposicional.

Desde el inicio de mi investigación estoy apuntando a una relación entre fe y humor. El punto de encuentro entre ambas categorías parte de la premisa de que pueden ser vehículos para abordar la dualidad; la tensión finito-infinito en las que está inmerso el ser humano: la fe lo hace desde el prisma de la trascendencia y el humor lo hace desde el prisma de la trascendencia inmanente.

La diferencia, señalada ya en Kierkegaard, entre la comprensión de la fe por parte de la *cristiandad* y lo que es auténticamente esa fe en el cristianismo es la diferencia entre comprender que no hay nada que traspase la dimensión de lo general, que todo es dialectizable en el ámbito ético-discursivo, y comprender que hay un hueco que trasciende esta dimensión, un hueco que en el marco de la fe cristiana es presidido por la relación Absoluto-singular (Dios-Abraham). Esto significa comprender que hay una imposibilidad de transmitir todo en el lenguaje y de ahí se extrae el silencio y el secreto de Abraham: no hay nada que decir, no solo no podrá hallar nunca comprensión en el marco de lo general, sino que ni siquiera puede traducir a términos de lo general su experiencia.

El nombre que la filosofía del lenguaje le da al silencio que se produce ante lo que es lingüísticamente incommunicable es el de contenido no-proposicional.

Eleonore Stump ha propuesto bajo la designación de *Franciscan knowledge (of persons)* una forma de epistemología no-proposicional. Stump sostiene que no se puede comprender del mismo modo el conocimiento de un objeto o tema *x*, que el conocimiento de una persona (Rosa, 19 de marzo de 2018, [Entrevista a Eleonore Stump]). La idea fundamental que defiende Stump es que no todo conocimiento se puede resumir en contenido proposicional. Así, la sentencia *yo conozco esta música*, por ejemplo, no significa necesariamente que conozco *el nombre de esta canción* sino, quizás, *yo reconozco el ritmo de esta canción* (Rosa, 19 de marzo de 2018, [Entrevista a Eleonore Stump]).

Esta idea sobre el conocimiento no-proposicional se extiende al conocimiento de Dios, partiendo de de la noción de *divina inefabilidad*:

The essence of the creature is also beyond the scope of the human intellect. The substance has an ontological profundity that renders it radically inexpressible and in-comprehensible, not in the sense that one cannot know anything of it, but in the sense that it cannot be totally understood, it cannot be reduced to the limits of the intellect or concepts. (Maspero, 2007, p. 113)

Esto es lo que sostiene Lorraine Juliano Keller en su artículo *Divine Ineffability and Franciscan Knowledge* (2018). Keller defiende que debe haber una forma de conocimiento que no sea proposicional, dado que el contenido proposicional presupone que *conocer algo* es siempre conocerlo en el lenguaje; esto es, *conocer algo* significa poder traducir este

conocimiento en términos lingüísticos y, aún más, *conocer algo* significa conocer discursivamente. Sin embargo, la noción de *divina inefabilidad* comprende que la esfera lingüístico-discursiva no puede encapsular a Dios, que todos los predicados que se le otorgan proposicionalmente están fallidos porque no dan una definición completa de Dios, definición a la que aspira el conocimiento proposicional:

[...] analytic philosophers have interpreted divine ineffability as the claim that we cannot (truly) say anything “positive” or “substantial” about God, that we cannot say what God is like intrinsically, that we cannot describe God’s essence, or that we cannot express any fundamental truths about God. (Keller, 2018, p. 348)

Tradicionalmente, la teología negativa ha abogado por la idea de que de Dios no se puede afirmar nada, nada se puede decir en positivo de la divinidad (cfr. Keller, 2018, p. 348). Sin embargo, no es necesario recurrir a la teología negativa para estimar que Dios está suscrito al principio de *divina inefabilidad*; cualquier teísmo acaba recurriendo a esta noción (cfr. Keller, 2018, p. 348).

La inefabilidad a menudo se confunde con la incomprensión, entendiendo que el problema de la imprecisión de determinadas palabras para definir a Dios y, por tanto, de falta de riqueza del lenguaje. No obstante, no es obvio que aquello que no es expresable lingüísticamente sea incomprendible; y pensar esto forma parte de un planteamiento que reduce toda realidad a una esfera lingüístico-discursiva (cfr. Keller, 2018, pp. 349-352). Por otra parte, tampoco está claro que toda expresión lingüística requiera necesariamente ser comprendida para ser tal (cfr. Keller, 2018, p. 352). Por lo tanto, inefabilidad e incomprensión pueden venir de la mano pero esto no debe ser entendido como necesario: ambas categorías deben ser diferenciadas. La inefabilidad se refiere a una imposibilidad de comunicación y no necesariamente a la incomprensión, que solo puede ser asimilada a la inefabilidad desde un prisma en el que la esfera lingüístico-discursiva sea omniabarcante.

Una crítica frecuente a la noción de inefabilidad consiste en que este concepto es irreal debido a que, si la divinidad fuera totalmente inefable, no sería posible ni tan siquiera designar a Dios, algo que de hecho no sucede: se le nombra de forma constante en la mayoría de religiones. Sin embargo, esta crítica parte de una falsa premisa que es la de concebir la

inefabilidad en un sentido absoluto o fuerte. Keller, en cambio, distingue entre *strongly ineffable* y *weakly ineffable*:

[...] we should have some account of the conditions under which an object is ineffable. Say that an object or individual *o* is *strongly ineffable* in a language *L*, spoken by a community *C*, if there is no denoting term for *o* in *L* (or in extensions of *L* learnable by *C*). Since we obviously do have expressions that denote God (otherwise we could not truly say that God is ineffable), it's not plausible to claim that God is strongly ineffable.

Instead, accounts of divine ineffability have typically focused on some class of divine predications. [...]

Say that an object or individual *o* is *weakly ineffable* in a language *L*, spoken by a community *C*, if there are no expressions in *L* (or in extensions of *L* learnable by *C*) that have, as their semantic contents, truths about *o*'s intrinsic nature or properties. On the account I will defend, God is weakly ineffable. I will argue that positive, intrinsic, divine predications are semantically incomplete. (Keller, 2018, p. 351)

Por lo tanto, se trata de defender una inefabilidad débil o de mínimos y no una inefabilidad fuerte o de máximos. No es Dios quien es indesignable lingüísticamente, sino todas las propiedades que le podemos atribuir a él.

Llegado este punto de la argumentación, la pregunta fundamental que cabe hacer es, ¿por qué la divinidad es inefable? ¿Qué hace que sea imposible la comunicación a propósito de los atributos de Dios?

La respuesta está en la trascendencia. La trascendencia, tal y como ya he ido apuntando con anterioridad, significa estimar que hay otra dimensión que trasciende a la dimensión en la que se vive. La trascendencia asume la dualidad y comprende que la tensión finito-infinito del ser humano se da en dos dimensiones diferentes: en la esfera humana y finita, y en la esfera trascendente e infinita (la *Otra escena*). Por lo tanto, desde el prisma de la trascendencia, negar el principio de divina inefabilidad significa comprender que Dios es traducible a términos proposicionales; términos que son propios de la esfera lingüístico-discursiva (finita) humana y, por tanto, significa una liquidación de la propia trascendencia divina.

Con el texto de Keller se completa la intuición hallada en Johannes de silentio al respecto del silencio y el secreto de Abraham. Se puede tener la tentación de caricaturizar el silencio de Abraham como un miedo al reproche o al castigo que pueda tener en el ámbito de lo general confesar su disposición al sacrificio de Isaac. No obstante, lo que motiva el silencio de Abraham es algo más profundo y estructural: es imposible la comunicación; no hay posibilidad de traducir en términos éticos, discursivos o, en sentido amplio, en lo general un tipo de comunicación no-proposicional, que es de otra dimensión y que se ha dado como un hilo exclusivo y aislado entre el Absoluto (Dios) y el singular (Abraham).

Keller sigue su argumentación: a Dios no se le *conoce* sino que se le *experimenta* (Keller, 2018, p. 364). El lenguaje se muestra fallido y escindido: “I think it’s plausible that our language leaves a ‘gap’ here that must be filled in by a contemplative experience of God” (Keller, 2018, p. 365).

Sin embargo, la perspectiva del conocimiento no-proposicional que aborda el *Franciscan Knowledge* no se agota en la caracterización de la divinidad como inefable. Desde esta noción de la experimentación se observa en Stump una aplicación de la perspectiva del *Franciscan Knowledge* a las personas: conocer a una persona es un término impreciso, dado que la forma en que se conoce a alguien tiene poco o nada que ver con el conocimiento proposicional y todo con la experimentación/experiencia con esta persona. En Stump se halla, por tanto, el reconocimiento de que lo humano no es subsumible meramente a la dimensión lingüístico-discursiva<sup>66</sup>.

Luego hasta aquí, cabe preguntarse si el humor tiene algo de no-proposicional. En las líneas anteriores he mostrado cómo, desde el prisma de la trascendencia, se comprende que el conocimiento no-proposicional obedece a la imposibilidad de subsumir la trascendencia (infinito) en lo inmanente (finito). Se trata de respetar que hay dos esferas diferenciadas. Sin embargo, no es solo la divinidad lo que es inescrutable en términos lingüístico-discursivos, sino que hay algo en lo humano que también apunta a esta dirección: *conocer* a una persona se acerca más a *experimentar* esa persona que no a conocer los predicados que se derivan de ella. Por tanto, a pesar de que en el humor la dualidad se aborda desde el prisma de una trascendencia inmanente y no de una trascendencia que separa de forma radical ambas

---

<sup>66</sup> No obstante, a pesar de que hay un reconocimiento de que el lenguaje (la esfera lingüístico-discursiva y/o general) no es suficiente para abarcar lo humano, ni en Keller, y aun mucho menos en Stump, hay el reconocimiento de una dualidad interna en lo humano al modo en que Zupančič concibe la trascendencia inmanente. La dimensión infinita es siempre aquí *Otra* dimensión y, por tanto, apela a una trascendencia.

dimensiones, es relevante ahondar en si la esfera lingüística-discursiva lo es todo en el humor o no.

**g. El humor: disposición o posición. Entre lo no-propositivo y lo no-proposicional.**

El humor no plantea una alternativa *y a x* problema *y*, por tanto, se muestra como no-propositivo. El humor no entra en el juego dialéctico de plantear una solución, sino que tan solo señala el límite, un límite del que no se sabe nada hasta que llega el humor, y se constituye como la *excepción excepcional*, esto es, como aquella excepción que deja de retroalimentarse con la regla y señala la incomodidad de su presencia. El humor, por tanto, sirve para vislumbrar la *brecha*:

Cuando aparece una pieza de humor verdadero, el espectáculo se convierte en vanguardia: un juego filosófico supremo. *Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad*<sup>67</sup>. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval *frío*. (Eco, 1983/1989, pp. 19-20)<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> La cursiva es mía.

<sup>68</sup> El planteamiento de Eco respecto al humor como herramienta que trae consigo el componente agrisulce de ser, a la vez, un revelador de verdades, y un generador de cierta amargura o dolor por haberlas conocido, me recuerda a un chiste que Žižek recopila en su obra *Mis chistes, mi filosofía* (2014/2015): “En un viejo chiste de la difunta República Democrática Alemana, un obrero alemán consigue un trabajo en Siberia; sabiendo que todo su correo será leído por los censores, les dice a sus amigos: «Acordemos un código en clave: si os llega una carta mía escrita en tinta azul normal, lo que cuenta es cierto; si está escrita en rojo, es falso.» Al cabo de un mes, a sus amigos les llega la primera carta, escrita con tinta azul: «Aquí todo es maravilloso: las tiendas están llenas, la comida es abundante, los apartamentos son grandes y con buena calefacción, en los Cines pasan películas de Occidente y hay muchas chicas guapas dispuestas a tener un romance. Lo único que no se puede conseguir es tinta roja»” (Žižek, 2014/2015, p. 107). El propio Žižek comenta el chiste: “¿Y no es ésta nuestra situación hasta ahora? Contamos con todas las libertades que queremos; lo único que nos falta es la «tinta roja»: nos «sentimos libres» porque carecemos del lenguaje para expresar nuestra falta de libertad” (Žižek, 2014/2015, p. 107). Y lo que hace el humor, ¿no es precisamente dotarnos de las herramientas y el lenguaje para poder expresar nuestra falta de libertad? Aún más, ¿no nos hace conscientes de esta misma ausencia de libertad, de este sometimiento a la regla que ignoramos hasta que nos *sorprende* mostrándonos el abismo del límite? En este sentido, utiliza unas teclas que parecen invisibles a otras formas de expresión para, de este modo, desencadenar sus efectos.

Durante toda la tercera parte de esta investigación ahondaré en la cuestión sobre cómo el humor nos *sorprende* en su juego intersticial, al operar sobre y en la *brecha*.

Este descubrimiento de la verdad a través del humor es el hallazgo de la *brecha*; un hueco en el sentido. Es el descubrimiento de que hay un afuera de la regla, un afuera que no puede ser un lugar de destino, pero que perturba, que aparece, que *sorprende*: la regla se muestra extrañamente contingente en su formulación concreto-narrativa, y extrañamente necesaria en su existencia discursiva, no parece haber una escapatoria o liberación final. Por esta razón, el humor nunca puede ser propositivo, porque no pretende, desde el discurso, desde el ámbito de lo general, resolver un problema derivado de *x* regla. El humor ve la regla en una suerte de espacio *entre* el discurso que rige y la posibilidad de su ruptura: el humor está capturando aquí la dualidad. El humor se abstiene, y por eso resulta aún más desafiante y problemático, como se observará en los apartados venideros.

En resumen, el humor no ocupa una posición determinada sino que es más bien una disposición<sup>69</sup>.

El humor se muestra de forma clara como no-propositivo pero, ¿posee un carácter no-proposicional? ¿Está cerca del *Franciscan Knowledge*?

Partiré de la hipótesis de que se sitúa *entre* lo proposicional y lo no-proposicional.

El humor, como ya se ha señalado, es un objeto escurridizo a efectos definitorios: no se presta a una definición positiva y cerrada. Sin embargo, es indudable que el humor se expresa en el lenguaje con lo que, siguiendo la terminología de Keller, no se puede hablar de una inefabilidad del humor, al menos de un humor *strongly ineffable*.

El humor juega con el lenguaje, pero a diferencia de lo cómico, el humor no se queda *dentro* de él (estructura narrativa), no se contenta con violar las disposiciones textuales contempladas en las reglas de Grice:

---

<sup>69</sup> La calificación del humor en términos de disposición en lugar de como posición, es decir, con relación a un saber no-posicionado y, por tanto, no-propositivo y no enteramente proposicional, fue sugerida por mi directora de tesis en una conversación al hilo de la lectura de *El porvenir de Hegel* (1996/2013), de Catherine Malabou, y el abordaje de su concepción sobre la forma. Esa consideración permite desplegar aquí el humor como disposición a una verdad que no se subsume al saber proposicional y que, a la vez, escapa el saber propositivo. No obstante, no profundizaré en esta idea durante mi investigación porque esto supondría una deriva demasiado extensa y alejada del tema principal de la misma. En la medida en la que se haría necesario confrontar la noción de *universal concreto* de Hegel con la noción de *individualidad plástica* de Malabou; sin duda alguna, esta cuestión ya merecería por sí misma una tesis doctoral al respecto. En líneas generales, en esta investigación se apunta en la dirección de un *universal concreto* y se renuncia a la concepción de la comedia como *pathos* (cfr. Zupančič, 2008/2012a, pp 79 y 267). Fuera como fuere, la idea de comprender al humor como disposición y no como posición me interesaba sugerirla para visualizar de un modo más nítido la noción de que el humor, a pesar de que se *concreta* siempre, no se *posiciona* nunca.

Hablando semióticamente, si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de la fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva. El intento del héroe de cumplir con el marco o de violarlo se desarrolla en la fábula, mientras que la intervención del autor, quien explicita la regla presupuesta, pertenece a la actividad discursiva y representa una serie metasemiótica de afirmaciones acerca de los antecedentes culturales de la fábula. (Eco, 1983/1989, p. 19)

Por lo tanto, el humor muestra su carácter de barrera, de herramienta intersticial, que lo convierte en una herramienta propicia para encarar la dualidad; abordando esta desde el prisma de la trascendencia inmanente.

La mirada del humor desde la estructura discursiva, es decir, su función como *voz en off*, revela la contingencia de la estructura narrativa contenida, y plantea la absurdidad de la estructura discursiva que la contiene: una estructura que siempre hallará un reemplazo narrativo a cualquier regla que sea vencida, desfasada o superada. Por eso el humor no entra en ese juego sin fin de reglas que sustituyen a otras reglas. No es un problema el contenido de las reglas, sino la estructura perversa del discurso *reglado*.

El descubrimiento de la contingencia del lenguaje supone que no hay una realidad última que el lenguaje refleje. Esto podría llevar a admitir que el lenguaje es un conjunto de términos, usos y prácticas sin referente último (cfr. Rorty, 1989/1991, pp. 18-19). Sin embargo, tal conclusión es manifiestamente superflua e insuficiente. Por contra, se debe ahondar en la cuestión y decir que es imposible pensar al sujeto sin lenguaje: el sujeto<sup>70</sup> no es el creador activo de un objeto pasivo (lenguaje), sino que el sujeto mismo emerge con y en el lenguaje. El lenguaje es donde el sujeto habita, el terreno por el que circulan los significantes y los

---

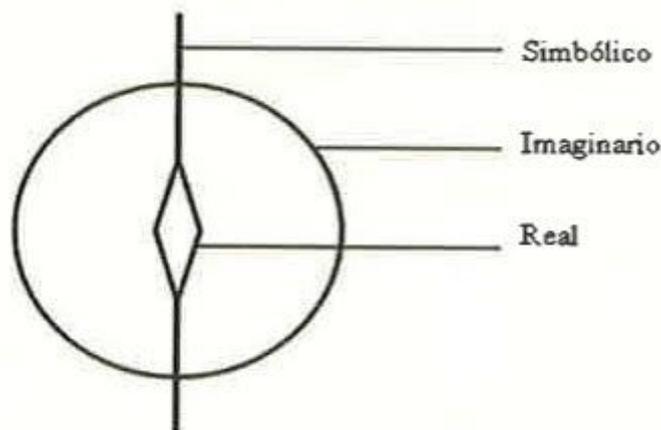
<sup>70</sup> El sujeto del que trato aquí no debe ser malentendido con el sentido más general y habitual en el que este es un sinónimo de individuo o de persona. Lo que se presenta en este punto de la investigación es la noción lacaniana de sujeto según la cual el sujeto es el efecto del significante. El sujeto es previo, en términos ontológicos, a la persona en la medida en la que en el sujeto se presenta la estructura de las cosas que se pueden pensar o hacer, y en la persona se derivan los síntomas de lo que el sujeto propiamente es. Si el psicoanálisis lacaniano concibiera el sujeto como sinónimo de persona la clínica carecería de sentido: se asumiría que todo síntoma del cuerpo tiene origen en el propio cuerpo cuando, a decir verdad, lo que el psicoanálisis lacaniano propone es pensar que el cuerpo refiere síntomas que no vienen del propio cuerpo (cfr. Martínez, 2 de marzo de 2020, [Podcast]).

La noción de sujeto lacaniano es la más apropiada en este punto porque me permite comprender el alcance del registro simbólico al ser el sujeto precisamente ese terreno en el cual todas las determinaciones del corte simbólico se expresan, y, en consecuencia, evidenciar la forma que el lenguaje tiene, así como comprender el límite estructural por el que está atravesado.

significados, un lugar ajeno a la univocidad pero que está limitado por una escisión constitutiva. El lenguaje no es un destino ni un a priori, sino que está atravesado por una brecha que es la misma que lo ha hecho posible:

Es preciso decir que para Lacan el corte simbólico primario no significa que los otros dos registros (el real y el imaginario) gradualmente se desarrollen a partir de éste. Todos emergen al mismo tiempo [...]

El efecto del corte simbólico mismo, es decir, de su consistencia en sí, es lo real. La escisión, la brecha que lo simbólico deja en lo que forma cuando se constituye a sí mismo es lo (único) real. Lo real es el impasse, la escisión en el núcleo de la estructura simbólica. Esto implica que no todas las diferencias son simbólicas, si bien todas dependen de la emergencia del corte simbólico. Ilustro esto con el siguiente esquema:



(Zupančič, 2008/2012a, pp. 238-239)

Por lo tanto, en la propia constitución del lenguaje, así como en la propia constitución del sujeto, hay una escisión o *brecha* que limita las posibilidades del mismo en cuanto a lo que respecta a la dimensión simbólica: por ello hay un *más allá* de la estructura narrativa, aunque ese *más allá* esté, a decir verdad, *más acá*; y en este punto que excede al registro simbólico está lo que es indecible o, más bien, lo nunca dicho (cfr. Zupančič, 2008/2012a, p. 301); lo que es indecible es tal desde la lógica de un contenido proposicional que asume que las reglas de Grice son omniabarcantes: el humor interrumpe esta lógica para proponer un juego con el lenguaje, el juego en el que el lenguaje se desvela como escindido constitutivamente.

Insisto, el lenguaje humano no es un código de señales, no es unívoco y en absoluto se puede dar por supuesto que hay una relación causal necesaria entre el significante y el significado<sup>71</sup>:

El significante y el significado, es totalmente capital. Todo lo que es del aparato del lenguaje está al fin de cuentas incluido en esta distinción. El significado, hay que decirlo, es siempre otra cosa que lo que el significante parece indicar. El costado índice del significante es muy precisamente aquel del cual todo primer abordaje de la lengua consiste en sobrepasarlo. (Lacan, 1971/1985, p. 24)

Así, el lenguaje no es una suerte de *verdad con palabras* y se revela como algo distinto de un transmisor unívoco de la Realidad.

Por lo tanto, el humor muestra que las pretensiones de la estructura narrativa de ser omniabarcante son vanas: hay unas bambalinas, un *afuera* de la estructura narrativa y, a su vez, la mera existencia de este *afuera* narrativo que se da en la estructura discursiva sirve para tomar conciencia de que el límite mismo se da en el lenguaje:

El humorismo, por lo tanto, opera como lo trágico, con una diferencia quizá: en lo trágico la regla reiterada forma parte del universo narrativo (*Bovary*) o, cuando es

---

<sup>71</sup> Sobre la pretensión de que el lenguaje sea prístino y refleje exactamente la *esencia* de las cosas, a pesar de, no obstante, estar plagado de equívocos, me viene a la mente un chiste que contaba el célebre cómico televisivo Eugenio.

Un paciente acude a la consulta de su médico y le dice “Doctor, venía a consulta porque en casa mi mujer y mis hijos me dicen que no sé decir «Federico»”, el médico le replica, “¿Cómo?”, y el paciente insiste: “Pues que en casa mi familia dice que no sé decir «Federico»”; manteniendo el comprensible asombro, el médico le pide que repita en varias ocasiones el término, y en cada uno de los casos la pronunciación es exactamente igual y el paciente, por tanto, siempre dice «Federico». Ante esto, el médico le dice al paciente: “Váyase tranquilo, usted lo dice perfectamente, en su casa lo quieren volver loco”. Tranquilo ante la respuesta que el galeno le ha dado, el paciente llega a casa y dice: “María, abre el «Federico» y tráeme una coca-cola”.

Más allá de los palpables tics machistas del chiste, lo cierto es que puede ser un buen ejemplo de cómo, por una parte, uno piensa ser siempre clarividente cuando se expresa y espera que los demás comprendan lo que está diciendo del mismo modo que él (y esto es importante: *del mismo modo*) y, por otra parte, quien nos escucha también cree en esta ficción según la cual él está comprendiendo exactamente *del mismo modo* lo que está transmitiendo el emisor del mensaje lingüístico. A decir verdad, la ficción que se intenta dismantelar aquí es la que cree que en realidad no hay modos lingüísticos, sino que la realidad lingüística es unívoca, inequívoca y plana: hay una sola dirección lineal entre el emisor y el receptor del mensaje lingüístico. Es decir, el lenguaje es en realidad una suerte de código de señales. Sin embargo, aquí el humor hace ver que hay algo que falla cuando no lo esperamos. El ejemplo es burdo, y uno podría pensar que se debe a un simple despiste o a un *lapsus linguae* que, de no darse, permitiría esa comunicación perfecta. No obstante, el humor no enseña lo que muestra su literalidad sino que aquí ejemplifica, a través de una exageración, lo que en realidad siempre está pasando en el lenguaje; esto es: aquello que decimos no es una llave maestra, entre lo que queremos decir y lo que sentimos al expresar un término y lo que el oyente comprende o quiere ver a través de él hay un abismo, aún y cuando no confundamos los términos y estos sean de lo más sencillos.

reiterada a nivel de estructuras discursivas (el coro de la tragedia clásica), aparece siempre enunciada por los personajes. En el humorismo, en cambio, la descripción de la regla debería aparecer como una instancia, aunque oculta, de la enunciación, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto, excedería en distanciamiento metalingüístico. (Eco, 1986/2012, p. 227)

El punto clave donde el humor marca la diferencia respecto a la fe como objeto para abordar la dualidad está en el descubrimiento de que realmente ese *afuera* está dentro, es el reverso inmanente; lo que no se puede alcanzar de ningún modo desde la estructura narrativa. Esto es lo que Zupančič denomina pasar de la metafísica clásica trascendental (*metafísica del infinito*) no a una *metafísica de la finitud* que asuma que no hay nada más que lo finito, sino a una *física de la infinitud* que observe que el infinito tiene lugar a pesar de no ser trascendente a lo finito:

¿No dice la existencia misma de la comedia y de lo cómico claramente que un hombre nunca es sólo un hombre, y que su finitud está precisamente corroída por una pasión la cual no se ajusta a la medida de un hombre ni a su finitud?

[...]

[Lo cómico construye su horizonte] ... *incluyendo* el “más allá” en la inmanencia en una situación dada. El “más allá” está incluido en el mundo y en lo humano como un elemento heterogéneo debido al cual un hombre nunca es simple y solamente un hombre. (Zupančič, 2008/2012a, pp. 81-82)

No se puede trascender el lenguaje pero esto no significa que lo que el lenguaje pueda crear sea ilimitado o que lo pueda abarcar todo; *no todo es posible* en el lenguaje a pesar de que no podamos salir de él. Sin esta paradoja que dice que no es posible reducir la totalidad a lo simbólico producido por el lenguaje pero que, a su vez, no es posible prescindir de lo simbólico, no habría *brecha* alguna (cfr. Zupančič, 2008/2012a, p.301).

Por lo tanto, en el humor no se puede hablar nunca de una renuncia plena al contenido proposicional: no hay trascendencia<sup>72</sup>. Sin embargo, la no-propositividad del humor se vehicula con una función *Otra* de lo proposicional. En precisión, el humor se sitúa entre los márgenes de lo proposicional, opera como *voz en off* entre las distintas estructuras del lenguaje, evidenciando y constituyendo el límite estructural, la brecha o escisión constitutiva que atraviesa el lenguaje y el sujeto: el humor no puede dejar de ser una herramienta del límite, una herramienta para experimentar la dualidad entre lo finito/infinito desde el prisma de la trascendencia inmanente. De este modo, la *excepción excepcional* que es el humor es tal porque toda excepción concreta es el límite mismo, la *brecha* en el sentido que trunca la tendencia a la ilimitación y al pensamiento de que todo es subsumible al discurso.

---

<sup>72</sup> A pesar de que, si se sigue la idea de Eleonore Stump esbozada con anterioridad, el conocimiento sobre las personas, y no solo de la divinidad, también tiene algo de no-proposicional. No obstante, en esta investigación no hay lugar para una digresión exhaustiva sobre la diferencia entre experimentar y conocer; diferencia crucial en el planteamiento de Stump.

### Tercera parte: El humor como exceso.

Hasta el momento, he presentado al humor como duda y como excepción.

Presentar al humor como duda ha servido para aproximarse a una interrupción de la dinámica de la tradición del pensamiento occidental, tradición cuya expresión representativa encontramos en el esquema de lo que Kierkegaard entiende por la *cristiandad*, que tiende a la ilimitación y que comprende que la máxima de la fe cristiana transforma el lema de *todo es posible* (para Dios) en *todo es posible* para el ser humano. El humor, a través de la duda, se ríe de la vana pretensión de obviar el límite estructural en el que precisamente él nace y fluye. El humor no es aquello que contradice a la fe sino, más bien, otra forma de encarar la dualidad, la tensión paradójica entre finito-infinito, no desde el prisma de la trascendencia, sino desde el prisma de la trascendencia inmanente. El humor se expresa como duda; como una duda ante el pensamiento de la ilimitación y negador de la dualidad. La duda es la vía trascendente-inmanente de abordar la tensión finito-infinito. Y la duda es duda ante la confianza (fe), contra la que no se opone, sino que le enseña un camino diferente: lo infinito no está más allá, sino que es el reverso de lo finito.

Analizar al humor como excepción ha supuesto observar que no todas las transgresiones de la regla son iguales. Algunas, como las de la comedia o el carnaval (en términos de Eco), fingen la más profunda violación para en realidad acabar fortaleciendo la regla que se supone que se desprecia: son estas expresiones una válvula de escape. En cambio, el humor se presenta como la *excepción excepcional* al no ponerse al servicio de la regla (que más que transgredida es cuestionada, *stricto sensu*) y sí de ella misma: el humor es la excepción del límite.

Finalmente, en esta tercera y última parte, el humor se presenta como exceso. El humor no se manifiesta tan solo como duda o excepción sino que hay en su seno un exceso de sentido que impide que sea absorbido dialécticamente. Durante algún tiempo, pensé en si era posible presentar al humor en esta tercera parte como resto: como el reducto inasimilable, como paradigma de una herramienta de la *brecha*. Sin embargo, a pesar de que esta caracterización podría parecer adecuada en el humor o, incluso, equivalente al exceso, el resto no es la

categoría del sobrante apta para pensar el humor y, de hecho, resto y exceso son muy diferentes como sobrantes<sup>73</sup>.

Presentar al humor como exceso pone el énfasis en el carácter desbordante que esta herramienta tiene. El humor no solo no permite su encapsulación en una dinámica propositiva del pensamiento y su lectura total y lineal dentro del registro simbólico, sino que desborda estas mismas estructuras. No solo el humor es exceso porque *excede* lo general, sino porque se vehicula con lo *extático*: de ahí que el *padre* de la comedia antigua sea Dioniso.

---

<sup>73</sup> En el apartado sobre la *Resistencia* en esta tercera parte de la tesis explicaré esta diferencia y los motivos que explican que el humor sea un exceso y no un resto (Apartado *Resistencia: dar y recibir forma* y especialmente el subapartado *El resto* y el subapartado *Resto o exceso: el humor*)

## Capítulo VII: Dioniso.

La Grecia clásica no tenía una noción de religión análoga a la de las religiones monoteístas. Para los antiguos griegos no era posible distinguir entre religión y cualquier otra tradición, comportamiento o costumbre de la vida cívica, hasta el punto de que no tenían un término propio para lo que nuestras religiones monoteístas actuales denominan como *religión* (cfr. Bernabé Pajares, 17 de abril de 2018, minuto 2:52-3:30, [Conferencia organizada por la fundación Juan March]). En este sentido, la religión politeísta oficial, o religión cívica, regía todas las esferas de la vida y servía más como guía ética en la vida mortal que como consuelo o instrucción ante la enfermedad, la muerte o el más allá (cfr. Bernabé Pajares, 17 de abril de 2018, minuto 3:40-4:00).

Para complementar esta carencia de la religión cívica, en la antigua Grecia emergieron diversos ritos místéricos que se ocupaban de la vertiente espiritual de la religiosidad que no era plenamente atendida en la religión oficial. Los ritos místéricos requerían de una iniciación voluntaria, no competían al ciudadano por el hecho de serlo y no contradecían a la religión cívica porque sus esferas competenciales eran distintas: la preocupación por el alma era propiamente mística y no cívica (cfr. Bernabé Pajares, 17 de abril de 2018, minuto 4:00-6:00). De entre la multitud de misterios que se celebraban, dos sobresalían por encima de los demás por su popularidad y repercusión. En primer lugar, los misterios eleusinos, en honor a la diosa Deméter y su hija Perséfone y, en segundo lugar, los misterios dionisiacos, en honor al dios Dioniso. Ambos ritos tenían en común un origen que remite a diferentes rituales de fertilidad, y esto no es baladí: la comedia antigua nace en el seno de estos rituales religiosos, de ahí el uso de las alusiones sexuales, que tenían una función propiciatoria de la cosecha, y los insultos, que tenían una función apotropaica, y que en la comedia antigua pierden estas funciones para convertirse eminentemente en instrumentos de la crítica social que solían tener todas las comedias (cfr. García Romero, 29 de octubre de 2019, minuto 45:42-46:59 [Conferencia organizada por la fundación Juan March]). Otras pistas sobre el contexto religioso en el que nace la comedia se pueden encontrar en el hecho de que las comedias, así como las tragedias, eran representadas en un santuario consagrado a un Dios. Cualquier representación teatral en la antigua Atenas (donde se concentraban la mayor parte de representaciones), era un acto religioso, cívico y concursal (cfr. García Romero, 23 de

octubre de 2018, minuto 13:50-14:34 [Conferencia organizada por la fundación Juan March]).

Sin embargo, de entre todas las deidades, incluidas las mistericas, en la antigua Grecia sobresale una por encima de las demás en lo relativo a su proximidad con la comedia: Dioniso.

#### **a. Dioniso, el dos veces nacido.**

Dioniso es un dios muy extraño y singular en el panteón griego y, por tanto, muy difícil de escrutar. Dioniso es comúnmente designado como el dios del vino y de la ebriedad. Pero esta definición es demasiado simple y superflua, no llegando a expresar lo que realmente significa Dioniso. Este es el dios de la dualidad, de la paradoja y de la alteridad:

En el panteón griego, Dioniso es un dios singular. Es un dios errante y vagabundo, un dios de ninguna parte y de todas. Al mismo tiempo, exige ser plenamente reconocido, incluso allí donde está de paso, y que le presten acatamiento [...] A un tiempo vagabundo y sedentario, representa entre los dioses griegos, de acuerdo con la fórmula de Louis Gernet, la figura del otro, de lo que es diferente, desorientador, desconcertante y anónimo. [...]

Bruscamente, la alteridad, la condición de ser otro, manifiesta su presencia en los lugares más familiares. (Vernant, 1999/2007, p. 154)

Durante largo tiempo se intentó justificar el difícil encaje de Dioniso en el panteón griego argumentando que este era un dios reciente y foráneo, hipótesis que sostuvo Erwin Rohde en el siglo XIX alegando, con razón, que algunos nombres asociados a Dioniso eran de origen no-griego: Baco [*Bacchos*], en referencia a su propio nombre, Tirso [*Thyrsos*], en relación a aquello que portan en la mano sus seguidores, o Ditirambo [*Dithyrambos*], en alusión al himno propio del culto a Dioniso (cfr. Bernabé Pajares, 31 de octubre de 2019, minuto 7:30-9:10, [Conferencia organizada por la fundación Juan March]). Además, “su argumentación se basaba en algunas afirmaciones de Heródoto, en la escasez de testimonios de Homero y en los mitos de resistencia a Dioniso” (Burkert, 1977/2007, p. 219). Lo cierto es que esta hipótesis se desechó a finales del s. XIX al hallar en las tablillas micénicas referencias a Dioniso, teniendo este presencia en el panteón griego, por tanto, al menos desde

mediados del segundo milenio antes de Cristo (cfr. Bernabé Pajares, 31 de octubre de 2019, minuto 7:30-9:10).

Por tanto, Dioniso se comprende como un dios griego antiguo, aunque con toda probabilidad, con ciertas influencias y préstamos semíticos, frigios y lidios (cfr. Burkert, p. 220). Pero, ¿a qué se debe la peculiaridad de Dioniso en el panteón olímpico?

La propia divinidad de Dioniso es algo que está continuamente en entredicho en los relatos que versan sobre él.

En primera instancia, según el relato principal de la religión cívica, es hijo de Semele (una mortal) y de Zeus (un dios). Esta combinación entre mortal y dios debería hacer de Dioniso un héroe (como Hércules, por ejemplo) y no un dios, pero esto no es así porque Dioniso no tuvo un nacimiento al uso: al morir la embarazada Semele fulminada por la luz de Zeus, este último se introduce al aún no-nacido en su muslo para terminar de gestarlo. Una vez finalizada la gestación, Zeus pare a Dioniso a través de su muslo. Por lo tanto, Zeus pasa de ser el padre a ser el padre y la madre de Dioniso, haciendo de este un dios. Sin embargo, es de forma indubitable el dios que más ha coqueteado con la mortalidad: al fin y al cabo el principio de su gestación lo comenzó Semele, que no solo muere antes del nacimiento de Dioniso sino que compromete la futura vida de este y obliga a Zeus a albergarlo en su muslo.

En la versión órfica del mito sobre el nacimiento y la infancia de Dioniso (versión en la que Dioniso es hijo de Zeus y Perséfone), este aún evidencia más su naturaleza dual, su relación con la mortalidad y su singularidad como dios. En esta versión, un Dioniso de muy corta edad es sorprendido por los titanes mientras juega, siendo desmembrado y devorado por estos. Después de esto, Zeus fulmina a los titanes y recompone a Dioniso.

Por lo tanto, Dioniso es un dios que ha experimentado la muerte en sus propias carnes y también la resurrección o renacimiento: técnicamente, en ambos mitos vuelve a nacer, o bien para acabar de ser gestado por Zeus, o bien por ser reconstruido por este mismo una vez ha sido despedazado por los titanes. Por lo tanto, Dioniso es sin lugar a dudas el dios que se acerca más a la experiencia humana, al compartir con la humanidad los mayores de sus sufrimientos y la expresión máxima de su finitud. Todo ello sin ser ni tan siquiera un héroe: podríamos decir, de una forma muy lacaniana, que Dioniso encarna una suerte de divinidad quebrada o escindida.

### **b. Los misterios dionisiacos: éxtasis, alteridad, contradicción y disolución.**

Luego Dioniso es el dios de la dualidad por antonomasia, quien mejor encarna la tensión finito-infinito en su propio cuerpo.

Mircea Eliade escribe lo siguiente a propósito del culto a Dioniso y su relación con lo extático en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*:

Advirtamos que los curanderos, los adivinos o los extáticos que podríamos comparar con los chamanes no están relacionados con Dionysos. La corriente mística dionisiaca parece tener una estructura distinta: el entusiasmo báquico no recuerda en absoluto el éxtasis chamánico. Por el contrario, es Apolo a quien se parecen algunos personajes legendarios griegos que se podrían comparar con los chamanes. (Eliade, 1951/2013, p. 305)

¿Cómo cabe interpretar esta advertencia de Mircea Eliade? De forma habitual en el análisis mitográfico, etnológico y filosófico, Dioniso está relacionado estrechamente con lo extático. Eliade propone, sin embargo, distinguir el *entusiasmo báquico* del *éxtasis chamánico*, pero no ahonda en las características de este *entusiasmo báquico*, con lo que quedan algunos interrogantes por resolver al respecto de estas diferencias. No obstante, en base a lo que se conoce sobre el origen de Dioniso (nacimiento, muerte y resurrección), y siguiendo el esquema de Zupančič del que me estoy valiendo desde el comienzo de mi investigación, mi hipótesis al respecto es que el *entusiasmo báquico* puede ser comprendido como un éxtasis de otro orden. Un éxtasis diferente al chamánico, que Eliade vincula a Apolo.

*Éxtasis* no tiene en la RAE una definición que pueda dar pistas sobre cómo acotar la noción en los términos de esta investigación, pero sí que hayamos algunas pistas en Ferrater Mora al respecto de cómo lo comprendieron los neoplatónicos, yendo más allá de la comprensión de que el éxtasis es una suerte de *fuera de sí*:

De los neoplatónicos deriva la significación de 'éxtasis', e)/k-stasij (= "desplazamiento", "perdida"), como salida de sí mismo, abandono de los lazos que unen el "sí mismo" —la conciencia, el yo, el espíritu— a lo material, y el traslado del alma a una región en que se pone en presencia directa de Dios o, según la filosofía sustentada, de lo inteligible. El éxtasis es por ello el estado que, mediante el

entrenamiento ascético y la purificación, permite, como decía Plotino, un "contacto" con lo divino. (Ferrater Mora, 1965, *Éxtasis*, p. 626)

Por lo tanto, el éxtasis es habitualmente comprendido como un estado por el cual se entra en contacto con la divinidad, y que, en el contexto del éxtasis chamánico del que da cuenta Eliade, significa que quien alcanza un estado extático, habitualmente el chamán, "abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno" (Eliade, 1951/2013, p.23).

El salto teórico de la concepción neoplatónica del éxtasis a la que posee Eliade basada en el chamanismo puede parecer apresurada y arriesgada pero, sin embargo, hay indicios que apuntan a una concepción semejante de la noción de éxtasis<sup>74</sup>: todas estas formas de concebir el éxtasis apelan a una trascendencia. Si Eliade estima que la experiencia extática se fundamenta en un *abandono del cuerpo* para entrar en contacto momentáneamente con lo divino, significa que la divinidad trasciende lo humano: el éxtasis apela a la trascendencia.

La trascendencia era una de las dos formas con las que Zupančič considera que se puede abordar la dualidad, la tensión finito-infinito; es la óptica desde la que hay una escena principal en la que ocurren las cosas (finito) y *Otra escena* que trasciende a esta y que no es accesible de forma ordinaria (infinito): para acceder a ella se puede hacer a través del éxtasis, en el contexto chamánico, o a través de la fe, en el contexto judeocristiano.

Sin embargo, recuperando mi hipótesis, he afirmado que el éxtasis dionisiaco, al que Eliade no quiere definir como tal, es un éxtasis de otro orden. Es de otro orden porque en este éxtasis no hay trascendencia<sup>75</sup>: la finitud propia de lo humano y la infinitud propia de la divinidad ya

---

<sup>74</sup> Debo confesar que hubiera sido un placer para mí dedicar más líneas a ahondar en una disquisición sobre las diferentes nociones de éxtasis. Sin embargo, no puedo sino dejar este asunto para una futura investigación habida cuenta de que no puedo olvidar el objeto que me lleva al desarrollo del hilo argumental de esta investigación: el humor.

<sup>75</sup> No debe confundirse trascendencia con más allá. En los misterios dionisiacos, como en cualquier otro rito místico, hay una creencia y un desarrollo conceptual del más allá. Sin embargo, la creencia en el más allá no implica una trascendencia: en los ritos se da, es cierto, una preparación para la otra vida, pero no hay ninguna apelación a una divinidad de la que dependa la estancia del iniciado báquico en el más allá. Más al contrario, el rito dionisiaco se fundamenta en los actos que se llevan a cabo en tal iniciación y que tienen por objetivo preparar a la persona iniciada para cuando llegue la parca. Precisamente, el hecho de que los ritos místicos en general y, especialmente, los misterios báquicos, se centren en una serie de actos que tienen por fin, en primer lugar, una experimentación de lo extático en el cuerpo y, en segundo lugar, una autopreparación por sí mismo para el más allá, descarta un factor esencial de la fe en la trascendencia: la confianza y dependencia en otro ser que es ajeno a nuestro plano y que nos dará el lugar que nos corresponda en ese otro mundo. El más allá griego, y también sucede así en el más allá místico, está en continua relación con el más acá. Y Dioniso no es ni de allí, ni de aquí: es un dios inmanente.

están en el propio Dioniso, él es de carne y hueso, ha muerto pero sin embargo es inmortal<sup>76</sup>. Sugiero, por tanto, que lo extático dionisiaco se diferencia de lo extático chamánico y, con toda probabilidad, de cualquiera otra noción de lo extático en que no hay aquí una apelación a la trascendencia: lo divino ya está aquí, dentro del cuerpo de Dioniso. Dioniso es el dios trascendente-inmanente. Por tanto, en los misterios dionisiacos, el trance no consiste tanto en un *abandono del cuerpo* como en una reconfiguración del mismo, en la que se produce no solo una comunión, sino una identidad indistinta entre los fieles y el dios:

[E]l éxtasis dionisiaco no lo alcanza un individuo por sí mismo; es un fenómeno de grupo, que se propaga casi de forma contagiosa. [...] Quien se rinde a este dios debe arriesgarse a perder su identidad habitual y “volverse loco”, lo que es al mismo tiempo divino y saludable. Un símbolo externo y un instrumento de transformación provocada por el dios es la máscara. La fusión de dios y devoto en esta metamorfosis no tiene paralelos en la religión griega: tanto al dios como al fiel se les llama “Baco”. (Burkert, 1977/2007, p. 219)

De este modo, Dioniso no es aquél que trasciende a sus devotos y al que estos aspiran a llegar, sino que hay una traza de inmanencia en el dios de la embriaguez.

El frenesí, la locura y lo irracional se vinculan con frecuencia con Dioniso y las ménades, como así atestiguan infinidad de relatos como el de las hijas de Minias, o el que protagoniza Penteo. Sin embargo, una lectura más profunda y estructural pone de relieve que en Dioniso se da una dualidad en la que ninguno de los polos de la misma es silenciado. Así, sugiero que puede entenderse el uso de máscaras en sus misterios del siguiente modo:

El aspecto de los sátiros, con su mezcla de rasgos humanos y animales, debe entenderse como una forma de enmascaramiento: una máscara facial con la nariz

---

<sup>76</sup> Desde nuestra herencia cristiana es imposible que estos comentarios no recuerden a Cristo. Al fin y al cabo, él se encarna (se *concreta*, siguiendo a Hegel), muere, resucita y sigue siendo divino. Sin embargo, hay diferencias sustanciales que hacen que el paradigma cristiano siga apelando a la trascendencia: Cristo, amén de una de las personas de la substancia trina, es un momento, una concreción puntual; una vez crucificado no volverá a emerger en este mundo hasta el juicio final y, mientras tanto, es trascendente, siendo Dios. Dioniso, en cambio, se aparece de forma constante en este mundo, su muerte y resurrección no son un evento irreplicable: Dioniso es inmortal pero sigue siendo de carne y hueso y un dios.

Por supuesto, una comparativa detallada y rigurosa sobre las figuras de Jesucristo y Dioniso requeriría un tiempo y un espacio que no puede tener cabida en esta investigación. No obstante, sirva este breve apunte para despejar las dudas más inmediatas que pudieran suscitar confusión.

chata, con barba y orejas de animal, oculta la identidad del que la lleva y un taparrabos sostiene el falo del cuero, a menudo erecto, y la cola de caballo. (Burkert, 1977/2007, pp. 224-225)

Aún más, en el culto a Dioniso no solo hay un juego de máscaras, lo que el dios conlleva es una disolución no solo de la identidad, sino de la individuación misma, es el dios de la disolución o la indistinción y, por tanto, disgrega el *Principium Individuationis* del que, como se observa en Nietzsche, Apolo es el máximo exponente:

El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. (Nietzsche, 1872/2000, p. 246)

Dioniso rompe, por tanto, con una lógica identitaria que estima que la dualidad es una contradicción intolerable, imposible y que debe ser resuelta. Este dios es el reconciliador de lo finito y lo infinito para con el ser humano<sup>77</sup>.

No debe comprenderse en Nietzsche, de ningún modo, que hay una suerte de enfrentamiento u oposición dicotómica entre Apolo y Dioniso: los dos principios se dan a la vez, son propiamente humanos y, si acaso, lo único que ha hecho la tradición es silenciar el aspecto dionisiaco de nuestra humanidad.

Sin embargo, aunque en Nietzsche a menudo se intuya pero no se explicita, Dioniso tiene una característica que lo distingue de Apolo, y que hace que si bien los principios dionisiaco y apolíneo parecen simétricos (como dos tendencias opuestas que se dan en lo humano a la vez), no lo sean así en absoluto. Dioniso es, tal y como he estado indicando hasta ahora, dual;

---

<sup>77</sup> Utilizo los términos propiamente nietzscheanos de *El Nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, cabe preguntarse si Dioniso no es una reconciliación del sujeto (como efecto del significante) para consigo mismo, si se sigue el hilo del final de la segunda parte de esta investigación.

en quien se encarna lo mortal y lo divino. En él mismo, sin necesidad de recurrir a Apolo ni a nada más, se puede contemplar la trascendencia inmanente que tantas veces invoco.

En conclusión, hay un éxtasis propiamente dionisiaco y esto conlleva un exceso<sup>78</sup>. Este exceso no es reabsorbido, no hay dialectización, reapropiación o síntesis de ningún tipo en los misterios dionisiacos: no es casual que sean los únicos ritos místéricos que se pueden repetir varias veces en la vida y que no pertenezcan a un santuario fijo sino que son de naturaleza itinerante (cfr. Burkert, 1977/2007, p. 387).

Por todo lo detallado hasta este punto, se puede observar ya que no es baladí ni fortuita la relación de Dioniso con el teatro griego, del que es su creador mítico.

A menudo se ha relacionado, como en la obra nietzscheana, a Dioniso con la tragedia clásica. Sin embargo, en esta investigación propongo que aún es más estrecha su relación con la comedia ática antigua<sup>79</sup>, que siempre rindió tributo a la figura de Dioniso, y en la que la máscara no viene a representar nada, sino a repetir.

### **c. Tales y la sirvienta tracia.**

Porque, Teodoro, es como cuando Tales, para poder estudiar los astros, se dedicaba a mirar hacia arriba y se cayó en un pozo y su sirvienta tracia, lista y chistosa, se

---

<sup>78</sup> Alberto Bernabé sugiere que los misterios dionisiacos suponen una suerte de transgresión momentánea, una válvula de escape para de algún modo aligerar la rígida normatividad de la vida cotidiana (cfr. Bernabé, 31 de octubre de 2019, minuto 49:33-50:13). En este sentido, para Bernabé los misterios dionisiacos serían equivalentes en su función al carnaval que describe Umberto Eco. Sin embargo, esto no es así en Nietzsche, no parece serlo así en Eliade, en Vernant o en Burkert y, sin duda alguna, no es mi hipótesis al respecto. Si se compra la suposición de Bernabé, significaría tanto como asemejar el potencial de lo dionisiaco al de lo cómico (en términos de Eco) y alejarlo del humor. En cambio, lo extático en lo dionisiaco supone una disolución del ego y la identidad, una transgresión del *principium individuationis* y una experimentación de la alteridad que en ningún caso se puede caracterizar de momentánea: de hecho, las ménades nunca vuelven a un estado previo a su contacto con Dioniso. Los ritos dionisiacos son auténticamente transformadores, de ahí el exceso. El exceso de sentido es una muestra de que hay un resto sobrante, algo que no se puede reutilizar, algo que contradice la lógica de la válvula de escape. El exceso no sirve a la regla sino a la excepción, que prevalece y se mantiene por sí misma.

<sup>79</sup> De la comedia antigua solo nos han llegado a la actualidad algunas de las obras de Aristófanes, pero se tiene constancia de otros autores que presentaron comedias durante el período de la Grecia clásica. Es importante recalcar que no se debe asimilar la comedia antigua con lo que Eco entiende por cómico/comedia. A pesar de que los rasgos de este tipo de comicidad suelen estar presentes en la mayoría de las comedias antiguas que nos han llegado, lo cierto es que el entretenimiento no está claro que sea la función principal de las mismas (cfr. Kidd, 2014, pp. 14-15) y cuando menos se puede aseverar que siempre se presentan diferentes elementos humorísticos (como es la *voz en off* que opera a través del coro y la parábasis, y que hacen de crítica no solo social sino estructural sobre la naturaleza de la regla que se pone cuestión) que me hacen ver a la comedia antigua más cerca del humor que de lo cómico. Por lo tanto, la comedia antigua sería un género que expresaría la forma del humor.

burlaba de él porque se afanaba en conocer las cosas del cielo, pero le pasaba desapercibido lo que tenía delante de él y a sus pies. (Platón, trad. 2016, 174a)

Este fragmento de fábula que recoge Platón en su *Teeteto*, y que fue recogido previamente por Esopo en sus *Fábulas*, era muy popular en la Grecia clásica. Peter Berger sugiere que esta anécdota confronta la perspectiva del filósofo por excelencia, Tales es considerado de forma unánime como el primer filósofo occidental, con la de la realidad más cotidiana: esto es, hay una discrepancia entre estar mirando a los cielos con el tener los pies en la tierra (cfr. Berger, 1997/1998, pp. 44-45). Siguiendo el hilo de mi argumentación, se podría sugerir que en este fragmento la sirvienta tracia muestra el límite, que esta está transcurriendo en la *brecha* y que comprende la dualidad, o cuando menos asume la finitud y la inmanencia, de mientras Tales ha dejado volar tanto su imaginación que esta le ha parecido que tiene consistencia por sí misma, que quizás su pensamiento tiene algo de sustancial, lo sustancial que suele ser el registro simbólico cuando se mira desde dentro del mismo (estructura narrativa) y no desde la *brecha*.

Esta interpretación podría parecer demasiado atrevida sino fuera por la información contextual que se desprende del fragmento. La anécdota utiliza el nombre de Tales porque, tal y como he indicado, es un referente simbólico de la constitución de la filosofía. Pero, ¿acaso la sirvienta es elegida al azar? De ella no se sabe su nombre, pero sí su procedencia: Tracia. Durante algún tiempo se estimó que Dioniso era de origen tracio (cfr. Rohde, 1894/2006, p. 198) pero las evidencias de las tablillas micénicas nos muestran una presencia de Dioniso en Grecia anterior a las influencias tracias. Sin embargo, en Tracia sí que se rendía culto a otro dios que mantiene una relación sincrética con Dioniso: Sabazio<sup>80</sup>. Sabazio era en realidad un dios más relevante en el panteón tracio de lo que lo era Dioniso en el panteón griego: ocupaba la centralidad de Zeus. Pero la relación posterior con Dioniso, por similitud, era tan estrecha que con frecuencia se utilizó Sabazio como homólogo o incluso sinónimo de Dioniso, especialmente en algunos ritos órficos (cfr. Taylor-Perry, 2003, p. 122). Aristófanes, por ejemplo, lo menciona en *Las avispas* como si fuera el propio Dioniso (Aristófanes, trad. 2019, p.49).

---

<sup>80</sup> Hay fuentes que le dan un origen frigio a Sabazio (Burkert, 1977/2007, p. 242) y no tracio. Sin embargo, todas están de acuerdo en que fue un dios al que se rindió culto en Tracia durante el primer milenio a.C.

Por tanto, habida cuenta de la centralidad de Sabazio en el panteón tracio y de su proximidad característica a Dioniso, se puede sugerir que el origen tracio de la sirvienta tracia alude a un componente dionisiaco de la misma.

En este sentido, se da aquí una ruptura con el pensamiento de la ilimitación que está obnubilado en sí mismo, y una apelación a esa suerte de éxtasis de otro orden que he propuesto: un clamor en favor de la dualidad abordada desde la trascendencia inmanente que encarna Dioniso (y Sabazio). Si hay algo que intenta transmitir esta anécdota, si hay algo que la convierte por tanto en risible, es la constatación de que no somos unidimensionales: que estamos tensionados por una finitud que nos es insuficiente, y una infinitud a la que no nos podemos arrojar para siempre. Nacemos limitados por estar atravesados por esta *brecha* que impide desprenderse de ninguna de nuestras dimensiones (finito-infinito).

En los primeros festivales en honor a Dioniso en el 501 a.C. ya había sátiras (Attardo, 2014, II, p. 815) y la comedia antigua comienza en el contexto de otros festivales en honor a Dioniso entre el 487 y el 486 a.C. (Attardo, 2014, II, p. 816). Dioniso es el padre del teatro griego; el culto al dios hunde sus raíces en los rituales de fertilidad de los cuales el teatro resulta ser una suerte de conmemoración o premio. Así, Dioniso está detrás de la tragedia o el drama, pero insisto en sostener que su paternidad se ve aún más claramente reflejada en el nacimiento de la comedia antigua. En esta se da un exceso, se da el encuentro con lo extático de una forma privilegiada respecto a cualquier otro género:

[E]xiste un amplio consenso en el sentido de que los orígenes de la comedia y también de la tragedia se remontan al culto a Dionisos. Cabe suponer que la primera es la que tiene raíces dionisiacas más profundas. Aristóteles afirma que la palabra comedia procede de komodia, el canto del komos, que era la multitud enardecida que participaba en los ritos dionisiacos. En la literatura clásica abundan las descripciones de dichos ritos extáticos, orgiásticos, que contravenían todas las convenciones del decoro tanto de palabra como en el comportamiento, y altamente peligrosos por todos estos motivos. (Berger, 1997/1998, p.45)

En Aristóteles se da la etimología de *comedia* que cita Berger (Aristóteles, trad. 2004, 1448b, p.41), a pesar de que Aristóteles no menciona de forma explícita el lazo dionisiaco del término. Sin embargo, la intuición de Berger tan solo podría parecer infundamentada para

esta investigación si fuera ajena a la propuesta que se está desarrollando desde un principio: efectivamente, en el humor se da un contacto con lo extático, un exceso de sentido que es una forma de expresar el encuentro con el límite estructural; límite que en la figura de Dioniso se encarna de una forma paradigmática.

El humor es, por tanto, un éxtasis de este mundo, un éxtasis que apela a una inmanencia escindida y quebrada. Un éxtasis que no se resuelve, que genera un exceso.

La anécdota de Tales y la sirvienta tracia es una pequeña broma que viene a transmitir que el humor, tal y como se entiende en esta investigación, está para poner a prueba la tendencia a la ilimitación del pensamiento sacando a relucir el límite estructural, porque no podría hacer otra cosa: el humor transcurre en la *brecha*, no puede dejar de ser esa *voz en off* que no plantea alternativa, sino que cuestiona la propia necesidad de decidir y plantear una alternativa: habla desde fuera de la narrativa que está sucediendo, y por eso resulta tan controvertido y tan complejo de escudriñar.

## **Capítulo VIII: Revolución, revuelta, resistencia o repetición. La singularidad.**

Una vez evidenciado que en el humor se produce un exceso de sentido a través de una forma de lo extático, queda por analizar cómo se vehicula este exceso en el humor: cómo emerge y, sobre todo, cómo se aborda. Esto es, ¿el humor puede resolver su propio exceso? ¿O el exceso persiste? Para abordar estas cuestiones, desde un momento muy temprano de mi investigación, he tratado el humor desde la perspectiva de diferentes figuras y nociones que tienen una traslación política, pero que, en realidad, no puede decirse sino que esta forma política es el síntoma de una estructura de pensamiento, una estructura ontológica.

### **d. Humor y/o revolución.**

El posible carácter revolucionario del humor es, con toda seguridad, la atribución más habitual dentro de los posibles potenciales transformadores. El humor como algo subversivo o al servicio de la libertad, la liberación, etc. es un lugar común. El politólogo Lars Tønder sugiere, por ejemplo, que lo cómico<sup>81</sup> es siempre un refuerzo para la democracia, “we shouldn’t accept the current account of comic power as offering no solution to injustice and that we instead should acknowledge it as making an enduring positive contribution to contemporary democratic politics” (Tønder, 2014, pp. 37-38).

Sin embargo, no es una cuestión baladí aseverar el potencial revolucionario del humor.

### **i. Revolución: novedad y libertad.**

La revolución es la figura conceptual más abordada de las cuatro que analizaré en este punto de la investigación. Esta figura ha sido tratada desde multitud de prismas, pero es Hannah Arendt quien formula inicialmente la pregunta en clave filosófica, a saber, ¿qué se puede entender por revolución?. Y responde:

El concepto moderno de revolución, unido inextricablemente a la idea de que el curso de la historia comienza súbitamente de nuevo, que una historia totalmente nueva, ignota y no contada hasta entonces, está a punto de desplegarse, fue desconocido con anterioridad a las dos grandes revoluciones que se produjeron a finales del siglo

---

<sup>81</sup> No se halla en Lars Tønder una distinción entre el humor y lo cómico, así que se sobreentiende que, como en tantos otros casos, que utiliza el término cómico de forma general para aludir a aquello que tiene un carácter humorístico.

XVIII. Antes de que se enrolasen en lo que resultó ser una revolución, ninguno de sus actores tenían ni la más ligera idea de lo que iba a ser la trama del nuevo drama a representar. (Arendt, 1963/1998, p. 42)

La revolución se asocia, por tanto, a la novedad: a la apertura a una nueva posibilidad, un nuevo devenir político y, también, a la espontaneidad. En el momento en el que comienza una revolución, quienes participan no son conscientes de ella y no lo llegan a ser hasta su culminación, o para cuando se intuye si triunfará o fracasará (aunque, en propiedad, y como desgranaré, está cuando menos en entredicho que el nombre de revolución sea el apropiado para aquellas insurrecciones libertarias que fracasan).

Sin embargo, lo nuevo no es suficiente para armar una revolución, pues cualquier insurrección o guerra civil no puede ser denominada revolución, “Sólo podemos hablar de revolución cuando está presente este «pathos» de la novedad y cuando ésta aparece asociada a la idea de la libertad” (Arendt, 1963/1998, p. 52).

## **ii. Humor y revolución: posturas minimalistas y posturas maximalistas.**

Tomás Várnagy escribe en su obra *Proletarios de todos los países... ¡PERDONADNOS!* (2016) una reflexión sobre el potencial subversivo que tiene el humor<sup>82</sup> en el contexto de las sociedades que aplicaron la doctrina del *socialismo real* durante el siglo XX.

Várnagy define la legitimidad política como aquello que:

[H]ace referencia al consenso de una parte relevante de la población que asegura la obediencia sin que sea necesario recurrir a la fuerza o, en otras palabras, la capacidad del Estado para mantener la creencia de que las instituciones existentes son las más apropiadas para la sociedad. (Várnagy, 2016, p. 337)

---

<sup>82</sup> Várnagy utiliza la categoría de humor de una forma general y no desarrolla en ningún momento una teoría sobre el humor ni señala qué lo distingue de otras categorías: es decir, no desarrolla nada semejante a una filosofía o teoría del humor. La utilización vaga que hace del concepto de humor no atiende, por tanto, a la distinción de Eco, y con frecuencia da la sensación de que algunas expresiones a las que se refiere por humor son en realidad ejemplos cómicos, esto es, ejemplos de una forma de válvula de escape, según el esquema de Eco.

En este sentido, Várnagy propone averiguar si el humor tuvo alguna relación con la deslegitimación de los Estados socialistas durante el siglo XX y, aún de una forma más concreta, si el humor político participó de alguna manera en la caída del Muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética (cfr. Várnagy, 2016, p. 338).

Várnagy sostiene que el origen de la legitimidad de los Estados socialistas en Europa “derivó de haber ganado una revolución, una Guerra Civil, una Guerra (la Segunda), o de la pretendida naturaleza científica del marxismo” (Várnagy, 2016, p. 339). Sin embargo, esta legitimidad que tenía origen en el conflicto civil y/o bélico no fue sustituida con el paso de los años por una legitimidad legal o democrática, mientras que tampoco se podía amparar, del modo en el que lo hacen las monarquías, en una legitimidad tradicional al significar una ruptura total con el pasado pre-revolucionario (cfr. Várnagy, 2016, p. 339). Durante el estalinismo, la Unión Soviética recurrió a la legitimación carismática que fue propia de los Estados totalitarios de la primera mitad del siglo XX:

El dogma básico del carisma es la creencia, casi religiosa, en la omnipotencia de una personalidad, que debe ser probada mediante la movilización de las masas que siempre buscan nuevas victorias.

La legitimación carismática de Stalin se comprobaba en las víctimas del Gran Terror que aclamaban su nombre: hambrientos y humillados en los campos de concentración, bendecían a su verdugo antes de su ejecución. (Várnagy, 2016, pp. 340-341)

No obstante, con la muerte de Stalin, la URSS sufrió una crisis de legitimidad, algo lógico cuando fallece la figura carismática en la que se ha basado un proyecto sociopolítico (cfr. Várnagy, 2016, p. 341). En este contexto, la URSS se sostuvo gracias a la autolegitimación que le otorgaba, en primer lugar, el hecho de haber erradicado cualquier alternativa que pudiera hacerle frente a su proyecto de *socialismo real* y, en segundo lugar, haberse mantenido en el tiempo lo suficiente como para poder generar una tradición que la sustentara (cfr. Várnagy, 2016, p. 341).

De este modo, lo que se puede constatar es que, en todos los casos, los factores de legitimación de la URSS eran ajenos a la promesa de cambio que llevaba consigo la revolución socialista y, por tanto, la legitimidad era débil y se erosionaba a cada día que pasaba (cfr. Várnagy, 2016, p. 343).

La tesis de Várnagy es que en esta progresiva deslegitimación del régimen soviético, así como en general de todo el bloque socialista, el humor juega un papel relevante.

Hay al menos dos modos de comprender la interacción entre el humor y la deslegitimación política de los Estados socialistas: las posturas minimalistas y las posturas maximalistas.

Las posturas minimalistas “argumentan que los chistes eran una manera de oponerse a la propaganda y preservar un sentido de la verdad” (Várnagy, 2016, p. 343). Para explicar este posicionamiento, Várnagy apela a la teoría de Freud sobre el chiste (1905/2000), y estima que en las posturas minimalistas se da una suerte de higiene mental, es decir que, para mantener cierta cordura, cierta integridad y poder soportar la injusticia de un régimen que impone reglas nocivas, el chiste hace de válvula de escape, permite resarcirse momentáneamente de las reglas injustas<sup>83</sup> de un sistema que es visto ya como ilegítimo. No obstante, no se produce un efecto real sobre estas instituciones, porque ellas se mantienen ajenas a estos chistes que no son nada más que el resarcimiento personal de los que los disfrutaban (emisores y receptores del chiste).

Por contra, las posturas maximalistas “van mucho más allá y argumentan que los chistes jugaron un importante papel en la caída del Muro y la disolución de la Unión Soviética” (Várnagy, 2016, p. 344). Según este posicionamiento, el humor tendría un potencial subversivo de tipo revolucionario, ya que socavaría desde dentro la legitimidad del régimen hasta hacerlo caer. Pi-Sunyer define este procedimiento como una suerte de guerra de guerrillas (cfr. Pi-Sunyer, 1977, pp. 186-187), un desgaste constante que sugiero visualizar como el castigo de la *gota china*, es decir, la erosión crece poco a poco hasta la ruptura total. Escribe Várnagy sobre el aporte de Pi-Sunyer al maximalismo:

De la misma manera que el objetivo del guerrillero es socavar la lógica de las estructuras militares en contra de las que pelea, el humorista político tiene la misma tarea de acabar con el sistema sobre el que cuenta chistes. Tanto el contador de chistes

---

<sup>83</sup> Las posturas minimalistas aquí descritas pueden recordar a lo que entiende Umberto Eco por lo cómico y el carnaval. La diferencia fundamental estriba en que, mientras que en Eco se produce un análisis sobre porqué la transgresión de la regla producida en estos fenómenos hilarantes no es sino una forma de reforzarla, desde las posturas minimalistas de las que habla Várnagy no se hace este análisis, lo cual no significa que estas válvulas de escape minimalistas no contribuyan de algún modo a preservar el régimen mediante la liberación momentánea de la presión, sino que no se explicitan los mecanismos por los que esto sucede. Sea como fuere, Várnagy se decanta por considerar que los chistes vistos desde una posición minimalista no tienen efecto alguno sobre el objeto que se cuestiona, sino tan solo un efecto personal de alivio o gratificación que permite seguir soportando un régimen con el que ya no se está de acuerdo (cfr. Várnagy, p. 344).

políticos como el guerrillero deben luchar por fuera del marco convencional del combate. (Várnagy, 2016, p. 346)

Tomás Várnagy se explaya en su explicación sobre las posturas maximalistas porque son las que sustentan su propia tesis que dice que el humor es revolucionario.

Várnagy apunta durante toda su obra que las dictaduras son regímenes políticos que encajan especialmente mal el humor que se pueda hacer a su costa. En este sentido, esta reflexión es afín a las tesis que se vienen sosteniendo en la presente investigación. De alguna forma, un régimen dictatorial se sostiene en una suerte de *fe*<sup>84</sup> en dicho sistema, una *fe* que es comprendida cómo la comprende la *cristiandad* que ya he presentado con anterioridad, es decir, en una relación (o más bien, en una ausencia de la misma) dicotómica. Es decir, la duda no es permisible. Y el humor se expresa como duda en su juego con el límite estructural. En definitiva, el humor viene a decirle al régimen que *no todo es posible*.

La incapacidad que el bloque socialista tenía para digerir cualquier comentario burlesco, bromista o de tipo humorístico la reflejó de manera magistral Milan Kundera en su obra *La broma* (1967/2013). Al protagonista de la obra se le comienza a desorganizar y arruinar progresiva pero imparablemente su vida después de haber hecho un comentario burlesco aclamando a Trotsky y cuestionando las bondades de la revolución en una carta personal a la chica que le gusta. Esta, creyente irredenta y fiel del dogma político del momento, hace llegar la misiva al Comité del Partido Comunista para que le *ayuden a encauzar su pensamiento*:

La culpa de todo la tuvo mi desgraciada propensión a las bromas tontas y la desgraciada incapacidad de Marketa para comprender una broma.

Marketa era una de esas mujeres que se lo toman todo en serio (esta característica suya la identificaba plenamente con el mismísimo espíritu de su tiempo) y a la que los hados les han otorgado desde la cuna la capacidad de creer, como característica principal. (Kundera, 1967/2013, p. 38)<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> En este sentido, entiéndase el cursivado de *fe* aquí como una forma de expresar lo poco afín que es a la noción de fe que se trata de exponer en esta investigación y, por el contrario, su proximidad a una asimilación de la fe a la noción convicción plena, en vez de a la noción de confianza.

<sup>85</sup> Kundera tiene más ejemplos en su obra que constatan la tensa y a menudo surrealista relación que mantiene el humor con la *fe* socialista. El relato *Nadie se va a reír* en *El libro de los amores ridículos* (1969/1987) destaca entre esta extensa obra. Por otra parte, Kundera dedicó también algunas líneas a proponer un origen metafórico a los diferentes tipos de risa. A esta última reflexión dedico el tercer apéndice de esta investigación sobre *Alegría y risa auténtica. Milan Kundera y la teoría de las dos risas*.

Por lo tanto, suscribo en esta investigación la idea de Várnagy de que el humor no es soportado por los regímenes dictatoriales. Sin embargo, discrepo de Várnagy cuando le atribuye al humor un potencial revolucionario.

Es cuando menos cuestionable que el humor pueda ser un causante directo (aunque lento) del descrédito, el deterioro y la posterior caída de los regímenes socialistas en la Europa del siglo XX. Pero, en el caso de que esto fuera así, es aún más cuestionable que, por este hipotético efecto, se le atribuya al humor un potencial revolucionario.

### iii. Revolución y restauración.

La revolución, aunque a menudo se pueda confundir con cualquier otro tipo de insurrección, exige no solo novedad y libertad para ser tal, como sostiene Arendt, sino también una restauración. La revolución lleva consigo una idea concreta de cómo plasmar la libertad, es decir, propone una alternativa, un mundo diferente y asumido como mejor y, por tanto, *stricto sensu* es inconcebible una *revolución permanente*<sup>86</sup>. La revolución es un momento, una concreción, y lo que la distingue de la revuelta o cualquier otra insurrección es que tiene una idea clara de cómo quiere que sea la sociedad si consigue triunfar pues, “incluso las revoluciones producen su propia restauración (reglas revolucionarias, otra *contradictio in adjecto*) con el fin de instalar su nuevo modelo social. De lo contrario no serían revoluciones efectivas, sino sólo motines, rebeliones o disturbios sociales transitorios” (Eco, 1983/1989, p. 17).

Es decir, la revolución es propositiva<sup>87</sup>. No es tan solo la idea de libertad lo que la mueve, sino una forma de concretar ese ideal libertario.

---

<sup>86</sup> La idea general que parece concebir Trotsky en su obra homónima (1929/1999) es más bien la de una revisión y vigilancia constante de que el ideario que movió a la revolución se está objetivando y concretando. Sin embargo, esto no significa que no se produzca una restauración al término de la revolución: si no fuera así, sería imposible objetivar y concretar plan político alguno.

<sup>87</sup> Mi directora de tesis me sugirió en diferentes momentos de mi investigación la posibilidad de pensar un concepto de revolución diferente del hegemónico, una revolución que no fuera comprendida como acción sino como *pathos*, como aquello que se padece más que como aquello que se propone. Esta noción de revolución, que en determinados momentos de su obra parece intuirse en Catherine Malabou, la considero hasta cierto punto impropia. Al fin y al cabo, como se observará, parece asimilarse en buena medida a la noción de resistencia o, incluso, al concepto que desgranaré de repetición, dado que en buena medida se le sustrae el potencial propiamente *novedoso* que aporta la revolución, en favor de una incertidumbre que parece más sorprendente o abrupta que novedosa. En definitiva, deseché la posibilidad de recurrir a vías alternativas de concebir el concepto de revolución porque considero, en primer lugar, que es más fértil para mi investigación recurrir al concepto canónico de la misma y porque, en segundo lugar, los aspectos que caracterizarían a esta revolución como *pathos* o revolución no-activa serán tratados en otras figuras conceptuales de este apartado.

Sin embargo, ya he tratado de argumentar los motivos por los cuales no se puede hablar del humor en términos propositivos: el humor visibiliza la incomodidad de la regla pero no porque proponga otra regla que considere mejor para sustituirla sino porque, al relacionarse con el límite, evidencia el carácter absurdo y contingente, aunque paradójicamente inevitable, de la regla, de *cualquier regla*. No es contra la concreción de la regla que arremete el humor, sino que saca a relucir lo problemático que es la propia estructura de la regla (el humor no se queda en la esfera de lo narrativo). Es decir, el humor, es la excepción que se hace valer por sí misma (*excepción excepcional*), que discrepa de la regla, que la cuestiona, pero que, y este es el punto crucial, no pretende sustituir a la regla, porque el humor no aspira a ser regla. Es duda, excepción y exceso, todo aquello que no se ajusta, ni resuelve la regla; es aquello que desborda.

En este sentido, es plausible pensar que el humor tiene efectos sobre el poder. Sin embargo, considero superflua la discusión acerca de si el humor es causa o consecuencia de la deslegitimación de un régimen político. En general, dado que el humor no es propositivo, sostengo que el humor no tiene la pretensión *per se* de deslegitimar a nada ni nadie sino que, simple y llanamente, ejerce de herramienta del límite en las circunstancias que se le presentan. Así, volviendo al caso particular de Várnagy<sup>88</sup>, los regímenes socialistas europeos del siglo XX se deslegitiman por sí mismos, por su falta de capacidad de convencer, de satisfacer, de encontrar mecanismos que legitimen sus políticas entre la población; algo que reconoce el propio Várnagy sin ambages cuando afirma que “la pérdida de legitimidad de los socialismos realmente existentes fue causada por su misma ineficiencia interna, por su incapacidad por cumplir con las grandes promesas del socialismo, todo lo cual produjo un humor subversivo y deslegitimador” (Várnagy, 2016, p. 359) . En este punto, el humor aparece y deja en evidencia los fallos cometidos por un régimen que prometía aquello que no cumple y le recuerda que, quizás, o prometió lo que era imposible por ceguera, o engañó a la gente prometiéndoles lo que se sabía que no se iba a cumplir para ganarse su favor. De este modo, podría parecer que el humor es tan solo un efecto, una consecuencia de la deslegitimación política. Pero la emergencia del humor puede remarcar estos factores de

---

<sup>88</sup> Insisto: al hablar de humor hay que coger el término con pinzas porque en Várnagy no hay distinción alguna entre la forma del humorismo y la de lo cómico, tal y como yo hago recogiendo la fórmula de Umberto Eco (recordemos que el humor es esa suerte de *voz en off* del límite; es no-propositivo; y no es una válvula de escape como lo es lo cómico). Esto dificulta poder precisar hasta qué punto el humor es deslegitimador o no en Várnagy, pues este aún en un mismo lugar herramientas de la hilaridad que son muy diferentes entre sí.

deslegitimación y, en consecuencia, agravarlos, ahondando en ellos. Sin embargo, todos estos efectos serían efectos no buscados ni deseados, efectos producidos por la incomodidad de esa regla que ahora se ha vuelto más presente que nunca. Pero el humor no supone una guía sobre qué hacer, si es que se debe hacer algo. Más al contrario: el humor se empeñará en mostrar a una posible revolución que su restauración será también incómoda<sup>89</sup>; lo será porque la restauración implica nuevas reglas, y el conflicto del humor con la regla no es por su contenido, sino por la misma naturaleza de la regla. Al fin y al cabo, el humor reivindica ser la *excepción excepcional*, la excepción que se hace valer por sí misma.

En definitiva, el humor<sup>90</sup> no es revolucionario. No es la revolución la forma en la que se vehicula el exceso de sentido que se da en el humor.

#### **e. La revuelta de las TAZ: insurrección invisible.**

La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte. Esta institución es el todo de la política como forma específica de vínculo. La misma define lo común de la comunidad como comunidad política, es decir, dividida, fundada sobre una distorsión que escapa a la aritmética de los intercambios y las reparaciones. Al margen de esta institución, no hay política. No hay más que el orden de la dominación o el desorden de la revuelta. (Rancière, 1995/1996, pp. 25-26)

Esta cita de Rancière aporta luz a la hora de comprender otra figura conceptual fundamental: la revuelta. Si el humor es no-propositivo y, en consecuencia, es ajeno a la noción de una revolución que precisamente se define como claramente propositiva, quizás haya que plantear otras figuras de insurrección no-propositivas que puedan comprender el humor como exceso. En este sentido, y como indica Rancière, la revuelta se presenta como una figura radicalmente diferente a la de la revolución. La revuelta se sitúa al margen de la política, no está articulada, no puede ser articulada, ni pretende ser articulada.

---

<sup>89</sup> El zarismo fue víctima de diferentes expresiones humorísticas antes que el socialismo, y no fue crítico este humor con el zarismo por ser pro-socialista o ni siquiera anti-zarista, sino porque el zarismo también tendía a la ilimitación propia de la regla.

<sup>90</sup> Tampoco lo es lo cómico, por supuesto, que transgrede la regla ficcionalmente para reforzarla: solo se transgrede en lo cómico aquello que se da por bien asumido.

La revuelta coincide con el humor, por tanto, en el carácter no-propositivo. ¿Es el humor una revuelta?

#### iv. TAZ.

Hakim Bey plantea en su obra *TAZ.: Zona temporalmente autónoma* (1991/2014) una fórmula para no ser leído, absorbido y asimilado por el sistema político.

Desde un posicionamiento que él autodenomina como anarquismo ontológico, Bey concibe las *Zonas Temporalmente Autónomas* (cuya abreviatura en inglés es TAZ) como la forma de operar al margen de la sociedad política regulada y reglada y, en general, como la única forma de poder ser libre en términos políticos.

Bey se remonta a la antigua piratería marítima como paradigma de una suerte de nomadismo en el que la actividad del sujeto no se refleja en el mapa, fenómeno contrario a la realidad que la sociedad de la segunda mitad del siglo XX marcaba:

¿Estamos pues condenados los que vivimos en el presente a no experimentar nunca la autonomía, a no habitar ni un por un momento un pedazo de tierra gobernado en nombre de la libertad? ¿Reducidos a la nostalgia del pasado o la nostalgia del futuro? ¿Tendremos que esperar a que el mundo entero quede liberado del control político para que uno solo de nosotros pueda afirmar saber qué es la libertad? (Bey, 1991/2014, p. 89)

Bey escribe desde la absoluta convicción de que las tecnologías venideras, con Internet a la cabeza, darán pie a la realización de una libertad que escapara a este tipo de control. A la vez, propone un modo de esquivar este panóptico<sup>91</sup> sin necesidad de que esta tecnología lo facilite: las Zonas Temporalmente Autónomas. El propio autor renuncia a una definición positiva que pueda agotar las posibilidades de desarrollo de este fenómeno (cfr. Bey, 1991/2014, p. 90). En vez de dar una definición de esta noción, Bey da pistas, modos de actuación que podrían caer bajo ese paraguas y que tendrían en común la sustracción del férreo control que ejerce

---

<sup>91</sup> La forma en la que Hakim Bey concibe el poder tiene una influencia claramente foucaultiana, a pesar de que la forma de formalizar la resistencia a estos engranajes de poder es muy diferente en Bey. La premisa fundamental de Bey es que hay que encontrar modos de vivir que se sustraigan de un régimen disciplinar que pretende ser omniabarcante.

una sociedad en la que hasta el último palmo de tierra está bajo la soberanía formal de algún Estado (cfr. Bey, 1991/2014, p. 96).

Lo que tienen en común todos estos modos son, más aún que el carácter temporal que Bey no ve como imprescindible a pesar de la nomenclatura del fenómeno, es el carácter no-permanente, marginal, nómada y, en definitiva, invisible: las zonas temporalmente autónomas lo son y funcionan en la medida en la que no son detectadas por el *radar* de un poder que escanea continuamente cualquier actividad; en cuanto son *leídas* se desmantelan, y deben aparecer de nuevo en otro lugar (cfr. Bey, 1991/2014, p.94).

Este modo de operar basado en una irrupción abrupta, no-permanente y muy localizada es el de la revuelta. Para Bey, la solución al déficit de libertades no pasa por una revolución, por muy libertaria que se considere a sí misma, dado que:

La *revuelta*, o en su forma latina, la *insurrección*, son palabras que los historiadores utilizan para describir las revoluciones fallidas -movimientos que no completan la curva prevista, la trayectoria establecida: revolución, reacción, traición, fundación de un Estado aún más fuerte y opresivo, el girar de la rueda y el eterno retorno de la historia a su más alta forma: la eterna dominación del ser humano. (Bey, 1991/2014, pp. 90-91)

En este sentido, en Bey se encuentra la reflexión de Eco sobre la revolución, pues a toda revolución le sucede una restauración. Y el análisis de Bey denota que, al igual que sucede también con el humorismo, el problema es con la estructura y no con el contenido. El rechazo de Hakim Bey a la revolución como posible solución libertaria consiste en observar que el problema principal no reside en un déficit en tal o cual régimen político, sino en la estructura misma del poder que se asocia a la noción moderna de Estado y que implica un control férreo de la ciudadanía incompatible con la libertad, tal y como la entiende Bey. La única escapatoria a esta dinámica perversa de revolución/restauración/represión pasa por una excepción, la excepcionalidad propia de la revuelta:

Si la Historia es “Tiempo -como pretende ser-, entonces la revuelta es un momento que salta por encima del Tiempo y viola la “ley” de la Historia. Si el Estado es Historia -como pretende ser-, entonces la insurrección es el momento prohibido, una

negación inolvidable de la dialéctica -trepar el poste y salir por el agujero del humo, una maniobra chamánica realizada desde un “ángulo imposible” para el universo. (Bey, 1991/2014, p. 91)

La revuelta significa un instante que no es reabsorbido por el tiempo de la cuadrícula, no es dialectizado y, en consecuencia, es un exceso al control de tipo disciplinar de las sociedades contemporáneas. Es por este motivo que Bey denosta la revolución y propone la revuelta, porque es la única forma de generar un excedente, un espacio y un tiempo para el desarrollo de la libertad que le ha sido sustraída al sujeto en toda estructura política actual. La revuelta parece para Bey un exceso, por lo tanto, y se distancia también de la revolución en algo fundamental: no es propositiva. La revuelta no es nada por sí misma, por eso las zonas temporalmente autónomas no son definidas por Bey, es simplemente un corte o interrupción en el tiempo mensurable, y es precisamente en este carácter de no-cifrable donde reside la libertad que reivindica Bey.

Las zonas temporalmente autónomas son, por otra parte, una forma de revuelta que potencia la intensidad propia de la misma, renunciando, a su vez, a buena parte de la violencia y el sacrificio propio de la revuelta (cfr. Bey, 1991/2014, p. 93). Al no estar encaminadas a un proceso revolucionario, al no tener una misión última, estas revueltas no se sustancian en el conflicto dialéctico, sino en la pretensión de invisibilidad: el éxito de una zona temporalmente autónoma se fundamenta en no ser *leída* o descubierta. Por lo tanto, las TAZ son una forma de revuelta que exige clandestinidad y que rechaza el enfrentamiento directo con el Estado, con el que no se confronta porque no tiene una idea alternativa sobre cómo debería funcionar ese Estado, más bien, sugiere un modo de vivir en los márgenes del Estado. Una crítica que Bey asume como legítima y habitual de las TAZ consiste en concebir a las mismas como meras válvulas de escape. Dado que se abandona el sueño revolucionario y la revuelta de las TAZ se conforma con breves lapsos de libertad, parece que la fórmula de Bey se aproxima a lo que dice Eco sobre el carnaval y lo cómico:

Como las fiestas, las revueltas no pueden ocurrir todos los días -de otra forma no serían “extraordinarias”. [...]

Habrá quien objete que este es un consuelo fruto de la desesperación. ¿Qué pasa con el sueño anarquista, con el Estado sin estado, con la Comuna, con la zona autónoma

permanente, con la sociedad libre, con la cultura libre? ¿Vamos a abandonar toda esperanza por una especie de acte gratuit existencialista? (Bey, 1991/2014, p. 92)

Sin embargo, Bey sostiene que en las TAZ se genera una diferencia (Bey, 1991/2014, p. 92) que según mi hipótesis se puede entender como un exceso o factor diferencial, la emergencia de algo que no es reabsorbido; algo que no parece poder decirse del carnaval institucionalizado o de la comedia. Además, a pesar de que las TAZ se dan en breves lapsos de tiempo, tampoco cesan nunca (en cuanto se cierra una TAZ se reabre otra), no están reguladas en un espacio y tiempo previamente estipulado (como sí sucede con el carnaval) y, sobre todo, son invisibles, lo cual significa que operan de forma marginal al sistema, no habiendo una retroalimentación entre ambos<sup>92</sup>. Aún más: es solo en el momento en el que pierden su invisibilidad que estas se desmantelan. Por lo tanto, a pesar de la envidia de la crítica, no es en absoluto obvio que las TAZ supongan un refuerzo de la ley, alejándose este tipo de revuelta de lo cómico y el carnaval (al menos tal y como es comprendido por Umberto Eco).

Sin embargo, que en las TAZ no se produzca un refuerzo de la ley no significa que la revuelta sea la forma de vehicular el exceso del humor.

Al presentar a la figura de Dioniso dejé constancia de que se puede concebir el exceso de distintos modos. Y el humor es un tipo de exceso muy concreto que remite a la dualidad como trascendencia inmanente: lo extático humorístico no es propiamente un *fuera de sí* sino un *fuera-dentro de sí*, si se me permite la licencia conceptual.

Aún asumiendo la hipótesis de Bey de que se produzca un exceso/diferencia en la revuelta de las TAZ, este tipo de exceso sería de una índole muy distinta a la del humor: el humor no se excede o saca a relucir su diferencia en la invisibilidad; el humor cifra sus mensajes a plena luz, es siempre visible.

---

<sup>92</sup> Se podría objetar que, para aquellas personas que participan en las TAZ, puede resultar más fácil soportar al Estado, dado que, aunque no se esté legitimando en ningún caso la regla que se transgrede, el alivio de participar en estos intersticios no puede sino apaciguar los ánimos. Sin embargo, esta supuesta victoria del Estado solo lo es desde su propio prisma: la revuelta de las TAZ no tiene aspiraciones de revolución, es decir, no aspira a convertirse en regla y la sucesión sin cesar de las TAZ es el triunfo mismo del espíritu de la revuelta.

La invisibilidad, insisto, no es una característica baladí de las TAZ, es la única forma de operar la revuelta en el contexto de Bey porque, desde su prisma, cualquier fenómeno visible es *leído* y asimilado y, por tanto, sirve de refuerzo de la ley<sup>93</sup>.

Las TAZ eluden la lucha dialéctica para no ser asimiladas y reabsorbidas. En este sentido, parecen obviar o esquivar la negatividad. El humor, en cambio, no elude esta confrontación y, de hecho, tal y como ya he señalado en diferentes ocasiones, se hace valer como *excepción excepcional* en la medida en la que no rehuye de la batalla con lo general, sino que, estando frente a frente, se hace valer por sí misma. No refuerza la regla a pesar de no huir del marco (general) en el que se circunscribe la misma.

En definitiva, el humor no es una revuelta.

#### v. Inmediatismo.

A pesar de que el humor no es una revuelta, hay una cercanía mayor entre la revuelta y el humor que entre la revolución y el humor. Y esto es así no tan solo porque en ambas nociones haya un carácter no-propositivo, sino porque en ambas se produce un rechazo al paradigma de la representación<sup>94</sup>:

El Estado al que opone Bey su anarquismo ontológico es comúnmente definido por él como Estado de la simulación (cfr. Bey, 1991/2014, p. 93), lo cual significa en Bey que el Estado proyecta, aún en categorías y abstrae de la realidad todas las diferencias (significando su eliminación simbólica), para quedarse con aquello supuestamente común, aquello que genera una identidad, aquello que permite a lo simbólico erigirse en totalidad: ocupando todo el mapa, por ejemplo. En Bey se produce incluso un rechazo al arte que se desarrolla en el capitalismo porque “el arte se ha convertido en una mercancía en el mundo del arte; pero más en lo hondo yace el problema mismo de la *re-presentación*, y el rechazo de toda *mediación*”. (Bey, 1991/2014, p. 146)

---

<sup>93</sup> En este sentido, Bey no podría mantener la distinción entre humorismo y comedia que hace Eco, pues todo fenómeno visible sirve a la ley, sin distinción adicional alguna.

<sup>94</sup> En los siguientes subapartados, especialmente cuando aborde la noción de repetición, entraré con más detalle en los pormenores del paradigma de la representación.

La mediación y la representación son problemas, por tanto, que solo pueden ser abolidos a través de lo que Bey denomina Inmediatismo. A pesar de que Bey renuncia de nuevo a definir lo que entiende por Inmediatismo, su noción se desprende de algunas de sus múltiples reflexiones:

El Individuo vs. el Grupo. El Yo vs. el Otro. Una falsa dicotomía propagada a través de los medios de control, y por encima de todo, a través del lenguaje. Hermes -el Ángel- el medio es el mensajero. Todas las formas de comunicatividad deberían ser angélicas, el propio lenguaje debería ser angélico, una especie de caos divino. En cambio, está infectado por un virus autorreplicante, un cristal de separación infinito, la gramática, que nos impide matar a Nadiepapá de una vez por todas. (Bey, 1991/2014, p. 172)

Bey identifica el germen de las dicotomías que confrontan a los seres humanos en la mediación. Una mediación de la que parece imposible escapar porque se da ya en el propio lenguaje. Por ello, el Inmediatismo es una tendencia o aspiración, y una tendencia que pasa por eliminar todo aquello superfluo, volviendo a este *lenguaje angélico*.

En síntesis, Bey busca dar espacio para la emergencia de la singularidad, detectando como culpable de esta castración de lo singular al paradigma de la representación y la mediación. Entonces, “el Inmediatismo significa poner el acento en los individuos, proporcionando un molde de amistad, no empequeñecerlos sacrificando su “ser uno mismo” al pensamiento grupal, la autoabnegación de izquierdas o los valores clónicos New Age” (Bey, 1991/2014, p. 194).

La emergencia de la singularidad es un asunto crucial en el humor, donde, por otra parte, también se produce un rechazo al paradigma de la representación. Sin embargo, el paradigma del Inmediatismo de Bey adolece de centrarse en una noción no-definida, pero fuertemente arraigada, de lo que es el ser humano. En este sentido, Bey parece dotar de una cierta esencia al ser humano y, también, al lenguaje, recurriendo a una suerte de *mito de la Edad de oro*. Como hice notar con anterioridad, al hablar de humor es mejor recuperar la noción de sujeto psicoanalítico, ya que los efectos del significante son lo relevante. Centrarse en esta noción de sujeto y no hablar en demasía del ser humano y, sobre todo, de la recuperación de algo perdido en este, es crucial para no caer en la tentación de convertir lo humano en un *a priori*.

En Bey parece remitirse a una naturaleza humana, y el Inmediatismo sería la forma de extraer todas las capas superficiales para llegar al núcleo, al nudo de la cuestión.

El humor, en cambio, está en otro lugar. No hay nudo, centro o núcleo alguno; dado que la *brecha* en la que se mueve no es más que eso, una *brecha* y no una substancia.

Por lo tanto, Bey parece apuntar de forma certera contra el paradigma de la representación y la mediación pero, en cambio, con su apuesta por las TAZ y el Inmediatismo recurre a un modo de hacerlo totalmente ajeno al modo del humor.

#### **f. Resistencia: dar y recibir forma.**

La noción de resistencia es omnipresente en el debate filosófico y político contemporáneo. A pesar de ello, con toda probabilidad es el concepto más vago y difícil de precisar de la lista que estoy tratando en esta parte de mi investigación. Esto es así porque el término resistencia se ha convertido en una especie de cajón de sastre o comodín al que se recurre para designar o describir fenómenos, formas o conceptos muy diferentes y dispares. Por razones obvias, no puedo dedicar aquí el suficiente tiempo y espacio como para hacer una digresión completa y exhaustiva sobre la noción de resistencia. No obstante, sí que considero sumamente relevante esbozar algunos puntos fundamentales para situar la noción en el contexto de esta investigación.

Howard Caygill considera en su obra *On Resistance: a Philosophy Defiance* (2013) que el concepto de resistencia ha sido uno de los más importantes del siglo XX y de lo que llevamos de XXI en el imaginario político internacional (cfr. Caygill, 2013, p. 6).

Caygill señala cómo el abuso del término resistencia para describir praxis políticas como la Resistencia Francesa durante la Segunda Guerra Mundial, ha provocado que se pierda de vista el potencial que el concepto de resistencia presenta y, aún más, la propia capacidad de de resistir:

The tormented history of the French Resistance and its posterity exemplifies the dangers of disarming resistances in the name of a Resistance, and the perhaps unavoidable subordination of its centripetal activities and initiatives to a centralised military and/or political logic. Nevertheless, without the constant reinvention of the resistances a sustained Resistance would not have been possible. (Caygill, 2013, p. 6)

Estimo que la crítica de Caygill va en la línea de lo que Eco alertaba respecto a la revolución. Esto es: toda revolución implica una restauración. Así, cualquier movimiento de resistencia que trate de articularse puede caer en la tentación de desintegrar cualquier tipo de resistencia en aras de una unidad, de una voluntad integradora, positiva y propositiva. Por ende, cabe remontarse a la noción de resistencia y pensar en sus posibilidades como noción política no-propositiva, como esquema o vector de pensamiento.

### **i. El *pathos* de la resistencia.**

La resistencia es una noción que, tal y como sucede con la revuelta que plantea Bey y a diferencia de la revolución, se muestra como no-propositiva. Sin embargo, a diferencia de la revuelta, la resistencia no se basa en la invisibilidad y, por tanto, no elude la negatividad: resistir significa subsistir aún después del embate. De hecho, todas las formas de resistencia que caben bajo el paraguas conceptual que trataré de mostrar tienen en común una cierta capacidad de afección y afectación. La resistencia puede, entonces, ser comprendida en primera instancia como un afecto. Mi hipótesis es que al hablar de resistencia se debe hablar en términos de un afecto que es pasional<sup>95</sup>: de un *pathos*.

Johannes Climacus caracteriza el *pathos* existencial en su relación con la salvación eterna:

El problema es patético-dialéctico. El *pathos* se desarrolla en la primera parte, puesto que la pasión de una persona culmina en una relación patética con una salvación eterna. Lo dialéctico se aborda en la última parte, y la dificultad reside precisamente en que el problema se compone de estos dos factores. Amar es sencilla pasión; relacionarse uno mismo con una salvación eterna, en la esfera de la reflexión, es sencilla pasión. Lo dialéctico consiste en que una salvación eterna, con la cual se asume que el individuo se relaciona con el *pathos* normal, se vuelve dialéctica mediante cualificaciones adicionales, que por su parte excitan la pasión hasta su máximo extremo (Johannes Climacus, 1846/2010, p. 378)

---

<sup>95</sup> Comprender el *pathos* como pasión es, en sí mismo, un problema que daría para una disertación extensa. Se observa una evolución y/o reformulación del *pathos* desde la antigua Grecia hasta el *pathos existencial* del que escribe Climacus. A propósito del *pathos* griego, Hegel considera que no debe dar lugar a malos entendidos: “Pero lo esencial es que el fin, el interés, cuyo agente es él, sea verdadero y legítimo. Ésta es la base de la colisión, y a esta base los griegos la llamaron el *páthos*: no es pasión, sino potencia ética, de la cual el individuo es la actividad formal” (Hegel, 1826/2006, p. 535).

El *pathos* en Climacus es, por tanto, patético-dialéctico, lo que significa que es, por un lado, un afecto y, por otro lado, no rehuye la negatividad sino que entra en relación dialéctica (en el caso de Climacus, en relación con el Absoluto).

En este sentido, si se comprende la resistencia como una manifestación del *pathos existencial*<sup>96</sup>, se observa lo alejada que está de las nociones de revolución o revuelta que aquí he presentado. Resistir es padecer, es verse afectado pero, también, es capacidad de poder afectar. Resistir no es mantenerse al margen, sino mantenerse en una disposición, en una suerte de centralidad sin ser absorbido por lo general ni ser sintetizado de ninguna forma.

---

<sup>96</sup> En las siguientes páginas se concretará la lejanía del humor respecto de este *pathos*. Sin embargo, el propio Climacus, en las páginas que siguen a las citaciones de este apartado, hace una reiterada mención al humor, y una puesta en relación de este con el mismo *pathos* (Johannes Climacus, 1846/2010, pp. 533-537). Según Climacus, el humor es un afecto que recoge/discubre lo cómico “al poner la culpa total junto a toda la relatividad entre individuos. La base de lo cómico es la subyacente culpa total que sostiene toda esta comedia” (Johannes Climacus, 1846/2010, p. 537). Con anterioridad, Climacus ha establecido una relación entre el humor y el infantilismo (Johannes Climacus, 1846/2010, p. 533) y la simpatía, (Johannes Climacus, 1846/2010, pp. 533-534), afecciones que distan mucho del tratamiento que en la presente investigación se le está dando al humor y que lo acercan, en cambio, a la risa jovial de Abraham. A esta risa le dedico unas líneas más en el tercer apéndice de esta tesis doctoral, a propósito de *Alegría y risa auténtica. La teoría de las dos risas de Milan Kundera*.

Por otra parte, a pesar de que los pasajes relativos al humor en el *Post Scriptum* no son muy extensos, se repara enseguida en que Climacus pone al humor bajo la servidumbre del prisma de la trascendencia. De hecho, estima Climacus que “la totalidad de la conciencia de la culpa en el individuo singular ante Dios, en relación con una salvación eterna, es lo religioso. El humor reflexiona sobre ello, pero a su vez lo revoca” (Johannes Climacus, 1846/2010, p. 536). Es decir, Climacus asume que el papel del humor es ocupar el plano de lo religioso.

Maria José Binetti rastrea en prácticamente toda la pseudonimia de Kierkegaard una tendencia que relaciona el humor con lo religioso y con la paradoja desde sus primeros escritos: “Ya los primeros textos del *Diario* vinculan al humor con lo religioso, específicamente *cristiano*, vinculación que la conclusión de la tesis doctoral confirmaba, precisando que el humor, a diferencia de la ironía, se manifiesta cuando a la exigencia ética se añade la exigencia paradójica del cristianismo, imposible de cumplir por las solas fuerzas humanas” (Binetti, 2003, p. 212).

Por lo tanto, una de las pocas constantes que compartiría toda la pseudonimia de Kierkegaard, y de forma muy especial en voz de Climacus con su *Post Scriptum*, es la de que en el humor hay una aproximación a la tensión entre lo finito-infinito, el humor es una herramienta de la paradoja. Ahora bien, en Kierkegaard este vínculo del humor con lo finito-infinito es visto y tratado siempre desde el prisma de la trascendencia y no desde el prisma de la trascendencia inmanente, que es el enfoque adoptado por Zupančič y que yo he heredado en esta investigación: prisma, este último, en el que se asume, entonces, que la *Otra escena* que observa lo religioso no es sino el reverso (contradicción inherente) de la misma escena.

La diferencia en los prismas es el motivo que justifica que el tratamiento del humor y la ironía en Kierkegaard ocupen un segundo plano en esta investigación, a pesar de que, por otra parte, es un autor fundamental para la misma. La importancia de Kierkegaard para el enfoque de esta tesis reside en su capacidad de conceptualizar la paradoja, comprender el salto de fe y entender la dualidad. Ahora bien, esta dualidad es siempre vista desde el prisma de la trascendencia y lo que yo propongo es poner un espejo delante de este prisma para, de esta forma, ver el humor como el reflejo de la dualidad en el prisma de la trascendencia inmanente.

## ii. Modos de resistencia: resistencia discursiva.

La resistencia es una expresión del *pathos* existencial. No obstante, esto no significa que haya una forma única y unívoca de comprender la resistencia. Cabe hablar de modos. La lista de los modos de resistencia es variable y podría matizarse de muchas formas pero yo quisiera proponer dos modos generales de comprender la resistencia: como resistencia discursiva y como resistencia material.

La resistencia discursiva la comprendo como la fagocitación y reivindicación de las categorías que se mantienen inexpresadas e inexpresables en un discurso. Este modo de resistencia ha sido y es muy visitado desde los estudios de género, la teoría Queer y, más recientemente, desde los estudios interseccionales, donde se aboga por comprender que las diferentes diferencias operan a la vez (son simultáneas) y generan capas de exclusión que posicionan a los sujetos (o, más bien, a aquellos que se les sustrae la condición de sujeto pleno) en diferentes niveles de abyección atendiendo a criterios como su género, su orientación sexual, su racialización o su clase social.

Sobre la abyección como eje sobre el que gira la resistencia discursiva<sup>97</sup> ha escrito ampliamente Judith Butler:

Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el campo de los sujetos. Lo abyecto designa precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (Butler, 1995/2008, pp. 19-20)<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Butler parte de la noción foucaultiana de la centralidad y performatividad del discurso: “He aquí la hipótesis que querría emitir, esta tarde, con el fin de establecer el lugar —o quizás el muy provisional teatro— del trabajo que estoy realizando: yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1970/2014, p.14).

<sup>98</sup> La traducción castellana de la obra de Butler se permite una imprecisión en el título y que lleva al equívoco. La obra original se titula *Bodies that Matter. On the Discursive limits of “Sex”*, mientras que el título ha sido traducido como *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del sexo*. Incluir la noción de límite material en el título es una licencia impropia dado que, tal y como estoy señalando, es algo bien distinto el límite material del límite discursivo, de ahí que yo esté diferenciando entre resistencia discursiva y resistencia material.

Por lo tanto, el discurso genera una exclusión y esta, a su vez, lo constituye en cuanto delimita el campo de actuación de este mismo discurso.

Preciado marca la distinción entre *bio* y *trans* en la resistencia a la norma que esta última categoría encarna respecto a la primera; resistencia que es siempre discursiva (cfr. Preciado, 2008, p. 86) pero que, tal y como muestra la teoría de la performatividad de Butler o la Teoría Queer, tiene una afectación clara en la materialidad.

Así, la abyección es creada por el discurso, a la vez que el discurso se crea y mantiene sentido por esta abyección.

La resistencia discursiva significa no dejarse significar, asimilar o absorber por un discurso *integrador* que solo puede dar cabida a los sujetos abyectos a costa de la renuncia a aquello que precisamente lo torna abyecto como, por ejemplo, su orientación sexual y/o determinados modos de expresarla.

El discurso tiende a comportarse de forma unitaria, con lo cual se descarta la posibilidad de la vigencia simultánea de dos paradigmas. Todo aquello que resiste al discurso solo tiene cabida adaptándose, integrándose o disolviéndose en el mismo. Por lo tanto, se exige que, como decía con anterioridad Caygill, *aquello que resiste deje de resistir*. Sin embargo, a pesar de que todo discurso genera un espacio de abyección (porque, en palabras de Butler, esta misma abyección constituye y da sentido al discurso), el discurso es mutable, se transforma y es cambiante. Es decir, el discurso se puede resignificar, lo cual quiere decir que aquello que resiste al discurso, podría tener cabida en otro discurso, en un discurso diferente. Así, por ejemplo, sucede cuando un colectivo en la total abyección consigue algún reconocimiento legal o conquista determinados derechos como, por ejemplo, cuando se aprobó la *Ley 13/2005* en España por la que se legalizaban los *matrimonios entre personas del mismo sexo*.

### **iii. Modos de resistencia: resistencia material.**

La resistencia material, también visitada por los estudios de género, pero aún más, y especialmente, por los nuevos materialismos, el posthumanismo y el psicoanálisis lacaniano, concibe que hay algo que resiste, que no se deja asimilar, pero que va más allá del discurso: hay algo en la propia materialidad de las cosas que esquivo la asimilación.

Tanto en el caso de la resistencia discursiva como en el caso de la resistencia material está operando la negatividad y, en esto, parece haber una diferencia importante con la revuelta de

Bey. Aquello que resiste es invisibilizado pero no busca la visibilidad, no pretende huir o negar la propia negatividad, sino que es gracias a ella que resiste. La abyección se crea por el discurso y el discurso es creado por los límites de la abyección. Ahora bien, desde el prisma de quienes tan solo conciben la resistencia discursiva, se puede caer en la tentación de pensar que no hay negatividad fuera del discurso: la materialidad sería un área sin delimitación y, sobre todo, un área sin límite. Sin embargo, quizás la materia resiste. Tal vez la negatividad sea intrínseca a la propia materialidad y, por tanto, sea ineludible esta confrontación. La resistencia se vuelve condición de posibilidad de la propia materialidad.

Catherine Malabou sostiene que la plasticidad cerebral no debe ser nunca confundida con la elasticidad o la flexibilidad, mientras que con estas categorías se actúa según una ideología neurocientífica que pretende obviar los propios límites del cerebro, desde el prisma de la plasticidad se tiene en cuenta siempre la resistencia:

El paso de lo neuronal a lo mental supone negación y resistencia. No hay continuidad pura y simple de uno a otro sino *transformación de lo uno en lo otro a partir de su mutuo conflicto*. Hay que suponer que la formación mental extrae su ser, o su identidad, de la desaparición de lo neuronal, que nace de una especie de espacio en blanco que es el lugar de encuentro, altamente contradictorio, de la naturaleza y de la historia. Sólo una *explosión ontológica* puede permitir el paso de un orden al otro, de una organización a otra, de un estado al otro. *Neuronal y mental(se) resisten*, y por esta razón pueden enlazarse entre sí, precisamente porque, contrariamente a lo que afirma Damasio, no hablan la misma lengua. (Malabou, 2004/2007a, p. 81)

La plasticidad implica agotamiento e irreversibilidad, es decir, la plasticidad significa límite. La materia no lo permite todo, la transformación produce un desgaste. La materialidad implica resistencia porque hay negatividad en la transformación, y la negatividad lleva al agotamiento de las posibilidades; de unas posibilidades que no están prefijadas (no hay una forma *a priori*, ni hay una forma final):

Con la plasticidad nos encontramos ante un concepto no contradictorio sino graduado, puesto que el propio sentido de plasticidad lo sitúa en los extremos de una necesidad formal (carácter irreversible de la formación: determinación) y de una modificación

de la forma (capacidad de formarse de otro modo, de moverse, de aniquilar la determinación: libertad). (Malabou, 2004/2007a, p. 23)

La elasticidad y la flexibilidad han sido dos categorías con las que se ha buscado comprender la operatividad de la materia desde la tradición occidental. La elasticidad se refiere a la capacidad de transformarse indefinidamente y poder recuperar siempre la forma original (cfr. Malabou, 2007b, p. 82), mientras que la flexibilidad se refiere a la capacidad de la materia de recibir o padecer transformaciones de manera indefinida, sin agotamiento y sin tener en cuenta la resistencia que la materia presenta y que la convierte no solo en receptora pasiva, sino también en dadora de forma (cfr. Malabou, 2004/2007a, pp. 18-19).

La elasticidad es un modo de comprender la operatividad de la forma que entronca con el paradigma esencialista de la metafísica (cfr. Malabou, 2009/2011, pp. 74-75), mientras que la flexibilidad nace de la reducción de la plasticidad a aquellas características que le son más apropiadas al sistema productivo capitalista (cfr. Malabou, 2004/2007a, p. 19). Lo que tienen en común ambas formas, y en lo que se distinguen de la plasticidad, es que ambas están ignorando la negatividad y, por tanto, la resistencia intrínseca de la materialidad; se está ignorando la posibilidad misma de un límite estructural.

La resistencia material presenta una distinción fundamental respecto a la resistencia discursiva: hay una negatividad que es inamovible y que le es propia a la materialidad.

#### **iv. El resto.**

Aquello que resiste puede, quizás, resistir siempre porque no cabe otra opción, es decir, porque la negatividad no es resoluble. La resistencia material presenta la hipótesis de que la negatividad no solo emerge del discurso, que no es una resistencia que se forme, que sea contingente, o propia de las vicisitudes de la cultura humana. La resistencia material siempre está operando. No obstante, se ha visto que en la hipótesis de Malabou no se descarta la posibilidad de que aquello que resiste deje de hacerlo en algún momento: por agotamiento, por ejemplo, tal y como se ha visto a través de la hipótesis de la plasticidad cerebral en Malabou. Es decir, la resistencia material en Malabou contempla el envejecimiento, el deterioro y la muerte.

Sin embargo, no hay una forma unívoca de comprender la materialidad, y Žižek plantea que ya se puede encontrar en Schelling el germen de la materialidad lacaniana, una materialidad

cuyo salto teórico no es el paso de la centralidad del objeto a la centralidad del sujeto, como con frecuencia se suele caricaturizar, sino hacia el Otro Sujeto:

Schelling fue el primero en esbozar una noción materialista del sujeto. En la versión estándar (idealista y materialista) de la oposición filosófica del sujeto y el objeto, la materialidad siempre está del lado del objeto: el objeto es denso, impenetrable e inerte, mientras que el sujeto representa la transparencia del Pensamiento para sí. De esta manera, la única manera de afirmar una postura “materialista” es tratar de demostrar de qué manera el sujeto es siempre ya un objeto [...]

[L]a noción materialista del sujeto esbozada por Schelling [...] se concentra en la “impenetrabilidad” fundamental, la densidad inerte, siempre presente en nuestro encuentro con Otro Sujeto (lo que distingue este encuentro del encuentro con un objeto ordinario). Una vez más, por más paradójico que suene, los objetos ordinarios son en este preciso sentido menos “materiales” que Otro Sujeto, ya que carecen de la oscuridad característica del deseo del Otro, del eterno enigma de “Che vuoi?”, del “¿Qué quiere el Otro de mí?”. (Žižek, 1996/2016, pp. 135-136)

Ya he apuntado anteriormente cómo la noción de sujeto del psicoanálisis lacaniano dista mucho de la del sujeto=individuo. El sujeto lacaniano es el efecto del significante. Esta noción consigue desmontar la idea de que el sujeto es algo autoevidente, que le es intrínseca una naturaleza, una volición o la *vida misma*, concepciones vistas en Bey y su Inmediatismo o que, como se verá en el siguiente apartado, están muy presentes en Bergson y su idea de *vitalidad*. Desde la perspectiva psicoanalítica, aquello que resiste no es algo externo, no es un *a priori*, ni es una configuración predeterminada o esencial que determine las condiciones de la materialidad misma, sino que es algo inmanente, es lo que escinde al propio sujeto:

En otras palabras, la manera de romper con el círculo vicioso de la reflexión no es confiar en un apoyo prerreflexivo, positivo-inmediato, exento del remolino reflexivo, sino, por el contrario, cuestionar el mismo punto de partida externo de la reflexión, la vida-experiencia inmediata que supuestamente escapa a la recuperación reflexiva: esta vida-experiencia inmediata está “siempre ya” contaminada por la reflexión: repitiendo la fórmula precisa de Hegel en su Gran lógica, el retorno (reflexivo-recuperativo) a la

inmediatez crea aquello a lo que retorna. O bien, para decirlo en términos schellinguianos, uno siempre debe tener presente que lo Real, el “resto indivisible” que resiste su idealización reflexiva, no es un tipo de núcleo externo que la idealización-simbolización no logra “tragar”, internalizar, sino la “irracionalidad”, la “locura” inexplicable, del mismo gesto fundacional de la idealización-simbolización. (Žižek, 1996/2016, p. 99)

Bajo la concepción de la materialidad y el sujeto que se está presentando, aquello que resiste no es el discurso ni la materialidad, sino un reducto, un sobrante que emerge en el momento en el que emerge la simbolización que escinde inauguralmente al sujeto. Este sobrante no es asimilable o resoluble, ni se agota de ningún modo porque es condición constituyente y constitutiva del sujeto mismo y, por tanto, también del discurso y la materialidad.

Zupančič lo expone de una forma aún más clara y concisa:

Podría decirse que para el psicoanálisis, no hay ser independiente del lenguaje (o del discurso) -por lo cual a menudo parece compatible con las formas contemporáneas del nominalismo. Todo ser es simbólico; es ser en el Otro. Pero con una adición crucial, que podría ser formulada del siguiente modo: hay sólo ser en lo simbólico, *excepto que hay lo real*. (Zupančič, 2012b, p. 35)

Lo Real no es algo externo sino que es, tal y como ya se ha señalado, la *brecha*, la contradicción inherente (prisma de la trascendencia inmanente) o la curvatura del Ser. Por tanto, es ineludible; no es previo ontológicamente hablando a lo simbólico, sino que su emergencia es simultánea, pero tampoco lo simbólico puede asimilar o sintetizar lo Real.

Entonces, en este contexto teórico, lo que resiste no podría dejar de resistir porque lo sobrante es algo irreductible, el encuentro con lo Real no puede suponer la disolución de la tensión entre lo finito-infinito.

Ahora bien, hay al menos dos modos de aprehender este sobrante que, aunque con frecuencia se suelen confundir, contienen diferencias fundamentales: lo sobrante como resto o lo sobrante como exceso.

Para explicar qué es el resto, Žižek recurre al shofar, un tipo de cuerno utilizado durante el rito nocturno del Yom Kippur para marcar el fin de la jornada de meditación (cfr. Žižek,

1996/2016, p. 253). El sonido espantoso, pomposo y pesado del shofar evocaría el último vestigio de la vida-substancia del padre primordial (cfr. Žižek, 1996/2016, p. 253). Y, en este sentido, “el shofar nos recuerda la imposibilidad de pasar directamente de la vida-experiencia presimbólica inmediata al discurso articulado: el “mediador evanescente” entre ellos es la Voz de la muerte misma” (Žižek, 1996/2016, pp. 255-256). Es decir, el shofar es el remanente de la sustancialidad presimbólica, una sustancialidad que es nostálgica de algo que nunca se dió, a saber, nostálgica de la potestad y autoridad de una sustancia que nunca pudo tomar conciencia de sí misma hasta que dicha voz murió (o agonizó, para ser más precisos) en el orden simbólico, esta voz solo podía cobrar importancia en cuanto muerta, en cuanto hecha escritura:

El vínculo íntimo entre el lenguaje y la muerte es, naturalmente, un lugar común de la filosofía, con una historia larga y respetable: como regla, citamos aquí la afirmación de Hegel de que una palabra es la muerte de una cosa, de que la cosa es “asesinada” en su nombre; cuando digo “Esto es un elefante”, suspendo la presencia concreta del animal y lo reduzco al sonido etéreo de su nombre.

Aquí, sin embargo, la distancia (la brecha que separa para siempre las “palabras” de las “cosas”) ya está instaurada; por el contrario, la canción de muerte nos enfrenta con esta instauración “en su devenir”, como hubiera dicho Kierkegaard. En otras palabras: para que esta distancia sea instaurada, el emisor debe “morir”, “suprimirse”, relacionarse consigo mismo como muerto. (Žižek, 1996/2016, p. 256)

De hecho, Lacan estima que no es a la comunidad de creyentes judíos a quien va dirigido el shofar sino al propio Dios para recordarle su muerte, para recordar que ya no está presente, que ya no puede seguir siendo el superyó (cfr. Žižek, 1996/2016, pp. 258-259). El shofar “centra la atención de Dios en el hecho de que Él no puede gobernar legítimamente si no es como muerto” (Žižek, 1996/2016, p. 259).

Este remanente de la Voz sustantiva que emerge a través del shofar es el Resto indivisible, el Resto constitutivo, aquello que resiste y no se puede asimilar; un modo de encuentro con lo Real, “[e]sta voz como recordatorio/resto del padre agonizante no es, por supuesto, algo que pueda borrarse una vez establecido el reino de la Ley: necesitamos constantemente de él como apoyo de la Ley imposible de erradicar” (Žižek, 1996/2016, p. 260).

La metáfora del shofar le sirve a Žižek para explicar cómo lo Real es algo con lo que se choca, que emerge como ineludible porque es coetáneo y simultáneo a lo simbólico:

Por esa razón, la presencia y la ausencia están entrelazadas de manera indiscernible en el shofar. Esta voz es el “pequeño trozo de lo real” que queda del Padre-Goce presimbólico; en cuanto tal, representa la presencia de los orígenes traumáticos de la Ley.

[...]

En ello reside la paradoja última señalada por la voz del shofar: la autoridad simbólica es, por definición, la autoridad del padre muerto, del Nombre del Padre. Sin embargo, si esta autoridad debe volverse efectiva, debe confiar en un resto (fantasmático) del padre con vida, en un trozo del padre que sobrevivió al asesinato primordial. (Žižek, 1996/2016, p. 261)

Pero la modalidad del sobrante que está operativa en el shofar es una muy concreta, es el resto y no el exceso:

[E]l sonido del shofar es el resto-recordatorio [remainder-reminder] del Padre-Jouissance agonizante: el sobrante del gesto fundacional de la Ley, su resto indivisible. La relación del Logos y la irresistible voz femenina es, por el contrario, la relación del Orden simbólico ya establecido y su transgresión: la voz femenina es excesiva respecto de la Ley. (Žižek, 1996/2016, p. 262)

El exceso es la voz femenina y no el padre agonizante; es el desborde de un orden simbólico ya establecido, la transgresión desde dentro; no hay ningún remanente de un gesto fundacional en el exceso, a diferencia de lo que sucede en el resto. El exceso es excesivo respecto de la Ley y, por tanto, desborda a la regla.

El exceso se da en lo extático, mientras que en el resto no se observa esta suerte de *fuera de sí* del exceso que se da en lo extático-chamánico y mucho menos el *fuera-dentro de sí* que caracteriza al exceso dionísico, que es el que caracteriza al humor:

Para poder designar el peligro que yace aquí, Lacan acuñó el neologismo *jouis-sense*, goce en el sentido; en cuanto la voz cantante “se vuelve loca”, rompe las cadenas que la mantienen atada en el significado y se precipita hacia un incontenible goce de sí. Los dos casos ejemplares de este eclipse del significado en un incontenible goce de sí son, por supuesto, el clímax del aria (femenina) en la ópera y la experiencia mística. (Žižek, 1996/2016, p. 249)

#### v. Resto o exceso: el humor.

A pesar de que el humor parece coquetear con la modalidad del resto, mi hipótesis es que en el humor hablamos de un exceso y no de un resto.

El humor, tal y como se vió con Eco, juega en los intersticios entre la estructura narrativa y la estructura discursiva pero siempre dentro del orden simbólico, un orden simbólico que transgrede al cuestionar la regla, al jugar entre las estructuras. El humor opera dentro del orden simbólico, sí, pero le hace ver a este sus propias costuras. Al jugar entre las diferentes estructuras del orden simbólico, hace notar que hay algo que está *entre*, algo que atraviesa este orden y lo escinde, algo que no se representa ni es representable pero que es condición de posibilidad de un orden simbólico, sin ser por esto un *a priori* (es condición de posibilidad del orden simbólico, y este es condición de posibilidad de este no-representable; la dependencia es mutua o, en precisión, la dependencia es simultánea). Este algo *excede* no solo la estructura narrativa sino también la estructura discursiva, al colocarse como una *voz en off* en medio de ambas, el humor excede la función de ambas, observando que hay una regla que es, por un lado, contingente por su contenido pero, por otro lado, necesaria en cuanto su forma, generando incomodidad y cuestionamiento (cualquier regla abolida es inmediatamente sustituida por otra que la reemplaza y se *adapta* mejor a las circunstancias; un ciclo de representaciones normativas interminable). El humor no refuerza ni sirve a esta regla sino que la excede: y por tanto la ve desde una posición *fuera-dentro* que hace, como decía Eco, que el humor se convierta en una suerte de *carnaval frío*.

Si el humor es exceso en vez de resto, cabe preguntarse si la categoría de la resistencia es la más apropiada para pensar en la operatividad o capacidad de transformación del humor. El resto resiste pero, ¿y el exceso?

Tanto el resto como el exceso se muestran como sobrantes no-propositivos, al igual que la revuelta y a diferencia de la revolución. Aún más, el resto y el exceso tienen en cuenta una

negatividad que parece esquivada en la revuelta y que, a su vez, se muestra como irresoluble, a diferencia de la negatividad en el paradigma de la revolución (donde la negatividad tan solo es un problema a resolver). Sin embargo, hay un punto en el que el resto y el exceso se separan, haciendo del exceso una modalidad del sobrante que se aleja de la resistencia.

El resto es el sobrante que *resiste* a la asimilación simbólica. El exceso, en cambio, es el sobrante que *excede* a la asimilación simbólica.

El exceso no es un *pathos*, no es una afección sino un desborde; un desborde incontenible. En precisión, el exceso que es el humor desborda la ley/regla y no la resiste. A pesar de que el exceso del humor no es propositivo, esto no significa que sea *pasivo*: la singularidad propia del humor no emerge en el afecto de la resistencia sino que tiene otro lugar. En el exceso del humor hay un rastro de actividad que no se encuentra en la resistencia, sin dar paso nunca a la positividad de lo propositivo: el humor no es el lugar de lo nuevo, sino de lo sorprendente. El humor no resiste/se resiste sino que repite/se repite<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> En una entrevista vía Skype con Alenka Zupančič (8 de mayo de 2019), debatimos largo y tendido sobre, entre otras cuestiones, la posibilidad de pensar el humor en términos de resistencia (insisto en que Zupančič emplea el término de lo cómico como forma general de hilaridad y, además, lo auténticamente cómico o *cómico subversivo* de una forma muy similar a la distinción que se establece en esta investigación, siguiendo a Eco, entre lo cómico y el humorismo/humor; por otra parte, en la propia terminología de Zupančič el humor designa una forma muy específica y limitada de hilaridad que no es abordada en ningún caso como objeto de investigación en esta tesis).

Zupančič argumenta que en su marco teórico la categoría de resistencia no encaja con el humor, del mismo modo que tampoco hay una renuncia a una prédica del universal (en todo caso se trataría de precisar qué universal se aborda y cómo).

La categoría de resistencia no le parece fértil a Zupančič para pensar el humor no solo porque este, tal y como ya se ha indicado, sea algo que se aleja de la afección, del *pathos*, sino porque en el humor hay algo de activo, algo de creador y/o transformador. En este sentido, a la pregunta de si en el humor podemos ver una herramienta del límite, su respuesta es clara: “it’s not only pointing or showing the limit”, sino que en el humor emerge algo en el seno de la negatividad. Se podría decir que hay algo que recuerda a un amago de *positividad* en el humor pero que no tiene nada que ver con lo nuevo, sino con lo sorprendente. Esta forma de actividad no-propositiva confronta con la pasividad que caracteriza la afección de la resistencia. La resistencia sabe del resto, pero es incapaz de aprehender el exceso porque este último es siempre un desborde.

El humor es activo y transformador siendo no-propositivo y, en este sentido, es con toda probabilidad una herramienta del límite única.

Por otra parte, mi directora de tesis me hizo notar que, en el debate más reciente, se está sustituyendo poco a poco la categoría de resistencia por la categoría de rebelión. A pesar de que no he profundizado todo lo que quisiera en dicha substitución, intuyo que se busca profundizar en la operatividad de la categoría, habida cuenta de que el *pathos* presenta ciertos interrogantes respecto a cómo operar políticamente con él. Sin embargo, según lo que he planteado hasta aquí, la categoría de rebelión no puede sustituir a la de la resistencia porque no ocupan el mismo plano y, si acaso, la rebelión se aproxima mucho más a la categoría de revuelta e, incluso, a la de revolución, que no a la de resistencia.

### **g. La repetición: donde emerge la singularidad.**

El exceso del humor no encaja, por tanto, bajo la categoría de resistencia. El humor no resiste, sino que se excede, pero, ¿cómo se expresa este exceso?

El exceso que sobresale en el humor expresa la singularidad, aquello que no es reductible, resoluble o asimilable bajo los esquemas categóricos y dicotómicos de Universal/particular. Es lo que rompe el molde; por eso el humor es duda, excepción y exceso. Estas tres formas de pensar el humor se relacionan estrechamente con la emergencia de la singularidad. Pero, ¿cómo emerge la singularidad en el humor?

Según mi hipótesis, la emergencia de la singularidad humorística no se da ni en la revolución, ni en la revuelta ni en la resistencia. El exceso que es el humor no cumple con las características de ninguna de estas figuras.

La idea que defenderé en este apartado es que del humor emerge lo singular a través de la repetición. Esta hipótesis puede resultar extraña en la medida en la que, a menudo, se asocia la singularidad con una suerte de originalidad e irrepitibilidad. Esta vaga pero firme noción de lo original y único entronca con una noción tradicional del individuo que lo comprende como individuo plenamente autónomo e independiente: uno no solo se vale por sí mismo sin necesidad de nada externo, sino que, al no reconocer ninguna dependencia y necesidad externa, es único e irrepitible. Hay una fantasía de dominación que subyace bajo esta idea y que concibe al individuo como algo estanco y ajeno a la vulnerabilidad *per se* (cfr. Butler, 2004/2006, p. 55). Sin embargo, esta fantasía choca con la evidencia de que nos comunicamos y esto significa, por tanto, que debe haber algo no totalmente inefable en la configuración del individuo. A su vez, hay algo que hace que lo que cada uno es no se pueda subsumir plenamente en un tradicional esquema Universal/particular según el cual el particular no es más que una muestra, una copia imperfecta o una expresión más de un Universal. Es decir, hay algo que hace que lo singular sea singular. Plantear una dicotomía entre la autonomía plena del individuo o la indiferenciación total de una masa de particulares en lo Universal es volver a recurrir al viejo esquema de oposiciones del que se está huyendo en esta investigación desde el principio.

La singularidad humorística es aquello que resquebraja el esquema Universal/particular y abre paso a un lugar que no es nuevo, aunque lo parezca: es sorprendente. Esta singularidad se sitúa en un lugar intersticial, se da como la emergencia fugaz universal y lo particular, lo que da cabida a que los sujetos se diferencien con y en su propia iteración.

## vi. Cambiando de Universal. Épica, tragedia y comedia.

La narrativa y el teatro griegos (este es, en términos hegelianos, la *obra de arte espiritual*, o poesía) giran alrededor del papel de la representación. Hegel da cuenta en su *Filosofía del arte o Estética* (1826/2006), que es la obra que compila las lecciones sobre estética que impartió durante el verano de 1826, de cómo se va transformando gradualmente el Universal abstracto en universal concreto desde la épica (epos), pasando por la lírica y llegando a la poesía dramática (tragedia antigua, tragedia moderna y comedia). En este último, el paso de la tragedia a la comedia es crucial en lo relativo a la mutación de la representación y a la concreción del universal.

El primer momento de la obra de arte espiritual en Grecia se da en la épica, que alcanza su momento cumbre con la narración de Homero. En la épica, los personajes que intervienen no actúan ni hablan por sí mismos. La representación se da, por tanto, en el contenido. Los personajes no tienen importancia alguna como particular, la centralidad la ocupan las acciones y los acontecimientos que se suceden para desvelar el contenido del Universal que se está representando y que narra el orador:

En el epos los individuos actúan, sienten; pero [sus] acciones no son autónomas, los acontecimientos tienen su derecho, se trata de un juego entre acciones y acontecimientos. La obra de arte que representa tal mundo es asimismo libre producción del individuo, obra objetiva comprendida en el habla, obra del poeta donde, sin embargo, el sujeto del poeta no aparece; manera sin ninguna manera, gran *maniera*. Las reflexiones o sentimientos del poeta no aparecen; así, ello [el poema] se canta por sí mismo; los rapsodas son, por así decirlo, instrumentos muertos de la apariencia enteramente singular en el habla, el contenido es para sí. (Hegel, 1826/2006, p. 487)

Dado que la narración de los acontecimientos es la forma en la que en la épica el Universal cobra vida, el narrador ocupa el papel preeminente que no ocupan los personajes, que nunca son los conductores de sus actos (y, por tanto, no cabe hablar de protagonistas):

El modo de la épica es, entonces, el modo de la narrativa como representación, y el proceso de mezcla aparece en este nivel. ¿Cómo? Mediante la mezcla de lo universal

y lo individual: el medio de la poesía épica es el lenguaje que le pertenece al universal, pero, al mismo tiempo, el trovador (*Minstrel*) es un individuo que, como sujeto de este mundo, produce y porta tal lenguaje. (Zupančič, 2008/2012a, p. 43)

Al ser el narrador quién configura y da vida a unos personajes que nunca asumen su voz, hay una indistinción, una no-separación entre Universal y personajes. Los personajes se encargan de dar voz al Universal en sí, de representarlo a través de los acontecimientos y de las acciones que se suceden en la épica, y este Universal no se distingue de la particularidad (individualidad) misma de los personajes. En este sentido, el Universal es pétreo, no cobra vida sino que tan solo se representa tal cual es y, por tanto, no hay posibilidad de transgresión. Es decir, no hay juego dialéctico ni, por tanto, negatividad alguna porque no hay conflicto ni distinción alguna entre Universal y particular (y aún no se puede ni tan siquiera mencionar al singular):

Sin embargo, esta combinación o vinculación sigue siendo externa: el principio de la acción, que pertenece al sujeto o al sí mismo, se proyecta o aplica sobre los poderes universal (dioses) desde el exterior (es decir, desde el otro lado). Los poderes universales tienen la forma de individualidad y principio de acción: sus acciones son idénticas a las de los hombres; los poderes universales actúan como seres humanos. Pero, al mismo tiempo, estos poderes universales siguen siendo lo universal que se sustrae de la conexión con lo concreto: son lo universal que permanece sin restricciones en su propio carácter específico [...]

Para decirlo de una manera simple: el impedimento de este tipo de universal es precisamente que *no está realmente limitado* por su propia individualidad concreta, sino que permanece por encima de ella. (Zupančič, 2008/2012a, pp. 43-44)

El segundo momento de la *obra de arte espiritual* lo protagoniza la lírica. En esta, el Universal sigue siendo abstracto y pétreo pero el poeta va ganando aún más influencia, él no da forma a los acontecimientos sino que los propios acontecimientos acogen la forma del orador:

*Poesía lírica*: su tema es particular, un objeto sobre todo el sentimiento interno, lo particular como un objeto que aparece exteriormente, como motivo u ocasión concretos. Lo particular en todo su alcance para ser toda la individualidad de un sujeto, y en lo lírico aparece el individuo entero, el poeta. Él es el centro sobre el que se actúa, el que se expone. (Hegel, 1826/2006, p. 505)<sup>100</sup>

Sin embargo, el gran cambio en la *obra de arte espiritual* se produce en el paso a la poesía dramática. Este tercer momento (que incluirá a la tragedia antigua, la tragedia moderna (drama) y la comedia) transforma de forma radical el papel de los personajes y cómo se revela el Universal:

El objeto de la poesía dramática es la acción. El epos está destinado a que el individuo permanezca en la objetividad interior y exteriormente. En la lírica [lo esencial era] la individualidad que se mantiene en sus intereses e intuiciones. Ahora bien, en tercer lugar [nos encontramos con] la individualidad en acción: la individualidad que se exterioriza de tal modo que la exterioridad no es acontecimiento, sino algo querido, realizado mediante ella. Se trata, por tanto, de la comunidad llevada, en cuanto agente, a existencia mundana; en el drama es producida una obra escultórica plástica, pero como individualidad viva, eficiente. (Hegel, 1826/2006, p. 513)

La poesía dramática resuelve el problema de la participación de los personajes. Estos se distancian del Universal, mantienen una autonomía<sup>101</sup> que les convierte en protagonistas y

---

<sup>100</sup> El paso de la épica a la lírica no es mencionado por Zupančič. Esta ausencia se comprende en términos de la indistinción entre épica y lírica en términos de representación. Sin embargo, estimo pertinente tener en cuenta las consideraciones de Hegel en su *Filosofía del arte* (1826/2006) sobre la lírica, en la medida en la que se produce un cambio de lugar del poeta respecto de la épica.

<sup>101</sup> La autonomía de acción de los personajes, que los convierte en protagonistas, no significa en ningún caso que sean independientes de la acción, algo que señala certeramente Hegel (cfr. 1826/2006, p. 515). La autonomía significa la posibilidad de transgresión, que será el eje central de tragedias y comedias, y no una independencia respecto a los acontecimientos, como puede ocurrir en géneros contemporáneos como la novela psicológica, por ejemplo. Por otra parte, Hegel también señala que “el drama es, por tanto, más abstracto que el epos” (Hegel, 1826/2006, p. 505). Esta sentencia puede parecer contraintuitiva, dado que en este apartado se está argumentando sobre la progresiva concreción del Universal (el paso del Universal abstracto al universal concreto). Sin embargo, se debe advertir lo siguiente: a medida que el Universal se torna cada vez más concreto en la obra, la estructura de la *obra de arte espiritual* requiere de una mayor abstracción. En términos de la semiótica de Eco, la abstracción pasa de la estructura narrativa a la estructura discursiva.

hace posible el juego de transgresiones de reglas que, tal y como he señalado con anterioridad, se da tanto en la tragedia como en la comedia.

En términos de representación, en la tragedia antigua ya se produce un cambio fundamental, “el contenido deja de ser representativo” (Zupančič, 2008/2012a, p.44). El lenguaje ya no será en este momento de la *obra de arte espiritual* un medio de transmisión, sino que penetra y entra en la acción, se vuelve performativo, es decir, “deja de ser narrativo y entra al contenido” (Zupančič, 2008/2012a, p. 44).

Sin embargo, aun a pesar de que el contenido deja de ser representativo, la representación sigue teniendo su momento en la tragedia, pero esta vez en otro nivel (cfr. Zupančič, 2008/2012a, p.44). La representación deja de darse en lo narrativo para darse en la estructura discursiva:

Éstos son ahora personajes que existen como seres humanos reales que personifican héroes y los representan, no en la forma narrativa, sino en el discurso real y acción de los propios actores. En otras palabras, a través de los actores, el universal empieza a hablar. Podríamos decir que si la poesía introduce y pone en práctica una forma de *narrar* la esencia, la tragedia introduce y practica un modo de re(presentar) [(en)acting] o escenificarlo. (Zupančič, 2008/2012a, p. 45)

La emergencia de la tragedia supone el advenimiento de la *máscara*. A través de ella, cuando el actor se la pone, da vida al personaje y, a través de él, representa al Universal (cfr. Zupančič, 2008/2012a, pp. 45-46). Esta forma de representación “no es narrativa (y en este sentido figurativo, imaginaria), sino que está ligada al real (réel) de la máscara misma como la brecha o intervalo entre el actor y el personaje” (Zupančič, 2008/2012a, p. 45). Por lo tanto, se produce una escisión entre actor y personaje y se le da al primero el poder de investir el Universal cuando se pone la máscara del personaje<sup>102</sup>. El Universal se distancia del personaje y se da una autonomía a este último que permite la transgresión:

---

<sup>102</sup> En el apartado I de esta tercera parte de la tesis, mencioné cómo en los ritos místicos que rendían culto a la figura de Dioniso, el juego de máscaras tenía mucha relevancia. Sin embargo, el uso de la máscara es allí totalmente distinto al aquí presentado. En la máscara de la representación trágica, uno se la pone para ser el personaje y dejar de ser uno mismo. En cambio, en la máscara dionisiaca, esta no sustituye a lo que se es y, por tanto, se expresan, a la vez, el carácter de la máscara y del que se la pone, confundiéndose uno con otro: es la máscara de la dualidad y no del paradigma de la representación (que no se da en Dioniso).

Sin embargo, esto significa que, en última instancia, aquí también la esencia sólo existe como el momento universal, separado de la máscara del ser concreto y actual, y que como al esta esencia aún no se presenta. El sí mismo aparece meramente asignado a los personajes. (Zupančič, 2008/2012a, p. 47)

Por lo tanto, en la tragedia sigue operando un modo de representación basado no en la narración sino en un elemento discursivo central: la máscara con la que el actor encarna a un personaje y que le permite llevar a término el mandato del Universal.

Esta mutación de la representación precisaría de la abolición de esta separación entre el actor y el personaje, una separación por la cual el actor requiere de una máscara para poder representar al Universal. Tal como indica Hegel, en la comedia<sup>103</sup> se produce una transformación, un cambio respecto a la tragedia; un tipo de disolución:

La tragedia [ya fue tratada] en la parte general. Lo que se expone [en la tragedia] es lo substancial, que llega a la escisión, al enredo, pero triunfa sobre ello y se muestra como el poder sobre la escisión. Por eso es la reconciliación el desenlace de la tragedia. En la comedia, lo universal es sólo algo supuesto, que se destruye mediante el acto a través del cual quiere consumarse. [Ella es] la disolución del arte. (Hegel, 1826/2006, p. 527)

Se puede caer en la tentación de pensar que en esta disolución se está desintegrando el universal, retomando así el argumento que Zupančič rescata de autores como Nathan A. Scott y que ella define como *metafísica de la finitud*, según la cual ya no habría tensión alguna en la comedia porque esta básicamente nos reconcilia con nuestra finitud (cfr. Zupančič, 2008/2012a, pp. 72-85). No obstante, la comedia, en la concepción tanto de Hegel como de Zupančič, no trata de cómo el particular vence al universal, no hay un olvido o derrota de lo

---

<sup>103</sup> Ya he comentado con anterioridad cómo Hegel, Žižek o Zupančič emplean el término comedia de una forma diferente a la terminología de Eco que yo he adoptado. Para Hegel, la comedia hace referencia fundamentalmente a la comedia antigua griega. En Žižek y Zupančič, el empleo del término comedia va más allá de la comedia antigua griega y es empleado tanto como categoría general de la hilaridad como, específicamente, como forma subversiva o auténtica de lo hilarante; unificando en un término lo que en Eco, y en esta investigación, se da en dos: cómico y humorismo (ya he comentado cómo Zupančič, y de una forma similar Žižek, emplea también el término de humor pero de una forma mucho más localizada, específica y menos funcional a nivel conceptual; el carácter del humor en Hegel parece, en cambio, más general y podría ser más fértil conceptualmente hablando y más cercano a Eco).

infinito, sino que, atendiendo a la concepción de límite que estoy elaborando en esta investigación, la comedia se queda en la brecha finito-infinito, lo que se traduce aquí en términos de que el universal se *encarna* en lo particular, haciendo de este, más bien, un singular<sup>104</sup>:

La comedia no es la excavación de lo universal, sino su (propio) reverso en lo concreto; no es una objeción al universal, sino la labor concreta o trabajo del universal mismo. O, para decirlo en un solo eslogan: *la comedia es el universal trabajando*. Éste es un universal que ya no se (re)presenta como si estuviera en acción, sino que está en acción. (Zupančič, 2008/2012a, p. 49)

Por lo tanto, en la comedia, el universal no se elimina sino que se concreta, *se pone a trabajar*.

Desde el prisma de la trascendencia inmanente, no hay una separación entre escenas, no hay *Otra escena*, lo que se concibe como tal desde el prisma de la trascendencia es aquí el reverso de la misma escena: la contradicción es inherente, el límite entre lo finito-infinito se concreta, toma cuerpo.

Paradójicamente, la supresión de una distancia genera otra. La inmediatez que se da en el universal concreto de la comedia elimina la diferencia entre actor y personaje, termina con la máscara pero, a su vez, produce el fenómeno de la *voz en off*. Ahora que el personaje no es una representación del actor sino que el actor *es* el personaje (no hay distinción), se produce un acercamiento entre la estructura narrativa y la discursiva, fenómeno que permite ver el *entre (brecha)* que hay entre las dos estructuras y, así, colocarse en una disposición, en una distancia respecto a la regla que le permite criticarla desde los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva. Esta distancia respecto de la regla que es visualizada como una *voz en off*, supone una suerte de distancia ya no del actor respecto del personaje, sino del

---

<sup>104</sup> Reitero algo que ya comenté tanto en la introducción de esta tesis (*d.ii.*), como en la primera parte de esta investigación (*a.ii.*). La utilización de la categoría del singular me permite distinguir a este del particular, que sería aquél que se relaciona con el universal del modo en el que se hace, por ejemplo, en la tragedia. Es decir, el particular representa determinado Universal. El singular, en cambio, es aquél que no representa el Universal sino que, tal y como se verá, encarna el universal a través del modo de la repetición.

Por otra parte, no hallé término equiparable a *Universal*. Por lo tanto, se podrá observar durante todo este apartado como la diferencia entre Universal (mayúsculas) y universal (minúsculas) obedece a la distinción que se produce en el proceso de concreción y encarnación del universal, según la cual se pasa del Universal abstracto al universal concreto.

personaje respecto de su propio rol cómico: “La brecha que separa al actor de su personaje en una tragedia es traspuesta al propio personaje: un personaje cómico nunca está plenamente identificado con su rol, retiene siempre su capacidad de observarse desde afuera, *para divertirse a sí mismo*” (Žižek, 2006/2006, p. 154).

Si esta concreción no solo posibilita la transgresión y elimina la representación sino que se erige en *voz en off*, se observa un factor diferencial fundamental entre la auténtica comedia, que es herramienta del límite y que se comprende en esta investigación como humor, respecto de una comedia que es mera válvula de escape:

Por consiguiente, la diferencia entre una comedia subversiva y una conservadora no radica en su contenido, es decir, en lo que se somete al procedimiento cómico.

[...]

La parodia directa de uno mismo y de nuestras propias creencias, prospera muy bien dentro del paradigma conservador de combinar lo concreto con lo universal. Puede promover exitosamente la misma ideología que expone el lado humano y sus debilidades. Hay una gran cantidad de ejemplos en varias comedias de Hollywood, en las que la burla de las propias creencias y del “estilo de vida americano” produce la distancia necesaria para sostener estas mismas creencias y este mismo estilo de vida. (Zupančič, 2008/2012a, pp. 57-58)

Es decir, la distancia que se da a través de la representación entre actor y personaje permite crear la apariencia de una crítica, de un cuestionamiento o transgresión de la regla, pero esta no sucede realmente: es la máscara la que la transgrede, es la máscara la que genera una válvula de escape para volver (sin haberse ido) a la regla con más ahínco una vez que se ha generado un alivio momentáneo de la presión. Por supuesto, después de un largo camino que va de la semiótica al análisis ontológico, en este punto Eco y Zupančič parecen coincidir y estar hablando de lo que en el primero se comprende como comedia y en la última como comedia conservadora: esta no libera, aunque finja hacerlo, sino que afianza la regla; puede aparentar ser transgresora pero tan solo cuestiona aquello que ya damos por seguro y que no cambiará, no habrá transformación y por ello no hay operando implicación real alguna sino tan solo una máscara.

A propósito del juego de máscaras, es pertinente reseñar como Nāgārjuna desmonta la supuesta diferencia entre ritual y teatro, diferencia que su tradición sustentaba en el carácter real del primero por contra del carácter ficcional del segundo (cfr. Arnau, 2017, pp. 134-135). En este sentido, el pensador indio comprende que ambas prácticas, la ritual y la teatral, son modos de representación y, por tanto, son tautologías dentro de un orden simbólico previamente generado<sup>105</sup>. Por lo tanto, “la institución de la *verdad* que se lleva a cabo en el ritual está relacionada con la del teatro en el sentido de que ambos son *performativos*” (Arnau, 2017, p. 133). De hecho, la relación entre teatro y ritual ya se ha podido observar con Dioniso en esta investigación, y a este respecto: “Aristóteles afirma en el capítulo cuarto de su Poética que tanto la tragedia como la comedia surgieron a partir del ritual, y más concretamente del ditirambo, una celebración de primavera asociada a Dioniso” (Arnau, 2017, p. 133).

Ahora bien, si se ha visto cómo el humor es un exceso en el orden simbólico y, además, es ruptura para con la representación, mi hipótesis es que el paso de la tragedia a la comedia, tal como lo concibe Hegel, significa el paso de la afirmación de este orden simbólico a su transgresión o, lo que es lo mismo, de la tautología a la contradicción. Con anterioridad ya se ha visto cómo lo trágico y lo cómico (en el sentido del término en Eco) llevan a cabo una suerte de falsas transgresiones. En la medida en la que terminan por reafirmar el marco que transgreden no son sino herramientas afirmativas de la propia regla, es decir, tautologías del orden simbólico. En cambio, en el humor se introduce la negatividad en el orden simbólico a través de la contradicción. Así, el humor deviene una herramienta en la que se toma consciencia de la *brecha* entre lo finito-infinito: volviendo a Zupančič, el humor significa comprender la dualidad desde el prisma<sup>106</sup> de la trascendencia inmanente, lo cual significa observar la *Otra escena* como una contradicción inherente. Se acabó la afirmación constante dentro del orden simbólico. La contradicción limita, lo que no significa que invalide o elimine: el humor, insisto, no es propositivo.

---

<sup>105</sup> Este pensamiento recuerda en Occidente a lo que Nietzsche sostiene en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1896/2007) a propósito del carácter convencional y contingente de la verdad, algo en lo que Nāgārjuna estaría parcialmente de acuerdo.

<sup>106</sup> Llegados a este punto de la investigación, sugiero un comentario, quizás jocoso y lateral, pero no por ello menos interesante: tal vez quepa plantear el *fractal* más que el *prisma* de la trascendencia inmanente. Precisamente el humor da cuentas de que no hay prisma que valga: la brecha es la constatación de la escisión constitutiva en el seno de un orden simbólico que habría pretendido, quizás, abarcarlo todo.

El ocaso de la representación significa, por tanto, el ocaso de la tautología y el auge de la contradicción. Y la figura que amparará la contradicción será la de la repetición, lo cual significa también el paso de la mediación representativa a la inmediatez de la repetición; una inmediatez dionisiaca<sup>107</sup>.

### vii. Repetición y singularidad. De lo nuevo a lo sorprendente.

Por lo tanto, la representación es impropia o, cuando menos, insuficiente en el humor. El modo del humor es la repetición. Ni la revolución, ni la revuelta y tampoco la resistencia son figuras apropiadas para comprender la operatividad del humor como límite y la emergencia de la singularidad humorística. La figura en la que se debe pensar es la de la repetición. La singularidad humorística emerge en y con la repetición. Zupančič sugiere que la repetición no solo “se cuenta entre las técnicas más recurrentes y relevantes de la comedia”, sino que “la repetición es constitutiva del género cómico en cuanto tal” (Zupančič, 2008/2012b, p. 220).

La figura de la repetición comienza a ser ampliamente abordada en el siglo XIX como una forma de repensar la filosofía occidental. Así, filósofos como Nietzsche, Marx o Kierkegaard abordan la figura de la repetición desde diferentes perspectivas para comprender la

---

<sup>107</sup> La mutación del papel de la representación es un punto coincidente entre la comedia y el cristianismo. Esta relación ha provocado que multitud de autores hablen del cristianismo como comedia o de la *comedia del cristianismo* (Cavallazzi, 2016, p. 8). El interés de Kierkegaard en lo cómico, la ironía y el humor se fundamenta en que estas son herramientas de la contradicción, lugares en los que emerge la negatividad; igual que en el cristianismo.

Žižek escribe al respecto de esta desaparición de la representación en Cristo: “Queda así cerrada la brecha de la representación, exactamente como en el caso de Cristo, quien, contrariamente a las previas divinidades paganas, no “representa” algún poder o principio universal (como en el hinduismo con Krishna, Vishna, Shivu, etc. “ocupan el lugar” de algunos principios espirituales: amor, odio, razón): como este miserable humano, Cristo es directamente Dios. Cristo no es *también* humano además de ser un dios; es un hombre precisamente *en la medida en que es dios*, es decir, el *ecce homo* es la marca superior de su divinidad” (Žižek, 2006/2006, p. 153).

Por tanto, Cristo no *representa* a Dios o a ningún valor y/o atributo divino sino que *es* Dios. Y sin embargo, no lo es *a pesar* de ser humano, sino que lo es *en cuanto es* humano. Esto es: el universal no lo es a pesar de concretarse, sino que lo es en cuanto concreto.

Esta pérdida del elemento representativo en el cristianismo también podría significar una reconfiguración de la trascendencia: “La esencia desciende desde el paraíso hasta la tierra y encarna en lo concreto. Está encarnada, no representada: no es que la esencia trascendente y eterna se represente en este mundo de forma concreta y finita. Cuando aparece en este mundo de forma concreta, literalmente desaparece del otro mundo y con ello desaparece este mismo” (Zupančič, 2008/2012a, p. 68).

Sin embargo, este último punto sobre la reconfiguración de la trascendencia es más controvertido. Si bien Hegel y Kierkegaard estarían de acuerdo en señalar al cristianismo como el momento religioso en el que desaparece la representación de la esencia (Žižek, cfr. 2006/2006, p. 153), Kierkegaard apostillaría en lo relativo a la trascendencia que esta sigue dándose, aunque no sea estanca y ajena a la inmanencia de este mundo, tal como pensaría la *cristiandad*. La fe es, a la vez, señal inequívoca de comunicación directa entre el singular y el Universal (lo Absoluto) y, por otra parte, señal de trascendencia. Si acaso, tanto en Hegel como en Kierkegaard, se comprendería que no hay espacio para una trascendencia no-comprometida o, lo que es lo mismo, no hay espacio para una trascendencia donde no opere ninguna negatividad.

temporalidad, la Historia o la fe. En este sentido, de estos tres filósofos, Kierkegaard es el que trata la figura de la repetición de una forma más próxima al enfoque de esta investigación. Esto es así no tan solo porque se da, especialmente a través de Constantin Constantius, la centralidad a la figura de la repetición en lo relativo a la singularidad, sino porque ambas nociones, la de repetición y singularidad, entroncan con el humor, tal como se ve de forma clara en Johannes Climacus:

Così lo humour<sup>108</sup> non è propriamente la categoria corrispondente al “passaggio” dall’etica alla religiosità - passaggio che sarebbe sempre quello da una totalità all’altra- ma la categoria capace di enunciare la ripetizione della contraddizione etica singolare quale “difficoltà”. Ciò che è veramente umoriste nel senso di Climacus è il fatto che, nella religiosità cristiana, la contraddizione etica si spiega ripetendosi nella sua singolarità. *Assumere il punto di vista dell’umorismo è pertanto partire dall’affermazione di una ripetizione etico-religiosa della singolarità*<sup>109</sup>, in chiara opposizione all’idea di una mediazione speculativa della contraddizione etica. (González, 2008, pp. 155-156)

Por lo tanto, en Climacus se observa un paralelismo abrumador con la hipótesis de esta investigación en lo respectivo a comprender la repetición como el modo de emergencia de la singularidad humorística. Sin embargo, tal como ya he comentado con anterioridad, hay un punto en el que se produce una divergencia entre el enfoque de Climacus y el de esta investigación: la repetición humorística no es aquí ético-religiosa sino trascendente-inmanente o, lo que es lo mismo, una herramienta del límite en la que ya no hay *Otra escena* sino que esta es la contradicción inherente de la propia y misma escena.

En los tres siguientes subapartados, sintetizaré una parte del análisis que hace Zupančič de los diferentes modos de la repetición en Marx, Deleuze y Lacan. Este paso aportará luz para comprender mejor la noción de repetición y su importancia operativa en el humor, observando que hay más prismas que el de la representación.

---

<sup>108</sup> Humor es habitualmente traducido en italiano como *umorismo*. Sin embargo, en la fuente original se utiliza en este caso el término *humour*.

<sup>109</sup> La cursiva es mía. Quiero poner el foco de atención en cómo en Climacus, según Darío González, el humor se fundamenta en la repetición a modo de afloramiento de la singularidad, en este caso, ético-religiosa.

## 1. El fracaso de la repetición en Marx.

Desde el paradigma que sustenta la lógica de la representación, la repetición es entendida con frecuencia como un error o fracaso: se repite aquello que falla, aquello que no consigue producir el efecto esperado o, en precisión, se repite aquello que no alcanza el grado óptimo de la representación.

Marx comprende que la revolución proletaria tan solo se debe repetir hasta generar la novedad que le corresponde, esto es, hasta la constitución de la sociedad libre de clases, hasta el triunfo propio de la revolución. Por lo tanto, la repetición es el fracaso en la no obtención del resultado deseado y esperado de la revolución, la revolución solo se repite en cuanto falla:

Cuando lidiamos, por decirlo a grosso modo, con una “buena” representación, la vieja forma se repite para producir una novedad. Esto es lo que le falta a las “malas repeticiones” (como la “Revolución de febrero”), las cuales no sólo no producen nada nuevo, sino que usan la misma forma de lo nuevo, es decir, la forma de la revolución, sólo para perpetuar el mismo contenido fundamentalmente burgués. (Marx, 1852/2003, p. 223).

En este sentido, Marx contempla dos tipos de repetición, la primera de ellas que es la que popularmente ha pasado a la historia como *farsa*, y por tanto, como la repetición que yerra, y, por otro lado, la auténtica revolución proletaria que significaría el advenimiento de lo nuevo y, por tanto, el fin y el final mismo de la repetición.

Las revoluciones burguesas como la revolución francesa serían un ejemplo del primer tipo de repetición. Se dan una y otra vez para no cambiar sustancialmente nada, no se obtiene nada de nuevo, se cambian los actores pero la estructura de la lógica de clases se mantiene intacta y por ello están condenadas a repetirse una y otra vez: “lo burgués nació con la revolución y necesitó, para su desarrollo posterior, nuevas revoluciones” (Zupančič, 2008/2012b, p. 224). En este sentido, aunque en primera instancia la revolución burguesa aparece como un factor disruptivo, es una *farsa* que se contenta con cambiar los actores que protagonizan la acción, pero que no produce una afectación en la lucha de clases. La revolución burguesa se condena a repetirse una y otra vez para generar la falsa sensación de novedad, el desahogo del cambio aparente.

Sin embargo, a pesar de que la teoría política de Marx contempla dos tipos de repetición, siendo la revolución proletaria la que debe acabar con el proceso mismo de la repetición a través de la emergencia de lo nuevo, lo cierto es que “la realidad de las revoluciones proletarias como las describe Marx, es un tanto diferente” (Zupančič, 2008/2012b, p. 225):

En cambio, las revoluciones proletarias, como las del siglo XIX, se critican constantemente a sí mismas, se interrumpen continuamente en su propia marcha, vuelven sobre lo que parecía terminado, para comenzar de nuevo, se burlan concienzuda y cruelmente de las indecisiones, de los lados flojos y de la mezquindad de sus primeros intentos, parece que sólo derriban a su adversario para que éste saque de la tierra nuevas fuerzas y vuelva a levantarse más gigantesco frente a ellas, retroceden constantemente aterradas ante la vaga enormidad de sus propios fines [...] (Marx, 1852/2003, p. 14)

Por lo tanto, Marx se encuentra con que lo que debía ser un proceso de repetición que sirviera como medio para alcanzar la representación óptima (el triunfo de la revolución proletaria), se convierte en la praxis histórica en una repetición que se desquicia, que se repite de forma constante, que no aporta esa representación óptima y parece cobrar alguna suerte de sentido por sí misma, en cuanto repetición. En este sentido, esta misma *realidad* hace que Marx observe cómo se produce un paso insalvable desde su anhelada “repetición de lo necesario a la necesidad de la repetición” (Zupančič, 2008/2012b, p. 226).

## **2. La repetición positivo-afirmativa en Deleuze.**

Gilles Deleuze hace girar su filosofía alrededor de las nociones de diferencia y de repetición. A diferencia de Marx, en Deleuze no hay ningún tipo de anhelo de representación sino que hay una huída clara del marco de esta lógica.

En Deleuze, la repetición se positiviza. Esta no es nada por sí misma, sino en la medida en que genera un cambio, *cambia algo en el espíritu que la contempla*, dice Deleuze parafraseando a Hume. La repetición es un proceso sin una operatividad *en-sí*, sino *para-sí*, es una generadora de diferencias: “La paradoja de la repetición acaso no es que no pueda hablarse de repetición, sino mediante la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu

que la contempla? ¿Mediante una diferencia que el espíritu *sustrae* a la repetición?” (Deleuze, 1968/1988, pp. 137-138).

El giro de Deleuze respecto a Marx, para enfocar la repetición desde su propia lógica repetitiva y no desde la óptica representativa, significa el paso a no comprender la repetición como fracaso dado que no hay una representación óptima que alcanzar. En este sentido, Deleuze sigue a Kierkegaard al considerar que la repetición de lo mismo no se da y que lo que se repite es la imposibilidad misma de la repetición, pero le da una vuelta de tuerca a la consideración sobre la repetición al llevar a cabo su positivización:

Lo único que se repite es la diferencia. La diferencia es el fracaso de la repetición positiva, excesiva. En ella, el fracaso aparente resulta ser el éxito. La tesis posterior de Deleuze va por tal camino: el motor, la fuerza que maneja la repetición no es una falla, una falta, una deficiencia, sino la pura positividad excesiva de la producción de diferencias, lo que constituye una suerte de “proceso primario” deleuziano. La diferencia es un excedente que se repite a sí mismo. En este sentido, la diferencia no es un producto (aunque positivo) del fracaso sino que es, estrictamente, primario; es previo a su fracaso, que tiene como referencias la identidad y la semejanza, las cuales existen sólo con base en y partiendo de la diferencia. (Zupančič, 2008/2012b, p. 230)

Por lo tanto, la diferencia de Deleuze es el exceso en la repetición. Pero la diferencia no es un producto o un resto, tal y como observamos en Žižek, sino que es, en términos ontológicos, previa a cualquier otra cosa: es por la diferencia que la repetición se falla a sí misma y no puede darse nunca la repetición de lo mismo. Este exceso diferencial es previo y constitutivo a todo lo demás.

La fuerza afirmativa del pensamiento sobre la diferencia y la repetición en Deleuze parece aporética, o *enigmática* en palabras de Zupančič, dado que a la vez que la diferencia no es ya parte constitutiva del ser sino el propio ser original, requiere también de una realización a través de la forma de la repetición para devenir (cfr. Zupančič, 2008/2012b, p. 237).

En cualquier caso, si bien el modo de la repetición en Marx no puede ser el modo propio del humor por observar la repetición como fracaso, es decir, por observar la repetición desde el prisma de la representación, tampoco el modo de la repetición en Deleuze es el adecuado para

pensar el humor. Deleuze desecha la representación pero su ontología realizada/positiva se torna ajena ya no solo a la comedia sino incluso a la tragedia dado que:

[A] nivel de la ontología realizada no hay lugar para la comedia o la tragedia (como modos de repetición). Ya que ambas pertenecen al ser tal cual es y el ser -tal cual es- es un ser fundamentalmente dislocado, mientras que el ser realizado (es decir, el que se repite verdaderamente) es el ser (=diferencia) que se vuelve absolutamente uno consigo mismo. (Zupančič, 2008/2012b, p. 237)

### 3. La repetición escindida en Lacan.

Para Zupančič, Lacan sostiene la misma hipótesis que Deleuze respecto al carácter primario y original de la diferencia (cfr. Zupančič, 2008/2012b, p. 238), pero con una diferencia básica: “para Lacan la primacía de la diferencia es la primacía del corte simbólico; mientras que para Deleuze [...] la diferencia primaria fundamental funciona como lo real, incluso como lo único real” (Zupančič, 2008/2012b, p. 238).

Al final del anterior subapartado se concluyó que el modo de la repetición deleuziano era ajeno a la repetición propia del humor en la medida en la que el proceso repetitivo de Deleuze tan solo concierne al *ser realizado* y no al *ser tal cual es*<sup>110</sup>, siendo este último el propio del humor. Esto es, que el humor concierne al *ser tal cual es* significa que concierne al modo de la repetición donde *la primacía de la diferencia es la primacía del orden simbólico* que, recuerdo, es donde se desborda y produce el exceso humorístico, según defendí con anterioridad.

Por otra parte, para la tragedia la repetición no es más que una técnica, dado que su modo de ser se da en la representación, pero para la comedia “la repetición es *constitutiva* del género cómico en cuanto tal” (Zupančič, 2008/2012b, p. 220). Por lo tanto, hay un modo propio de la repetición humorística, un modo de la repetición que no se fundamenta en la fuerza afirmativa deleuziana, ni en el fracaso (*farsa*) de la repetición de Marx, sino una suerte de repetición escindida, si se me permite la expresión por analogía al sujeto escindido al que compete. La repetición propia de lo humorístico es una herramienta para la emergencia de la

---

<sup>110</sup> En precisión, se observa en Deleuze una indistinción entre la esfera de lo simbólico y lo real. Este es el paradigma de la psicosis: lo simbólico que aparece como lo real (cfr. Zupančič, 2008/2012b, p. 238).

singularidad. No obstante, aún queda por especificar el modo en que se compagina lo singular con la repetición en el humor.

Al principio de este apartado sobre la repetición ya comenté que puede resultar contraintuitivo entremezclar singularidad con repetición porque la tradición occidental, desde su lógica preeminente de la representación, tiende a considerar que lo singular es precisamente aquello que es irrepetible y original. La singularidad sería así una suerte de hermetismo inaccesible e inasible para los demás pero que, sin embargo, se comunica: la singularidad de cada quien es percible por los demás a través de sus gestos y sus obras, pero es inimitable, es algo inalcanzable para los demás. No obstante, esta visión de la repetición está incompleta:

[En Lacan] lo imaginario es el registro de la repetición como similitud, semejanza; lo simbólico es el registro de la repetición como identidad (que no tiene nada que ver con la semejanza y depende de un trazo o rasgo singular o unario); lo real es el registro de la repetición como coincidencia, ruptura, sorpresa (también se podría decir: de la igualdad como novedad). En la práctica psicoanalítica, el registro imaginario no juega un papel esencial, mientras que el simbólico y el real tienen mucho peso. (Zupančič, 2008/2012b, p. 240)

Cierta comprensión tradicional de la singularidad, asociada a la noción de un individuo plenamente soberano, estima que esta significa exclusividad, originalidad e inimitabilidad unaria y comprende, por tanto, que la repetición es antónima de lo singular, lee la repetición solo desde la identidad (*automaton*), es decir, exclusivamente desde el registro simbólico obviando cualquier otra dimensión de la repetición. Esta es la estructura de la neurosis, en la que se opera bajo la idea de que uno se ve afectado únicamente por la dimensión simbólica cuando, en realidad, la neurosis da cuenta de que precisamente hay un fracaso constante de la simbolización. El encuentro con lo Real, por lo tanto, se transforma en el sufrimiento propio de la neurosis al no observar esta operatividad que le afecta<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> La neurosis es un asunto predilecto de la expresión humorística. Esto es así en la medida en la que el humor permite detectar el comportamiento neurótico, y que este se haga consciente, al coger la distancia que le da la *voz en off*, es decir, la distancia que le da operar en la brecha. Hay infinidad de ejemplos contemporáneos de la relación entre humor y neurosis como, por ejemplo, la célebre exaltación neurótica en Woody Allen. No obstante, quería aprovechar esta nota al pie para ilustrar esta relación con un ejemplo diferente que me apareció como paradigmático en las postrimerías de mi investigación.

Entonces, se puede caer en la tentación de pensar que la comprensión de la repetición desde el psicoanálisis lacaniano conduce a optar por la repetición como azar o contingencia (*tyche*), que es la propia del registro de lo Real. Al fin y al cabo, Lacan propone tomar en consideración este registro de lo Real que no estaba siendo considerado desde la perspectiva ontológica clásica. Sin embargo, esta deducción es errónea y se fundamenta en un pensamiento dicotómico que tiende a reducir binariamente las opciones. En cambio, la repetición escindida no es una repetición como necesidad (*automaton*), ni tampoco es una repetición como azar o contingencia (*tyche*). La repetición de la que se está tratando es la intersección de la *tyche* en el *automaton*:

Sin embargo, yo pienso que el punto es que no se deben leer como dos modos diferentes de repetición o colocados en dos niveles distintos; sólo existen unidas y entrelazadas. Para decirlo simplemente, la *tyche* es la brecha del *automaton*. En la pequeña brecha entre un acontecimiento y el siguiente, se produce lo real. En cada repetición ya hay, al menos, una irrupción de aquello que escapa a la simbolización, aparece un objeto contingente azaroso, lo que arruina la repetición de lo mismo. Así, lo que retorna nunca es lo mismo, aunque no se lo pueda diferenciar de su irrupción previa o rasgos distintivos. Hay una parte contingente que habita en la brecha, que es

---

Stewie es uno de los protagonistas de la serie de televisión norteamericana *Family Guy*, que juega en infinidad de ocasiones con el derrumbe de la *cuarta pared*, dirigida por Seth Macfarlane. En esta serie, Stewie es un sempiterno bebé que, sin embargo, habla y con frecuencia razona más y con más profundidad que los adultos que le rodean. En general, Stewie está absorto en su propia neurosis: absolutamente convencido de su necesidad de dominar el mundo, de la necesidad de los que le rodean, de su superioridad intelectual y ética, y, en definitiva, totalmente seguro de que los demás (el mundo) le exigen algo, es decir, está plenamente imbuido en una neurosis que toma la configuración del registro simbólico como si fuera toda la realidad.

En el episodio 12 de la temporada 16, Stewie va a un psicólogo infantil después de arrojar por las escaleras a un compañero de guardería. El psicólogo en cuestión encarna un arquetipo de ciudadano inglés refinado que consigue mantenerse con una elegante distancia ante las tribulaciones del paciente. En este contexto, Stewie acaba viéndose impelido a hablar, hablar y hablar. Y entre todo este ejercicio de habla, Stewie acaba confesando algo de lo que ni tan siquiera era consciente con anterioridad: es un impostor. Stewie se torna consciente de la impostura de su carácter, que es tan solo un condicionamiento creado para poder erigirse en una posición de superioridad que le reconforte, y que si bien no le servirá para recibir siempre la aprobación de los demás, al menos sí su reconocimiento. Tras la confesión, Stewie se siente desprotegido, se ha hecho consciente de su propia vulnerabilidad. Ahora bien, y aquí llega la parte macabra del relato, nuestro bebé es lo bastante perspicaz como para pensar que puede seguir engañándose a sí mismo y viviendo dentro de su propio teatro sin ningún impedimento externo. El único impedimento es que ahora hay otra persona que sí que sabe de su vulnerabilidad y a la que no puede controlar. Por lo tanto, cuando el psicólogo sufre un achaque en plena consulta y le ruega a Stewie que le de sus pastillas para no morir en cuestión de minutos, Stewie cae en la cuenta de que si el psicólogo muere, ya no habrá ningún testigo más de su vulnerabilidad que él mismo. Ante esta situación, Stewie deja morir al psicólogo para poder retornar a la cómoda fábula que le otorga su neurosis: nuestro protagonista se ha dado cuenta que prefiere la frustración neurótica a la vulnerabilidad real.

producto de la misma brecha, y esta parte imperceptible es lo que la comedia explota al máximo. (Mladen Dolar citado en Zupančič, 2008/2012b, p. 241<sup>112</sup>)

La perspectiva del análisis lacaniano, por lo tanto, no observa la repetición como unidimensional y no se opone a la representación del modo en que lo hace la repetición en Deleuze, sino que la repetición da cuentas de aquello que no puede dar la representación y, en este sentido, la complementa:

[C]iertamente, la repetición va más allá de la representación, es completamente diferente de ella e irreductible a ella, sin embargo, es inseparable de ella pues constituye su lado opuesto, la otra cara de la moneda. La repetición siempre es la repetición de la representación (el par significante), pero también es una repetición de la brecha inherente o intervalo entre sus términos, lo que es el *locus* de la sorpresa en la repetición, lo que se encuentra en ella. (Zupančič, 2008/2012b, p. 246)

La repetición humorística no tiene nada que ver con la repetición de lo mismo, que es un oxímoron, pero tampoco plantea una ruptura total. La repetición humorística no es la repetición de lo nuevo, que es otro oxímoron. Para Marx, la repetición solo puede ser un medio que conlleve a lo nuevo que se hallará en la representación óptima, es decir, la repetición *per se* es un fracaso siempre y cuando no sirva a la representación. En Deleuze, la representación desaparece y la repetición forja la diferencia (que a la vez es el sustrato de la repetición) y, por tanto, lo nuevo deviene también en el contexto deleuziano. En la repetición escindida/humorística, en cambio, no emerge nada nuevo al uso, sino que la iteración se da no *solo* desde el registro simbólico o el registro de lo Real sino desde la brecha o el intersticio entre ambas estructuras propicia la emergencia de lo sorprendente: la repetición humorística halla en su proceso aquello que no se veía desde cada una de las estructuras; la repetición humorística es claramente performativa en su propia iteración.

La operatividad humorística en los intersticios entre las estructuras hace que la repetición no sea *solo* un modo de mostrar *lo que hay*, del modo en que se operaría desde el paradigma

---

<sup>112</sup> A pesar de estar citado y referenciado adecuadamente en la obra de Zupančič, me ha sido imposible encontrar, ni en formato físico ni en formato electrónico, la obra que compila Robert Pfaller y en la que aparece el texto que contiene esta cita de Mladen Dolar.

representativo, sino *también* de constituir y constituirse en *lo que hay*, es decir, el humor, a través de la repetición, consigue forjar una suerte de *nueva novedad*, si se me permite la expresión, que no se fundamenta en nada realmente nuevo, sino en lo sorprendente, que es la emergencia de aquello que de algún modo estaba desorganizado y ahora aparece junto y con un nuevo sentido:

Pero, ¿qué es lo que la repetición repite? Si repite esencialmente la pareja significativa de la alienación, esto implica que repite cierta configuración. Pero al repetir tal configuración también repite lo real de su otro lado, es decir, la presencia no representada del sujeto en lo real. (Zupančič, 2008/2012b, pp. 246-247)

### **viii. Caricatura e imitación.**

Lo que se repite en el humor es la repetición de cierta configuración. Y esta cierta configuración es lo que constituye la singularidad. Lo crucial en la repetición humorística es que esta cierta configuración no se da sino en la propia iteración. En cambio, desde la lógica de la representación se estima que la singularidad es cualquier otra cosa, que está en otro lugar y que no tiene que ver con cierta configuración de gestos, tics, comportamientos, etc. sino con el hermetismo e inimitabilidad de los mismos.

Sin embargo, comprender que la singularidad se resume a cierta configuración no significa hacer de la singularidad algo más *mundano*: sigue siendo de difícil acceso porque, aunque los gestos, tics, comportamientos, etc. sean comunes, esa cierta configuración significa una disposición concreta y única en cantidad, calidad, tiempo y orden de esos mismos atributos. En este sentido, la numeración de un documento de identidad, por ejemplo, se basa en unos números comunes: 0, 1, 2, etc. Sin embargo, la disposición concreta de los mismos, es decir, la combinación en cada documento, convierte a cada documento de identidad en algo único (único pero no inimitable, de ahí la posibilidad de la *falsificación*: noción negativizada que parte de la premisa de que hay originales que deben ser irrepetibles por definición).

La técnica de la repetición humorística por antonomasia es la imitación. En la imitación se ve, aún más que en cualquier otra forma de expresión humorística, el propio proceso de la repetición como fagocitador de la sorpresa<sup>113</sup> que le es propia. En consecuencia, en esta

---

<sup>113</sup> Mi directora me sugirió, en un momento de mi investigación, la idoneidad de la idea de *acción innovadora* en Paolo Virno para abordar esta forma de comprender la singularidad que es ajena a la idea de una naturaleza

investigación se comprende que la imitación no es una técnica consistente en una burda impostura o *falsificación de la originalidad*, sino que en la imitación entra en juego la singularidad:

Un buen imitador siempre imita precisamente la singularidad de nuestros tics o gestos y su combinación. Imita la diferencia misma, la especificidad e individualidad; imita nuestra inimitabilidad y la vuelve material de la repetición y es, precisamente esto lo que da cuenta del efecto cómico. (Zupančič, 2008/2012b, p. 176)<sup>114</sup>

La diferencia que define la singularidad emerge en la repetición, tal y como también se vió en Deleuze, pero hay un rasgo distintivo fundamental entre ambas diferencias. Mientras que para

---

humana fuerte (de una *esencia*), una singularidad que discrepa del ideal de un *original*, de lo absolutamente nuevo o de la creación desde cero. Virno, en su libro *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento* (2005), presenta una noción, que él tilda de restringida, según la cual se debe prescindir del recurso tautológico a una naturaleza humana que nada explica y se debe poner atención, en cambio, a los recursos lógico-lingüísticos que se ponen en juego en lo que él denomina como situaciones de emergencia y/o excepción, y que dan como resultado una respuesta sorpresiva (cfr. Virno, 2005, p. 9). Es decir, lo creativo pasa a ser lo inesperado y no lo nuevo como *invención original*. Ante situaciones que Virno considera de crisis, la innovación humana aparece, pero esta acción innovadora no es, tal vez, cómo se esperaba. Y, acaso, ¿no es el humor una emergencia crítica siempre? De hecho, unas líneas, el propio Virno define al chiste como el diagrama de la acción innovadora; esto es: el signo que reproduce en miniatura la estructura y las proporciones internas de un cierto fenómeno y, en resumen, el chiste es un juego lingüístico cuya función es mostrar la transformabilidad de todos los juegos lingüísticos (Virno, 2005, pp. 10-11). Por otra parte, Virno también destaca algo que ya se observó con Eco y, de alguna forma, también en Zupančič: la transgresión, subversión, suspensión, cuestionamiento o modificación cualesquiera de una regla, evidencia el carácter problemático de la misma, sus paradojas y aporías, algo que pasa de forma inadvertida cuando no se genera esta modificación de la regla (cfr. Virno, 2005, p. 9), emergiendo la sorpresa en la transgresión o el cuestionamiento, y con esta sorpresa, la transformación que le es propia al humor.

<sup>114</sup> La constatación de que la forma de lo *nuevo* en el humor es lo sorpresivo, que da pie a la singularidad, y no de lo *radicalmente nuevo* que emerge de la nada (aquello *creativo u original*, desde el prisma de la lógica de la representación), y de que esta constatación genere estupefacción, incredulidad e, incluso, incomodidad, sugiere que lo raro o extraño que se da en el humor no guarda relación con la estetización de lo obscuro y la creencia en una suerte de espíritu del carnaval (o de lo carnavalesco), que vendría a subvertir el orden estético de la tradición (véase en esta misma tesis: *nota a pie de página número 61, Segunda parte de la tesis; Capítulo III; apartado a*). La estupefacción que se produce ante la imitación y la ceguera ante la sorpresa parece entroncar con una forma de lo extraño muy concreta: lo *unheimlich* freudiano, que es presentado en *The Uncanny* (1919/2003).

Mark Fisher presenta de una forma sucinta la distinción entre lo extraño como algo externo y raro, y lo extraño propio de lo *unheimlich*, que es más tremebundo en la medida en la que nos resulta más extrañamente familiar: “Quizá la diferencia más importante entre, por un lado, lo *unheimlich* y, por el otro, lo raro y lo espeluznante sea su manera de lidiar con lo extraño. Lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño; la manera en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo” (Fisher, 2016/2018, p.11). Como apunte a la cita de Fisher, cabe destacar que el autor advierte de una tendencia, creciente con el paso del tiempo, por parte del género de terror hacia formas de lo extraño que tienen que ver con lo *unheimlich* mucho más que como lo raro que es solo exterioridad (que *trasciende* nuestra escena). De alguna forma, se podría sugerir que esta tendencia supone la asunción de que la tensión finito-infinito deja de abordarse desde el prisma de la trascendencia para abordarse desde el prisma de la trascendencia-inmanente.

Deleuze “la diferencia es pura afirmación” (Zupančič, 2008/2012b, p. 253), descartando la operatividad de la negatividad y reafirmando la asertividad de la diferencia, en Lacan, de cuyo autor se extrae el modelo de la repetición humorístico aquí desgranado, se produce un giro radical:

La tesis de Lacan no es que el fracaso sea el motor de la repetición (que repetimos porque fallamos la primera vez), hasta aquí está de acuerdo con Deleuze, pero tampoco es que la diferencia es el ser que se repite a sí mismo y que añora la repetición. [...] [E]l fracaso de la propia repetición falla a su vez en algún momento, o *algo irrumpe en el puro fracaso de la repetición*: algo fugaz, elusivo, perceptible en un momento y al siguiente no. (Zupančič, 2008/2012b, p. 253)

Por tanto, la repetición humorística no se sigue dando porque, como pensaba Marx, no se alcance la representación óptima, ni tampoco porque la repetición sea factor generador de una diferencia puramente afirmativa, sino que la repetición humorística persiste porque lo que se da en ella es, también, el propio fracaso del fracaso de la repetición. En este sentido, la imitación da cuenta de la repetición de determinados gestos, tics o comportamientos pero, a su vez, se falla a sí misma, se vuelve una repetición única y, por esta misma razón, se condena a repetirse cada vez porque ninguna repetición es igual, aquí se ve la operatividad de una diferencia en la que la negatividad entra en juego: no se extrae una diferencia de una vez y por todas, sino que, cada vez que se repite, aparece y desaparece algo. Algo que nunca es lo mismo e igual, y que se muestra como incapturable al depender de esa repetición concreta y no de ninguna forma original ni de ningún destino (pues no hay forma original ni forma final a la que remitirse; lo que es se da siempre en la repetición). Y ahí la singularidad juega pendularmente entre su realización constante en la repetición imitativa y el carácter único de cada una de las repeticiones en las que esa misma singularidad muestra y deja de mostrar sus aristas<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Este modo de la repetición puede ayudar a comprender porque uno insiste en escuchar la misma canción, ver la misma obra, etc. Incluso en el caso de lo que está grabado y registrado (no digamos ya en el caso del teatro u otras artes que se desarrollan siempre performativamente), uno repite su atención una y otra vez porque no está buscando alcanzar determinado objetivo predeterminada (no hay representación óptima), ni porque la repetición esté trayendo consigo una diferencia que sea motor de *algo*. Se repite no solo porque cada repetición fracase, sino porque la repetición yerra en su propio fracaso, trae a colación algo que solo se puede ver en la repetición, que no es ni será nada fuera de esa repetición: “el niño demanda la repetición porque incluso su fracaso provoca algo, y esto es precisamente lo que él quería ver” (Zupančič, 2008/2012b, p. 253).

Sin embargo, hay una confusión recurrente entre imitación y caricatura donde a menudo se comprende que, en realidad, cada imitación de carácter humorístico es ya una caricatura<sup>116</sup>.

La caricatura implica una exacerbación, deformación y/o ridiculización de determinados rasgos, ya sean físicos o del carácter, de aquello que es objeto de la caricatura. A menudo, cuando una persona es imitada, sufre una especie de rubor y la sensación de que la han caricaturizado, aun cuando es posible que sencillamente hayan tratado de repetir los rasgos más identificativos de su carácter y expresión. En este sentido, la imitación humorística es algunas veces comprendida como caricatura. Sin embargo, esto no es necesariamente así: la caricatura es una figura diferente a la de la imitación, y esta última puede tener un carácter humorístico sin necesidad de recurrir a las técnicas propias de la caricatura.

La imitación pretende ser fiel a aquello que imita, no requiere de la exacerbación o deformación de los rasgos sino que triunfa siendo lo más parecido posible a lo imitado. Sin embargo, la percepción de que la imitación humorística es siempre caricaturesca no es un fenómeno aislado, sino que se observa en infinidad de ocasiones en la tradición occidental. Esto es así porque la imitación produce la distorsión de observarse a sí mismo a través de un espejo, y esta distorsión que supone ver una copia de la diferencia que nos constituye, una diferencia tensionada por la negatividad, fluida y en constante cambio, nos asombra porque por la propia naturaleza de la diferencia, que no es aquí ya pura afirmación como en Deleuze, nos resulta invisible a nuestros propios ojos durante la mayor parte del tiempo. Por otra parte, la imitación implica derrumbar la idea de que la singularidad se identifica con la identidad pétrea, única, original y exclusiva propia del individuo no-vulnerable.

De este modo, la imitación, como forma de la repetición humorística, parece contradecir cierta noción de *fluidéz* de la vida para autores que han definido autores como Bergson, y que se define como una transparencia prístina, (sin trasfondo y, por tanto, sin negatividad) de lo singular y un repudio a lo mecánico que es situado, en este caso, en la iteración:

---

<sup>116</sup> Las líneas que vienen a continuación se derivan de la reflexión que me suscitó una pregunta que me hicieron en mi participación en el *LVI Congreso de Filosofía Joven*, celebrado en Santiago de Compostela durante los días 11 y 12 de abril de 2019 (Comunicación titulada: *La repetición cómica como repetición de la singularidad*).

Pensar la relación entre imitación y caricatura me llevó a unos días de digresión que tuve el placer de compartir en mi entrevista (ya mencionada) con Alenka Zupančič. Ella insistió en la diferencia abismal entre caricatura e imitación en el contexto cómico-humorístico.

Bergson parte del supuesto en el cual nuestra vida mental es puro movimiento y animación, despojada de toda inercia, automatismo y repetición, lo que consecuentemente hace muy difícil a nuestro lado material (con su inercia “evidente”) mantenerse a la altura, forzándolo a recurrir al automatismo. El automatismo es un cuerpo ajeno en nuestra “personalidad viva”, el punto en el que dejamos de ser quien somos. Nosotros mismos (nuestra personalidad viva) no somos imitables o repetibles; lo que es imitable sólo es este elemento ajeno mecánico (que se ha “trechado” en nuestra persona). (Zupančič, 2008/2012b, p. 176)

De este modo, en Bergson se observa una diferenciación entre dos principios, la *personalidad viva* y el *elemento mecánico*, siendo los seres humanos portadores de esta *personalidad viva* a la que el elemento mecánico venido de fuera interrumpe, generando los lapsos cómico-humorísticos. Pero, ¿de qué se compone esta *personalidad viva*? y, sobre todo, ¿dónde está ese afuera desde el que viene el *elemento mecánico* a interrumpir nuestra *personalidad viva*?

La pregunta es: ¿acaso la vida es reducible a sí misma? De acuerdo a Bergson lo es, ya que para él hay tal cosa como una vida “inmaterial” pura. No obstante, el precio (conceptual) de tal afirmación es que en su intachable identidad propia la vida se vuelve un resto evasivo, inasible de todo lo que podría *ser*. En otras palabras: la vida es lo que no es. Sólo existe como un resto irreductible de lo que es. (Zupančič, 2008/2012b, p. 178)

Bergson recurre a la *irreductibilidad misma de la vida*, vuelve entonces a un discurso de corte metafísico en el que la idea de lo que es la *personalidad viva* supera a la concreción de las vidas mismas que son vividas. Sin embargo, esta idea de separación entre principios es ajena a la propia vida dado que “lo mecánico es intrínseco a la vida, y no puede conceptualizarse satisfactoriamente en términos de una exterioridad opuesta y extranjera a una espontaneidad interior vívida” (Zupančič, 2008/2012b, pp. 178-179). Al fin y al cabo, lo que se está observando en esta investigación es precisamente que la vida, así como el sujeto, está asociada a una dualidad que no se comporta de forma dicotómica sino que se debe entender como una tensión constante; una tensión que no es previa al sujeto, ni es consecuencia de él,

sino que se constituye con él. Por lo tanto, la repetición no es el *elemento mecánico* que estima Bergson. La repetición es un elemento tan vivo y tan vívido, tan propio de la vida humana y tan propia de los efectos de los significantes (sujetos), que carece de sentido tratar de despejar la repetición a una suerte de exterioridad inconcreta. La repetición es inherente. La imitación, insisto, pretende ser un fiel reflejo de aquello que imita, pero, al hacerlo, produce el encuentro con una diferencia invisibilizada y, por lo tanto, se muestra como portadora de una suerte de *novedad* que puede ser interpretada como caricatura, cuando realmente es la *sorpresa* ante lo que antes no se podía ver:

El gesto cómico que implica este procedimiento es de hecho doble: en primera, hace que se perciba cierta dualidad donde se ha percibido sólo un Uno (más o menos) armonioso. Esto hace que se perciba esta dualidad simplemente al reproducir (“imitar”) al Uno tan fielmente como sea posible. Esta repetición o reproducción tiene como efecto introducir o “revelar” una brecha en el original, brecha que no podríamos notar anteriormente. (Zupančič, 2008/2012b, p. 183)

Es este proceso de desdoblamiento de la (falsa) unicidad que se asocia a la singularidad humana lo que provoca la estupefacción, la sorpresa y, ante tal sorpresa, una tendencia generalizada a ver una caricatura allí donde simplemente se ha reflejado fielmente la diferencia que aparecía con anterioridad emborronada o atenuada por la farsa del Uno unívoco.

En conclusión, no toda imitación es caricatura. La caricatura es una figura, una forma de expresión que tiene una marcada tendencia satírico-humorística pero que, como he comentado, se fundamenta en la exacerbación y deformación de determinados rasgos para reflejar una idea sobre el objeto de la caricatura. La imitación, por contra, pretende ser lo más fiel posible a aquello que imita. Lo que convierte a la imitación humorística en una herramienta tan potente es que, a pesar de todo, no es un arma aburrida, dado que la repetición del humor nunca es la repetición de lo mismo: la imitación humorística sorprende mostrando aquello que antes no se podía ver en esa armoniosa fantasía *original*.

### ix. Repetición, exceso y singularidad.

En este apartado he abordado las diferentes figuras con las que cabe pensar la operatividad del humor. Revolución, revuelta y resistencia son nociones que no han servido para pensar el humor porque este es no-propositivo, no es invisible y no es pasivo, ni tampoco se halla ajeno al orden simbólico.

El modo ajustado de pensar la operatividad del humor es mediante la repetición. La repetición, volviendo a Zupančič, no es tan solo una técnica de las formas de expresión humorísticas, sino que es constitutiva del género y el carácter humorístico *per se*. La repetición permite en el humor sacar a relucir la singularidad y, con ella, se plantea otra forma de encarar el universal, un universal concreto que se encarna y que no se fundamenta en el paradigma de la representación: no hay lugar para un particular que intente ser un reflejo o la representación óptima (lo más óptima posible) de un Universal pétreo.

Esta tercera parte de la investigación lanzaba como propuesta la comprensión del humor como exceso. El humor es duda, excepción y exceso. El exceso se distingue del resto en el que el primero es un desborde del sentido, aquello que sobresale y no se asimila. La singularidad es el exceso humorístico, aquello que sale a relucir a través de la repetición y que produce estupefacción. La repetición que saca a relucir la singularidad produce una forma de novedad que no es *stricto sensu* una novedad, el humor no propone ni plantea nada nuevo sino que en la repetición humorística se produce la sorpresa, que no es en absoluto menos potente que lo nuevo propiamente hablando. El propio Várnagy, que defendía el potencial revolucionario del humor, confiesa que “la risa tiene esa inclinación a romper las categorías normales, creando la posibilidad de que sucedan cosas impensadas; con la risa, la normalidad da lugar a la sorpresa y lo inesperado” (Várnagy, 2016, p. 346). Es decir, de la risa humorística, que es a la que se refiere Várnagy, emerge la sorpresa y no la novedad. No se propone lo radicalmente nuevo, sino que se dispone de lo sorprendente. El humor opera como un límite en la tradición occidental, un límite que se constituye como duda, excepción y exceso.

Alfred Jarry dice de su *ciencia* patafísica que:

[...] Es la ciencia de lo que se sobreañade a la metafísica, ya sea en ella misma, ya sea fuera de ella misma, extendiéndose tan lejos más allá de ésta como ésta más allá de la física. [...] La patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que

no hay ciencia más que de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste; o menos ambiciosamente, describirá un universo que se pueda ver y que posiblemente deba verse en lugar del tradicional, por ser las leyes que se han creído descubrir del universo tradicional, también correlaciones de excepciones, aunque más frecuentes, en todos los casos, de hechos accidentales que, por reducirse a excepciones poco excepcionales, ni siquiera tienen el atractivo de la singularidad. (Jarry, 1911/2004, p. 39)

Este breve fragmento de texto es especialmente lúcido a la hora de cuestionar la regularidad necesaria del plano simbólico. En un ejercicio de una suerte de metahumor<sup>117</sup> Alfred Jarry lleva al absurdo la excepción para mostrar que en realidad su planteamiento no es más disparatado *per se* que el funcionamiento propio de nuestra ciencia *regular* contemporánea.

El humor que se plantea a través de Alfred Jarry, padre del teatro del absurdo, así como el que le siguió a través de Ionesco o Becket<sup>118</sup>, juega continuamente con la contradicción, algo propio del humor que, escapando de la tautología que se da cuando se toma el orden simbólico como sinónimo de la *realidad*, pero siendo consciente de la imposibilidad de escapar de este mismo orden simbólico, opta por la contradicción como constante. Lo que dice Jarry sobre la patafísica, ¿acaso no se puede afirmar del humor mismo? Esto es: el humor se convierte en la ciencia que hace regularidad de la excepción; de la *excepción excepcional* para ser precisos. La *excepción excepcional* es siempre un excedente del sentido: es la duda manifiesta, es el exceso que desborda y transgrede el orden simbólico al que

---

<sup>117</sup> En el marco de *II Congreso Internacional de la Red española de Filosofía*, celebrado en la Universidad de Zaragoza durante los días 13,14 y 15 de septiembre de 2017, presenté una comunicación titulada *Metafísica o patafísica: el humor como revisión crítica de la tradición* en la que planteo la hipótesis de que cabía plantear la patafísica de Jarry como una revisión crítica en clave de humor de la tradición metafísica occidental y, aún más, como un planteamiento metahumorístico en el que se hacían explícitas las propias técnicas y modos del humor para suscitar una reflexión sobre su papel en el contexto del pensamiento occidental.

<sup>118</sup> El análisis del teatro del absurdo resulta imposible en este contexto. Cabe señalar, con todo, en primer lugar, que el absurdo que se plantea a través de estos autores liga con la idea de exceso que aquí yo planteo, se produce un desborde constante en el sentido de todas las cosas. Este exceso es planteado en términos de desquicio de la razón, de locura o, en términos de Fernando Arrabal, confusión y provocación: el absurdo no es que busque ser confuso, es que se pregunta por ello (cfr. Guillén Cuervo, entrevista a Fernando Arrabal, 13 de febrero de 2015). Por otra parte, sin embargo, este absurdo a menudo carece de un carácter humorístico, a pesar de pretender siempre la sorpresa: lo que muestra que hay una serie de claves que hacen que lo humorístico, ya sea hilarante o no, se muestre como humorístico. Por supuesto, las teorías de la risa solo son la punta del iceberg de las explicaciones y, en concreto en el caso del teatro del absurdo, la disquisición sobre cómo se relacionan entre ellas las nociones de absurdo, confusión, exceso, sorpresa, repetición y humor, entre muchas otras, merecería un análisis muy pormenorizado de la cuestión, que iría más allá de la explicación psicologista sobre la hilaridad.

pertenece. En los intersticios entre estructuras, entre la estructura narrativa y la estructura discursiva, emerge el humor, esa *voz en off* tantas veces predicada.

El humor es, por tanto, la herramienta por la cual lo singular se constituye en la repetición, aflorando un exceso de sentido.

Para acabar, quisiera ilustrar la preeminencia de la figura de la repetición en lo relativo a la emergencia de la singularidad y la seriedad con una de cita Vigilius Haufniensis. Al fin y al cabo, todo lo que he escrito hasta aquí no es una reivindicación de que el humor deba ser tomado en serio, sino que, más bien, a pesar de lo que quizás pueda parecer a primera vista, el humor es un asunto serio, y la seriedad siempre se pone en juego en él:

Porque siempre tendremos una sucesión y una repetición mientras se adquiera y se conserve la originalidad propia de la seriedad; por el contrario, no tendremos más que un simple hábito desde el momento en que falte la originalidad en la repetición [...] Solamente la seriedad es capaz de repetir lo mismo cada domingo de una manera regular y con la misma originalidad. (Vigilius Haufniensis, 1844/2007 , pp. 288-289)

## Apéndice I: Glosario terminológico<sup>119</sup>.

En este glosario se recoge una serie de términos que suelen emparentarse con el humor pero que deben ser distinguidos de cómo se ha entendido humor en esta tesis. Algunos de estos términos ya han sido tratados de forma exhaustiva en el cuerpo principal de esta investigación, como “risa” o “cómicó”.

La *Encyclopedia of Humor Studies* de Salvatore Attardo y la *RAE* son las obras principales sobre las que descansa la base definitoria de la mayoría de los términos de este glosario, completada siempre con las fuentes adecuadas para cada término en particular.

**Risa:** la risa ha sido un asunto de discusión frecuente en esta tesis. Me he interesado en darle centralidad a la distinción entre risa jovial, cómica y humorística. La indistinción entre alegría y otras formas de hilaridad se puede observar en las acepciones de los términos *reír* y *risa* que da la RAE (Real Academia Española, 2015, *Reír, Risa*, 23ª ed).

Sin embargo, la genealogía y la significación del término *risa* va mucho más allá de la confusión entre risa jovial, risa cómica y risa humorística. Por tanto, he considerado relevante hacer un bosquejo de lo que se puede entender por risa y de sus implicaciones.

En primer lugar, cabe distinguir la sonrisa de la risa. Pese a la aparente relación entre ambas, algunos autores sugieren que el origen filogenético de ambas no solo podría ser diferente, sino antagónico: “En los humanos la risa está asociada al humor, mientras que la sonrisa puede usarse en su contexto filogenético, como señal de ánimo amistoso como señal de regocijo o diversión de baja intensidad en respuesta al humor” (Malo, Medrano y Uriarte, 17 de octubre de 2012).

La relación que establecen los autores de la cita entre risa y humor parece atenerse a la confusión tradicional abordada en esta tesis entre risa jovial y risa cómicó/humorística aunque, no obstante, se sugiere el matiz de que es precisamente la sonrisa la que se aproxima más a la jovialidad/alegría que la risa propiamente dicha.

---

<sup>119</sup> Este glosario fue realizado al comienzo de mi investigación y presenta un sostén teórico complementario a la misma poseyendo una determinación enciclopédica. Pese a la actualización y revisión pertinente, me ha parecido oportuno mantener algunas referencias que, si bien están en los márgenes del marco teórico principal de la tesis, creo que son importantes en aras de darle mayor especificidad terminológica a mi investigación.

...

Helmuth Plessner describe en su obra *La risa y el llanto* (1941/2007) hasta cinco tipos de risa: la de la alegría y el cosquilleo, la del juego, la de la comicidad, la del chiste, la de la timidez y la desesperación.

Respecto al primer grupo, ya he escrito sobradamente en esta tesis a propósito del júbilo y su diferencia con la risa cómica/humorística. Y sobre el cosquilleo, Plessner entiende que en este se produce una suerte de *risa sofocada* que solo podría llegar a convertirse en *auténtica risa* mediante la intercesión de lo cómico (cfr. Plessner, 1941/2007, p. 87).

La risa del juego la concibe Plessner (cfr. 1941/2007, p. 94) como un estado intermedio y vacilante entre el cosquilleo y la comicidad.

El quinto y último grupo, esto es, el de las risas de la timidez y la desesperación, corresponde a una tipología de risa a la que “le falta su rasgo unívocamente liberador, de alivio y de alegría. La risa suena reprimida y el tímido o desesperado tiene el sentimiento de una expresión fuera de lugar” (Plessner, 1941/2007, p. 123).

Plessner encuentra en todos los grupos determinados aspectos que hacen que no se pueda hablar con propiedad de una forma de *auténtica risa*, algo reservado únicamente para la comicidad y el chiste (grupos tres y cuatro). En la comicidad y el chiste se expresa con mayor nitidez el elemento liberador, factor que define una *auténtica risa*:

Donde más puro aparece el efecto liberador del entrecruzamiento del carácter repulsivo y atractivo es en las situaciones de la comicidad y del chiste, en que se desarrolla el antagonismo entre univocidad aparente y equivocidad de sentido, entre sentido y sentido. (Plessner, 1941/2007, p. 127)

Huelga decir que, a tenor de lo que escribe, no se puede hallar en Plessner una distinción entre lo cómico y lo humorístico y que, por tanto, asimila toda la hilaridad cómica/humorística a una forma amplia de comprender lo cómico que, a grandes rasgos, corresponde con la forma de comprenderlo de autores tratados en esta investigación (como Bajtín, por ejemplo) y que estiman que la comicidad es genuinamente liberadora, aún cuando no se entre en detalle en la significación de esa liberación en Plessner.

...

Se puede observar que más allá de la risa de la alegría y la risa cómico-humorística, podemos conformar un panorama bastante amplio de formas de risa que presentan diferencias relevantes entre sí a pesar de asimilarse en el gesto/fenómeno.

No obstante, tal como se ha argumentado durante esta investigación, la relación entre risa y humor no solo no es necesaria en la medida en la que se puede reír por muchas otras motivaciones, sino porque también se puede dar humor sin risa:

Humor and laughter are often associated. They occur together so often, in fact, that there is a natural tendency to regard them as manifestations of a single phenomenon. Their association, however, is far from complete. It is quite possible to experience humor without laughing and, conversely, laughter often occurs in situations that are devoid of humor. (Attardo, 2014, II, p. 436)

**Comedia:** el término comedia se refiere en origen a uno de los géneros principales, junto al de la tragedia y el drama satírico, del Drama griego.

El surgimiento de la comedia se produce en el contexto de las conmemoraciones y rituales de fertilidad del culto a Dioniso (cfr. Attardo, 2014, I, p. 140). En este clima de algarabía orgiástica, Northrop Frye describe este comienzo de la comedia como “the mythos of spring” (Frye, 1973, p. 163).

La comedia se define con frecuencia por oposición a la tragedia. Ambos géneros narran un relato sobre las costumbres, la historia, etc. de una sociedad o unos personajes concretos. En ambos géneros se hace énfasis en esta narración aunque con diferentes maneras de afrontar la misma. Mientras que en la tragedia los personajes principales suelen estar dotados, aunque sea accidentalmente, de un gran heroísmo, en la comedia, en cambio, los personajes principales suelen incurrir en el ridículo, la mofa y, por tanto, devienen la antítesis del héroe trágico.

A decir verdad, tanto en el género trágico como en el género cómico se consuma la transgresión de una regla. La diferencia fundamental estriba, como vimos con Umberto Eco (1986/2012, pp. 358-362) , en que, mientras que en la tragedia esta regla transgredida es constantemente citada y reivindicada, en la comedia, la regla que se transgrede se obvia.

La omisión de la regla transgredida explica la falta de universalidad de la comedia; universalidad a la que se aspira siempre en la tragedia, habida cuenta de que siempre se

proporciona la información necesaria<sup>120</sup> para poder comprender la transgresión. Así, la comedia presentaría una desventaja inicial en la potencial transmisibilidad de la obra respecto a la tragedia por diversos factores. En primer lugar, la comedia requiere del conocimiento previo de un marco que en la tragedia suele explicitarse. Y, en segundo lugar, la no-tendencia a la universalidad de la comedia se manifiesta también en darle protagonismo a personajes que en la tragedia podrían considerarse menores, poco nobles y con los que a menudo no nos identificaríamos:

Tragic heroes, Aristotle said, are better than most people, while comic characters are worse. The standard assessment is that tragedy is serious and “heavy”, while comedy is nonserious and “light”: In tragedy, we feel emotions like pity and admiration for noble characters, while in comedy we laugh at the shortcomings and antics of buffons. (Attardo, 2014, I, p. 157)

Como género, la comedia tiene dos etapas bien diferenciadas: la comedia antigua y la comedia nueva.

La primera, cuyo máximo exponente se puede hallar en Aristófanes, se caracteriza por el uso del coro, la parábasis y, sobre todo, por ser muy directa y agresiva en su mensaje y mordacidad, mientras que la comedia nueva, surgida en tiempos helenísticos y cuyo máximo exponente es Menandro, es más costumbrista y menos grandilocuente:

Greek Old Comedy clearly possessed an extraordinary license for irreverence toward social convention, respected authority and even the sacred rituals from which it had emerged (hence the comical appearance of Dionysus in Aristophanes’s *The Frogs*), exemplifying the principle of humor as relief or deliberate inversion.

---

<sup>120</sup> En la conferencia *La comedia de Aristófanes* (2018), Fernando García Romero insiste en esta diferencia entre tragedia y comedia, recordando que a menudo en la comedia antigua ni tan siquiera se da información sobre el argumento mismo de la obra hasta bien avanzada la misma, mientras que en la tragedia toda la información necesaria queda proporcionada al principio; amén de que en la tragedia se conocían de antemano los mitos, las instituciones, dioses o importancia de los personajes porque eran usualmente conocidos, mientras que en la comedia era habitual que los protagonistas fueran personajes anónimos o de segunda fila en cuanto a su popularidad (García Romero, 23 de octubre de 2018, [Conferencia organizada por la fundación Juan March]).

New Comedy, by contrast, was less extravagant and obscene than the preceding form, concentrating more on real-life situations populated by a series of stock characters ridiculed for their eccentricity. (Attardo, 2014, I, p. 141)

...

Con el paso del tiempo, el término comedia ha expandido su horizonte de significación más allá del originario género teatral, empleándose para otras artes como la literatura en prosa o a las artes contemporáneas como el cine e , incluso, las series de televisión o las historietas en papel.

Cabe añadir que, como bien se indica en el *Diccionario Akal de Estética*, la comedia posee una maleabilidad que le ha hecho derivar y manifestarse de muchas formas distintas:

Esta extrema variedad tiene su razón de ser en el hecho de que la comedia explore las numerosas variaciones de lo cómico, yendo de lo cómico franco o grosero de la farsa, a lo espiritual, pasando por el humor, lo grotesco (ver Hugo), la parodia, lo burlesco, la bufonada, la sátira o la ironía (...) Por otra parte, la comedia en cuanto género no apela obligatoriamente a la noción de lo cómico: evoca la idea de diversión, donde reina una atmósfera agradable, una alegría, un “humor jovial” (Corneille), y sus resortes pueden ser muy diversos: de lo novelesco o lo maravilloso, pasando por la fantasía. (Souriau, 1990/1998, p. 313)

**Cómico:** el término cómico se deriva del efecto esperado por el género de la comedia; la comicidad. Sin embargo, lo cómico ha ido mucho más allá de la comedia como género y se ha identificado con cierto carácter o modo de expresividad.

Según la RAE, cómico es aquello “que divierte o hace reír” (Real Academia Española, 2015, *Cómico*, 23ª ed). En la investigación que he llevado a cabo se ha observado que toda risa no obedece a causas cómicas y que, lejos de esto, deberíamos cuando menos cuestionar que la alegría, no se diga ya de las risas fisiológicas como las de las cosquillas, tengan algo que ver con la comicidad.

Lo cómico es una forma de hilaridad intencionada. Dentro de esta concepción, para la mayoría de autores el humor es una subcategoría o forma específica de comicidad. Sin embargo, mientras que algunos autores como Umberto Eco han puesto énfasis en la diferencia entre el humor y lo cómico, para otros autores el humor es tan solo una

subcategoría más de la comicidad, pero es esta última comicidad general la merecedora de análisis o reflexión (han estimado que, a lo sumo, el humor es un carácter, pero no una forma general de expresión). Siguiendo este esbozo, quisiera especificar tres formas principales de comprender lo cómico que he podido observar. En primer lugar, como forma general de toda hilaridad intencionada. En segundo lugar, como una subcategoría de la hilaridad intencionada. Y por último, como la categoría menos subversiva y más afianzadora de la regla dentro de la hilaridad intencionada.

- **Lo cómico como forma general de toda hilaridad.**

A menudo lo cómico se comprende como sinónimo de todo lo intencionalmente hilarante. Según esta forma de entender lo cómico, todas las formas de expresión hilarantes pueden ser consideradas como cómicas y cualquier distinción entre ellas no va en detrimento de la categoría general de lo cómico. Lo que tienen en común las diferentes formas de abordar lo cómico desde este prisma es una jerarquía entre formas de comicidad más genuinas o valiosas y formas que menos, siguiendo criterios que priman lo auténticamente cómico en detrimento de lo ridículo:

Sin embargo, no toda acción carente de sustancia es ya cómica debido a esta nulidad. Con frecuencia se confunde a este respecto lo ridículo con lo propiamente hablando cómico. Puede ser ridículo todo contraste entre lo esencial y su apariencia entre el fin y los medios, una contradicción por la que la apariencia se supera en sí misma y el fin se priva a sí mismo de su meta en su realización. Pero para lo cómico debemos exigir algo más profundo. Los vicios de los hombres, p. ej., n son nada cómico. (Hegel, 1835/1989, p. 859)

O lo auténticamente cómico, y potencialmente subversivo, en detrimento de lo *cómico* como mero entretenimiento:

¿Acaso la comedia no está llena de alegría, de satisfacción y “sentimientos positivos”? No es ésta la razón por la que Hollywood produce una gran cantidad de “comedias”, bien empaquetadas para satisfacer a los distintos públicos: comedias románticas, comedias negras, familiares, para adolescentes, obreras o de oficinistas?

En realidad, esta compulsión por el entretenimiento tiene poco que ver con la comedia, la cual tampoco tiene que ver con la naturaleza (o la naturalización), la inmediatez o los sentimientos. (Zupančič, 2008/2012a, p. 20)<sup>121</sup>

Lo cómico no es por tanto tan solo toda forma de hilaridad intencionada, sino que requiere cumplir con unas exigencias que lo separan de otras categorías como lo ridículo o el mero entretenimiento<sup>122</sup>, disociando la risa de la comicidad:

La risa no es entonces más que una exteriorización de una sagacidad complacida, un signo de que son tan listos que reconocen y saben de qué va un tal contraste. Hay igualmente, una risa de burla, de desesperación, etc. Forman en cambio parte de lo cómico en general el infinito buen humor y el optimismo de estar elevado muy por encima de la propia contradicción de uno y no estar amargado ni ser desgraciado por ello. (Hegel, 1835/1989, p. 859)

- **Lo cómico como subcategoría de toda hilaridad intencionada.**

Para Helmuth Plessner, lo cómico es tan solo una de las formas con las que se manifiesta la hilaridad intencionada. Tal como he descrito en la entrada sobre la risa de este glosario, Plessner estima que hay multitud de risas pero, si se descartan las risas no intencionadas o derivadas de causas fisiológicas, quedan tres categorías principales: el juego, la comicidad/lo cómico y el chiste (Plessner, 1941/2007, pp. 93-123).

El juego es para Plessner uno de los motivos principales de risa intencionada en los seres humanos. El autor sostiene que “mientras se reacciona únicamente a las cualidades plásticas de las cosas [...] la unión existe. Pero si desaparece su resonancia, se transforma en cualidad de su seriedad, en cosas del uso diario y de la realidad unívoca” (Plessner, 1941/2007, p. 94). Plessner se muestra muy bergsoniano a la hora de concebir que lo que provoca risa en el

---

<sup>121</sup> Zupančič distingue entre lo cómico, el humor, el chiste o la ironía, considerando que no solo lo cómico puede ser comprendido como una categoría más general en la que agrupar a las otras dentro sino que tiene su propia especificidad. Una especificidad en la que, como se ha visto en esta tesis, se refleja la impronta de la singularidad (cfr. Zupančič, 2008/2012b, pp. 23-24).

<sup>122</sup> En autores como Bergson, la categoría de lo cómico se expresa aún de forma más general y no hay una distinción clara no solo con el humor, sino tampoco en relación a lo ridículo o el mero entretenimiento. Los requisitos de comicidad para Bergson se satisfacen cumpliendo con las únicas exigencias de que se derive de un contraste entre la *viva flexibilidad* de lo que se espera y la *rigidez mecánica* de lo que sucede y de que sea un producto exclusivamente humano (cfr. Bergson, pp. 12, 16-17).

juego es una suerte de contraste entre lo *rígido* y lo *plástico* (*flexible* en Bergson) y comprende que “para el hombre el juego es, por tanto, un mantenerse en lo intermedio y provisional” (Plessner, 1941/2007, p. 96).

A pesar de que la apelación al contraste en el juego por parte de Plessner puede resonar a lo cómico, el autor marca distancia respecto a esta categoría:

Nos reímos no porque nos parezca cómico o ridículo o porque nos haga cosquillas, sino porque propiamente no acabamos con ese estado intermedio. La excitación del estado vacilante del juego resulta de la continua oscilación entre la atracción y la repulsión, que domina las relaciones entre quien juega y su compañero y objeto de juego. (Plessner, 1941/2007, p. 96-97)

Sobre la categoría del chiste, resulta cuando menos llamativo que Plessner la separe de lo cómico, aun cuando reconoce en este una subcategoría habitual de lo cómico (cfr. Plessner, 1941/2007, p. 106):

El chiste es superficial no porque su gracia se base en la superficialidad de la imagen sonora (la formación con la sílaba final *ring* apunta hacia la pertenencia al género *Ring* [anillo]), sino porque no dice nada. Con esa misma técnica se puede, a veces, decir algo significativo (“su antisemitismo me era conocido, pero ahora me entero de su antisemitismo”). Cuando la gracia se apoya en el doble sentido de una expresión como en los llamados juegos de palabras, aparece a veces un chiste de relieve. Por ejemplo, sobre la incautación de los bienes de la casa de Orléans, que fue una de las primeras medidas de Napoleón, se dijo: “C’est le premier vol [vuelo y robo] de l’aigle”. (Plessner, 1941/2007, p. 109)

Sin embargo, Plessner observa que hay algo de *tonto* en los chistes que no lo hay en lo cómico, y en este sentido, reduce los chistes a poco más que juegos de palabras (véanse entradas a *chiste* y *juego de palabras* en este glosario), aún cuando no sea necesariamente lo mismo.

Respecto a lo cómico, Plessner escribe que “a la risa en sentido propio está orientado lo cómico” (Plessner, 1941/2007, p. 97). El autor considera que, hasta que no comienza a

escribir sobre lo cómico, su argumentación sobre los motivos de la risa es incompleta, “no desarrollada hasta su pleno ser” (Plessner, 1941/2007, p. 97), dado que la risa de alegría, las cosquillas y demás categorías que ha observado con anterioridad, incluido el juego, no dan pie a comprender la risa como lo hace lo cómico.

Sin embargo, Plessner no ofrece una definición de lo cómico y prefiere seguir a Bergson otorgando a la comicidad/lo cómico un estatus de hilaridad propia y exclusivamente humana, y no dando una definición positiva de qué es lo cómico (cfr. Plessner, 1941/2007, p. 98). Plessner sigue a Bergson también en su concepción de que lo cómico se produce a través de la detección de un contraste entre lo *flexible* de la vida y lo *mecánico* que viene a oponérsele; en este sentido, la risa es una sanción al intento de minar esta misma *vitalidad* (cfr. Bergson, 1900/2008, pp. 98-99). Así, lo cómico tiene una suerte de función de correctivo social que hace de la conculcación de la norma algo útil:

(...) la simultaneidad de vida y mecanismo representa una conculcación de normas, en la que el papel de la norma corresponde a la vida y el papel de entorpecedor, al mecanismo. La conculcación de normas (la falta de gusto, lo falso, feo y malo) tiene en sí algo que repele y nada que sea hilarante. Para que sea hilarante, la conculcación de la norma debe ser paralizada de algún modo. El impedimento a la realización del valor tiene que provocar y atestiguar a la vez el triunfo del valor mismo. (Plessner, 1941/2007, p. 105)

Plessner concibe lo cómico como una suerte de ficción en la que una norma es transgredida pero tan solo de forma momentánea: enseguida es restablecida, y de ahí emerge lo cómico, dado que “el conflicto cómico se completa en la réplica, en la salida al paso del superior que no significa nada más que la imposición de la validez de la regla” (Plessner, 1941/2007, p. 106). Hay aquí una proximidad palpable a la propuesta de Umberto Eco. No obstante, existe un punto de divergencia importante respecto al filósofo italiano: Plessner celebra la interrupción en la conculcación de la regla porque sitúa la *vida misma* en esta regla, y es su conculcación el *mecanismo* o lo mecánico que arruina la regla, a diferencia de Eco que ve en la regla un elemento incómodo.

Por último, Plessner sugiere que el contraste que genera lo cómico deriva de una dualidad que es propia de lo humano:

La comicidad pertenece al plano a que remiten todas las normas de tipo especial: el plano en que el hombre se afirma en cuanto tal y totalmente dentro del mundo y contra el mundo. Su estar en el mundo en cualquier parte y en cualquier momento, es decir, su posición excéntrica, le posibilita el tomarse a sí mismo y tomar al mundo, en que se siente como en casa y dentro del que se comprende como limitado y abierto a la vez, como familiar y ajeno, como absurdo, y con sentido. (Plessner, 1941/2007, pp. 107-108)

**- Lo cómico y el humorismo.**

En esta investigación ya he abordado la perspectiva de Umberto Eco en relación a lo cómico y el humorismo; por lo tanto, no entraré ahora en detalle sobre su teoría sino que me centraré en compararlo con las otras perspectivas expuestas en este apartado.

Para Eco, lo cómico puede ser comprendido como categoría general de la hilaridad (cfr. Eco, 1986/2012, p. 226). De esta categoría se deriva la contraparte de lo cómico. Eco comprende el humor/humorismo como forma específica y subcategoría de lo cómico pero, a su vez, se distancia de lo cómico en su desarrollo: mientras que lo cómico aparenta siempre ser subversivo al transgredir una regla, aun cuando esta transgresión no es tal sino que lo cómico sirve para reafirmar esta regla, en el humor pasa todo lo contrario; no hay un alarde de la transgresión, pero la regla se acaba resintiendo en la medida en la que se pone de manifiesto lo incómoda que es, y la incomodidad no surge del contenido concreto de *x* regla, sino de su carácter de regla (cfr. Eco, 1983/1989, pp. 16-19).

En este sentido, para Eco, lo cómico es una válvula de escape y tiende a su conversión en forma de entretenimiento masivo; destino del que escaparía la categoría del humor:

El negocio del espectáculo con muy poca frecuencia muestra un humor real. Con más frecuencia vende el carnaval. Cuando aparece una pieza de humor verdadero, el espectáculo se convierte en vanguardia: un juego filosófico supremo. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval frío. (Eco, 1983/1989, pp. 19-20)

Respecto a lo ridículo, Eco es menos explícito pero no parece hallar impedimento para relacionarlo con lo cómico habida cuenta del parentesco entre el carnaval, lo grotesco y lo cómico (cfr. Eco, 2007/2007, pp. 131-158).

En definitiva, lo cómico no es transformador, tal como lo es el humor en esta investigación.

**Sátira:** al igual que la comedia, la sátira tiene un origen teatral. Fue un género que gozó de una gran popularidad en la Antigua Roma y que se caracterizaba por insertar crítica social en sus obras. Pero, como en el caso de la comedia, el concepto asociado al término de sátira expandió su campo de acotación y hoy en día se define como satírico todo aquello que añade una fuerte y corrosiva crítica social a su forma de expresión. La *Encyclopedia of Humor Studies* describe de forma clara y concisa esta evolución del término sátira: “Satire is now popularly regarded as a mode of mass media entertainment: humor or comedy with social content. The established academic view is that satire is a literary genre” (Attardo, 2014, II, p. 661).

La descripción anterior plantea la relación entre humor, comedia y sátira. Es bien cierto que la sátira intenta con frecuencia hacer reír y, por tanto, se acerca al modo de expresión cómico-humorístico. Hasta tal punto esto es así que la sátira antigua solía ser una suerte de comedia con crítica social. Pero, no obstante, el punto crucial de esta figura no reside en el hecho de que pueda hacer reír sino en el hecho de que es un correctivo social:

Por medio de los procedimientos retóricos resuelve la sátira uno de sus problemas más graves. Conquistar a la audiencia siendo como es vehículo de hostilidad. Si el satírico mostrara su ira hacia la víctima de una manera desnuda, al lector le repelería. Tiene que distanciarse y atacar de una forma indirecta. (Cortés, 1986, p. 87)

Es decir, el humor o la comicidad se emplea en la sátira como una forma de hacer más digerible una crítica mordaz. O lo que es lo mismo: la sátira aspira a la hilaridad para empatizar con el público en aras de que su crítica sea aceptada.

La crítica social debe estar legitimada previamente para ser objeto de risa humorística. En primer lugar, se debe comprender que el sujeto que es objeto de risa no debe hallarse en una situación de indefensión y debe reconocerse en él una semejanza o semblanza respecto al emisor del mensaje satírico (cfr. Hösle, 2001/2002, pp. 27-28). En segundo lugar, aquello

que es objeto de risa debe merecerlo por algún motivo; debe ser la devolución de un escarnio previo: “La persona objeto de risa tiene que merecer nuestro escarnio, porque su desdicha es una justa consecuencia de su conducta y porque su conducta infringe ciertas normas intelectuales o morales que es preciso reconocer” (Hösle, 2001/2002, p. 30).

**Parodia:** etimológicamente, parodia deriva de la suma del prefijo griego *para* (contra u opuesto a) y del término *oda* (género lírico). La parodia es una obra que puede o no consistir en una burla de otra obra. Lo que sucede siempre en la parodia es que esta consigue darle *la vuelta* al objeto de su parodia; consigue mostrar su contrario (cfr. Hutcheon, 2000, pp. 31-32). La parodia es, por tanto, una expresión hilarante que consiste en la revisión o subversión de una obra considerada seria bajo el prisma del humor o de la comedia: “Parody is a term used since ancient Greece to denote the comic reworking of other serious, heroic, or epic works” (Attardo, 2014, II, p. 552).

Fernando García Romero señala que la parodia era en la Grecia clásica una suerte de comedia sobre alguna obra trágica, lírica o épica o, en general, sobre cualquier obra, característica o circunstancia que se prestara a ello por su seriedad (García Romero, 2018, minuto 49:41, [Conferencia organizada por la fundación Juan March]).

La forma que tiene la parodia de trabajar entre lo serio y lo humorístico hace de ella una expresión considerada como paradójica: “The ideological status of parody is a subtle one: the textual and pragmatic natures of parody imply, at one and the same time, authority and transgression, and both now must be taken into account” (Hutcheon, 2000, p. 69).

Pese a que se suele emparentar con la sátira, la parodia no requiere de crítica social alguna sino tan solo de una correcta sustitución de los atributos principales de la obra seria por aquellos que puedan exacerbar su hilaridad. Por ende, la parodia requiere de un conocimiento de los mecanismos habituales del discurso cómico-humorístico y también un conocimiento profundo de la comunidad en la que va a operar para poder acertar en su revisión.

Con frecuencia, se utiliza la ironía como figura inserta dentro de la parodia, ya que esta es muy útil al efecto de ocultar o deformar lo que se pretende expresar.

Por último, cabe constatar que la parodia se relaciona con el mecanismo de la repetición y la deformación (*repetición con diferencia*) en mayor medida que cualquier otra expresión humorística (cfr. Hutcheon, 2000, p. 101).

**Ironía y sarcasmo:** la definición más tradicional de ironía se puede expresar como sigue: “la ironía dice lo contrario de lo que quiere dar a entender” (Ballart, 1994, p. 21). No obstante, esta definición debe ser matizada en la medida en la que no parece que sea requisito imprescindible que la ironía exprese lo contrario de lo que se quiere dar a entender. Del contexto también se puede deducir la ironía o incluso del tono de la expresión:

La ironía no es una figura retórica o tropo, sino que es una figura que se dirige a la mente: dispone de un discurso en el que las palabras deben tomarse en su sentido literal, por lo que es la inteligencia la que ha de saber distinguir su auténtico sentido. La ironía se basa en el contraste que hay entre el sentido del texto y lo que pasa por la mente del receptor. (Soriat, 1990/1998, p. 702)

De la ironía se espera una contradicción, incongruencia o contraposición de elementos de la narración y/o del discurso. Por tanto, si se sigue la teoría de la incongruencia, se puede notar una proximidad entre ironía e hilaridad, e incluso entre ironía y humor<sup>123</sup>.

Sin embargo, la ironía añade una suerte de complejidades a la discusión que deben ser tenidas en cuenta. Para comenzar, se debe distinguir entre ironía verbal e ironía situacional:

In verbal irony the conflict has something to do with one meaning of a specific set of words. Such irony is almost impossible to translate without changing or losing the irony. It might be useful to divide this class into verbal irony in which both sides of the conflict are contained in the same words- double entendre-and verbal irony in which the meaning of specific set of words comes into conflict with some element of the “world”, either the imagined world evoked by a work of art, or the actual world. In non-verbal or situational irony, the ironic conflict is observed entirely at the world level. It can be translated fairly easily. We might divide this class according to whether the ironic conflict is observed primarily in (1) ideas, (2) characters, (3) situations and events. (Knox, 1972, p. 53)

---

<sup>123</sup> Raquel Hidalgo y Silvia Iglesias en su artículo *Humor e ironía: una relación compleja* advierten sobre la posibilidad de contemplar a la ironía como la contraparte del humor, compartiendo un campo de actuación y operando bajo unos mecanismos similares (cfr. Hidalgo e Iglesias, 2009, pp. 427-441).

También debe tenerse en consideración la existencia de la ironía dramática que se puede observar en obras como *Edipo rey* de Sófocles. La ironía dramática consiste en este ejemplo en el hecho de que el receptor ya sabe, antes que Edipo, que el tebano se ha casado con su madre y ha dado muerte a su padre.

La ironía verbal, que es la que contempla más variaciones y matices, ha sido dividida en múltiples categorías, dependiendo de si la clave de la ironía reside en el tono o el juego de palabras empleado, en el objeto de la ironía, etc. (cfr. Ballart, 1994, pp. 296-309).

Siguiendo esta subdivisión, el sarcasmo se suele entender como una forma de ironía o como el reverso negativo de ella. Según la retórica clásica, el sarcasmo es una “burla rayana en el insulto y en el que la víctima de la ironía es alguien desvalido” (Ballart, 1994, p. 298). Así entendido, el sarcasmo puede comprenderse como la forma inmoral por excelencia de la ironía.

A pesar de que el humor no precisa de suscitar la emoción de la hilaridad, la ironía prescinde directamente de ella, no siendo un requisito ni imprescindible ni relevante a la hora de generar ironía.

La ironía hace hincapié en la técnica de la subversión y del contraste, del juego de palabras y de intenciones sin requerir de la emoción de la hilaridad; emoción de la cual no solo prescinde la ironía dramática sino también buena parte de las ironías verbales y situacionales.

...

En Kierkegaard la ironía ocupa un papel central. En 1841 se doctora con una tesis titulada *Sobre el concepto de ironía. En constante referencia a Sócrates* (1841/2006b). En esta, aborda el espíritu antiguo de la ironía en referencia a la figura de Sócrates. Ya antes, para 1837, Kierkegaard esboza sus primeros comentarios sobre el concepto de la ironía y marca una distinción entre el espíritu antiguo de la ironía y la ironía romántica basada en la *calma* que refleja la primera respecto al *temblor* de la segunda (cfr. Kierkegaard, 1909-1948, Vol. II, AA. p. 69). Esta distinción se complementará en su *Post Scriptum* (1846/2010), con una tercera consideración de la ironía en la que se pone en valor a esta en relación con la religión.

En Kierkegaard, la ironía es el inicio de la sospecha, es la potencia que destierra la inocencia y que introduce la duda: “La subjetividad del hombre irónico ha perdido la inocencia, y desde entonces es sospechosa, se dedica a desenmascarar un universo, ya no cree en los ideales sobre la unidad” (Binetti, 2003, p. 198). En este sentido, la ironía juega un papel fundamental en el pensamiento humano pues, de alguna forma, lo despierta.

No obstante, no es este el lugar para entrar en detalle y exhaustivamente en los pormenores de lo que significa la ironía en la obra kierkegaardiana y, por tanto, voy a centrarme de forma sucinta en la relación que presenta esta concepción de la ironía con el humor. En este sentido, ironía y humor mantienen una relación estrecha en la obra de Kierkegaard. Tanto es así que el humor puede ser comprendido como una extensión, un paso más allá de la ironía:

El humor es la ironía llevada hasta el punto de su más intensa vibración; no obstante, y pese a que lo cristiano es el verdadero *primus motor*, es posible hallar en la cristiana Europa gente que no ha ido más allá de la ironía, y que por eso no ha podido tampoco poner en práctica un humor absolutamente aislado y personalmente sostenido. (Kierkegaard, 1909-1948, Vol. II, A 136; *Citada la traducción de Darío González en la introducción a Kierkegaard, 1846/2010, p. 69*)

La queja de Kierkegaard va en la línea de sus críticas a esa *cristiandad* que habla y predica la fe pero que, a decir verdad, no atisba ni de lejos el salto de fe. A pesar de que el humor es caracterizado por Kierkegaard como inherente al propio espíritu del cristianismo, a menudo la Europa cristiana ha tendido a quedarse en la ironía por su incapacidad para adentrarse en el misterio de la fe, esto es, por su incapacidad para adentrarse en la paradoja. En consecuencia, la ironía tiene también una vertiente por la cual sería un estado previo, ontológicamente hablando, al humor. Un paso en el que la duda se expresa por la, aún, falta de confianza (fe). No obstante, tal y como he indicado en múltiples ocasiones en las diferentes partes de esta investigación, si la obra kierkegaardiana no ha tenido gran peso en lo relativo a las figuras de la ironía y el humor para esta tesis (mientras que sí que lo ha tenido en lo relativo a la comprensión de la paradoja, por ejemplo), se debe, principalmente, a que el enfoque de ambas figuras gira entorno a una comprensión de la dualidad desde el prisma de la trascendencia, tratando la ironía el límite entre lo estético y lo ético y el humor el límite entre lo ético y lo religioso. En este enfoque, ironía y humor son vistas siempre en relación a la fe y, por tanto, no se contempla su autonomía total como figuras autónomas con las que abordar la propia dualidad humana y la tensión entre lo finito-infinito, o cuando menos para abordar la dualidad desde una comprensión diferente que remita a una infinitud No-Absoluta.

...

En Hegel se apunta a una diferencia entre la ironía y lo cómico:

Pues lo cómico debe limitarse a que todo lo que se anule sea algo en sí mismo nulo, una apariencia falsa y contradictoria, una quimera, p.ej., una manía, un capricho particular frente a una poderosa pasión, o bien en un principio supuestamente sostenible y una máxima firme. Pero algo enteramente diferente ocurre si lo de hecho ético y verdadero, un contenido en sí sustancial en general, se patentiza como nulo en o a través de un individuo [...] En esta distinción entre lo irónico y lo cómico importa esencialmente el contenido de lo destruido. (Hegel, 1835/1989, pp. 51-52)

Esta diferencia señala a la ironía y a lo cómico como pertenecientes a dos registros diferentes. En este sentido, la ironía se halla inmersa en la esfera plenamente narrativa, *seria*, lo cual limita la posibilidad de acción de esta misma ironía, a la vez que la torna más hiriente y peligrosa en la medida en la que supone un ataque o una respuesta frontal: siguiendo el esquema de esta investigación, la ironía se antoja como una contestación propositiva, como algo que sigue dentro del juego del universal/particular y que no reconoce la posibilidad de un tipo de universal diferente del abstracto, de un universal concreto:

La diferencia [la diferencia entre comedia e ironía] es exactamente, por ejemplo, la de señalar los límites y limitaciones del universal, y refrendar estos límites al transformarlos en los puntos mismos de lo infinito y el poder genérico del universal [...]

El giro irónico muestra la limitación, el particular, la determinación concreta del lugar de enunciación, el cual a continuación oculta la universalidad del enunciado. [...] En este sentido, el procedimiento irónico es potencialmente interminable pues despliega la contradicción interna de la realidad en una serie de giros de los elementos establecidos de la realidad, exponiendo su contradicción. No obstante, ¿no reside el límite de este tipo de ironía en el hecho de que no reconoce la posibilidad de un “universal concreto” (ni la posibilidad de una “particularidad abstracta”), y se mantiene dentro de los parámetros de oposición entre la universalidad abstracta y la particularidad concreta? (Zupančič, 2008/2012a, pp. 96-97)

En la ironía no se puede observar la *brecha* porque no hay interrupción, no se ve el punto de fuga porque se sigue dentro de un esquema universal/particular que no puede ni tan siquiera

considerar la singularidad. No se intuye una mirada desde fuera y hacia la estructura narrativa y, en este punto, se observa cómo la ironía se distancia de la consideración del humor en esta investigación; no puede ser en ningún caso una herramienta del límite.

**Farsa:** género dramático relacionado con la comedia, pero *más humilde* (cfr. Attardo, 2014, I, p. 233). La humildad de la farsa se refiere a su poca difusión en comparación a la comedia. Con toda seguridad, las características de la farsa propiciaron su escasez como expresión.

La farsa se caracteriza por ser, a la vez, la más violenta y física expresión hilarante en el teatro antiguo, y la menos comprometida y conflictiva a nivel de crítica sociopolítica (cfr. Attardo, 2014, I, p. 233).

¿Pero qué es exactamente la farsa? Salvatore Attardo considera que “[u]nlike “high comedy” or comedy of manners, which exploits verbal wit and rounded naturalistic characters, farce depends on physical joking and stylized acting and exploits flat-type characters, often known as “comic masks.” (Attardo, 2014, I, p. 234).

Una diferencia importante entre la comedia y la sátira en relación con la farsa es que esta última ni tan siquiera es en apariencia revolucionaria o subversiva, sino que se muestra siempre conservadora, pues en el propio transcurso de la farsa la regla transgredida acaba siendo restablecida:

Farce is essentially conservative. It does not seek to point to any particular lesson for its audiences and has little reforming zeal—or even despair—about the ways of the world and human nature. Socially respectable victims make it funnier (provided any moral implications about their humiliation are avoided), but at the end of the comic upheavals, farce plots restore conventional authorities—or at least save their face. This distinguishes farce from other comic genres or styles such as satire and absurdism’s “black” or gallows humor (sometimes called metaphysical or intellectual farce), which are critical in purpose, as well as from tragicomedy and romantic comedy, which engage the audience’s empathy. (Attardo, 2014, I, p. 234)

La farsa tuvo una notable difusión durante la Edad Media; difusión debida, con toda seguridad, al interés de la farsa por su énfasis en lo carnal, las costumbres, las necesidades humanas y, en general, en poner de relevancia la dimensión finita del ser humano (cfr.

Attardo, 2014, I, p. 234); una dimensión que a menudo era ignorada por la cultura oficial y fue aupada por la cultura extraoficial de la plaza pública.

Con el paso del tiempo, la farsa se ha fusionado con otros géneros y expresiones cómico-humorísticas y su término refiere con más frecuencia hoy en día a su definición más despectiva, que encontramos en la quinta acepción del término en la RAE: “Obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca” (Real Academia Española, 2015, *Farsa*, 23ª ed).

**Chiste y broma (joke):** algunas lenguas romances, entre ellas el castellano, han conservado la particularidad de distinguir entre *chiste* y *broma*. En inglés se utiliza un único vocablo para ambas (*joke*) y, por ello, se requieren determinadas aclaraciones en dicha lengua: “the term joke can be found in two different meanings within humor research. The first is that as a type of text; the second is more generally that of an instance of humor” (Attardo, 2014, I, p. 417). La primera significación hace referencia a lo que en castellano se entiende como chiste. Mientras que el segundo significado se adecua al término broma. Sin embargo, a menudo chiste y broma se confunden y la segunda categoría acaba, también en castellano, resumida en la primera, que ha sido sin duda mucho más fértil dentro del análisis teórico.

El chiste es un arquetipo fundamental de la expresión cómico-humorística<sup>124</sup> debido a que se manifiesta de forma concreta, tiene un claro principio y final y es reconocible por el público al que se dirige, si este tiene los elementos que le permiten decodificarlo.

El chiste se caracteriza por ser una expresión de tipo verbal y se puede definir como un “dicho u ocurrencia agudos y graciosos” (Real Academia Española, 2015, *Chiste*, 23ª ed).

...

El chiste ha sido objeto de exhaustivos análisis, como es el caso del realizado por Sigmund Freud en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

Según el esquema seguido por Freud se pueden hallar o bien chistes tendenciosos o bien chistes inocentes. Freud considera particularmente interesantes a estos últimos al no mover a la hilaridad por causa de su tendencia sino tan solo por su técnica, siendo relevantes para conocer la naturaleza misma del chiste y el porqué nos hace reír (cfr. Freud, 1905/2000, p.

---

<sup>124</sup> Algunos autores como Helmuth Plessner (1941/2007) disgregan al chiste de lo cómico, postulando categorías diferentes: esto sin embargo se debe no tanto a que el chiste no promueva la comicidad, sino al hecho de que la estructura del chiste es tan singular que merece un análisis aparte del de lo cómico en general.

90)<sup>125</sup>. Esta preocupación por la técnica y no por la tendencia hace que cobre importancia fijarse en los mecanismos técnicos fundamentales de configuración del chiste. Esta configuración se basa en los juegos de palabras. Estos, pueden darse en los chistes tendenciosos pero adquieren mayor importancia en los chistes inocentes debido a que en este juego puede resumirse toda la eficacia del chiste.

Respecto a la broma, su semejanza con el chiste reside en su pretensión de llevar únicamente a la hilaridad, y hacerlo de una forma breve. Sin embargo, se diferencia del chiste en su ausencia de concreción: no tiene un tiempo marcado a priori de inicio y final.

En la RAE se da en la primera acepción de broma una definición que acerca esta a la burla (cfr. Real Academia Española, 2015, *Broma*, 23ª ed), pese a que, en realidad, esta última tan solo debiera ser considerada como el reverso negativo de la broma, al igual que el sarcasmo es el reverso negativo de la ironía (cfr. Real Academia Española, 2015, *Burla*, 23ª ed).

**Juego de palabras (pun):** los juegos de palabras no son una expresión cómico-humorística por sí misma sino que son un mecanismo por el cual muchas expresiones cómico-humorísticas se vuelven eficaces.

Los juegos de palabras son habituales y fundamentales en el humor. De hecho, son, con toda probabilidad, la forma más básica de la generación de un contraste o una incongruencia:

A pun is a type of joke in which one sound sequence (e.g., a word), and this similarity in sound creates a relationship for the two meanings from which humor is derived. Puns are one of the most prominent types of humorous text and are thought to be both typical as well as comparatively simple- if not simple-minded. For these reasons puns are the manifestation of humor most extensively studied by researchers in disciplines such as linguistics who are interested in humor stimulus and their processing. (Attardo, 2014, II, p. 612)

---

<sup>125</sup> En el contexto de esta investigación resulta cuestionable plantear una dicotomía sobre dos formas de entender el chiste a la manera en que lo hace Freud. Y esto ya no es tanto por el hecho de que sea cuestionable que haya unos chistes intencionados y otros que no, sino, simplemente, por la infertilidad de una filosofía del humor centrada en la intencionalidad más que en la propia expresión humorística y su capacidad transformadora

La versatilidad del juego de palabras y su relación tan estrecha con la noción de incongruencia lo convierten en un mecanismo que ha sido investigado y reportado de forma extensa desde el campo de la lingüística del humor. Sin embargo, la susodicha versatilidad del juego de palabras no debe entenderse como simplicidad: “Puns are not simple in principle than other instances of humorous stimuli, they are merely very condensed” (Attardo, 2014, II, p. 612).

Los procedimientos básicos de generación de un juego de palabras son los siguientes: homografía, homofonía y paronimia (cfr. Attardo, 1994, p. 113). Tanto la homografía como la homofonía se entienden como el juego de palabras perfecto; o bien se utiliza el mismo sonido o la misma palabra escrita para generar la confusión. La paronimia es considerada como la forma de juego de palabras imperfecta: juega con parecidos fonéticos o gráficos pero no con la exactitud de los mismos (cfr. Attardo, 2014, II, p. 613).

**Ridículo:** Lo ridículo ha mantenido siempre una relación estrecha y controvertida con la hilaridad cómico-humorística. La RAE define lo ridículo en su primera acepción como aquello “Que por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa” (Real Academia Española, 2015, *Ridículo*, 23<sup>a</sup> ed). Por lo tanto, se asume que lo ridículo se vincula con la hilaridad. No obstante, lo diferencial en lo ridículo no se halla en la risa, sino en esa *rareza o extravagancia*.

En la antigüedad clásica, la diferencia entre lo ridículo y lo cómico-humorístico era tenue o nula<sup>126</sup>. Esta ausencia de diferenciación permite explicar el intento de control, moderación o censura del humor por ser considerado como un arma peligrosa en la que el objetivo primordial es ridiculizar a otro<sup>127</sup>.

Lo ridículo sigue manteniendo una relación de difícil distinción respecto a lo cómico-humorístico durante la Edad Media y el Renacimiento, cuando sus lazos con lo grotesco y lo obsceno se intensifican en la cultura popular y las expresiones que se derivan de esta. La cultura de plaza pública, según la terminología bajtiniana, es una cultura en la que lo cómico se asocia con lo grotesco, lo obsceno, lo feo y también lo ridículo, tornándose muy complejo poder señalar frontera alguna entre estas categorías: “Basta para nuestro cometido

---

<sup>126</sup> Véase *Apéndice II*, sobre el concepto que tienen Platón y Aristóteles de lo ridículo.

<sup>127</sup> Platón en el Filebo considera que la risa (sin distinción), debe ser controlada severamente para evitar esta mezcla de placer y displacer que provoca (cfr. Platón, trad. 2013, 50a).

con mostrar cómo descansa lo feo en lo incorrecto y cómo también lo incorrecto puede proporcionar una fuente para lo ridículo” (Rosenkranz, 1853/1992, p. 69).

El primer autor que marca una distinción clara y explícita entre lo ridículo y lo cómico es Hegel:

Sin embargo, no toda acción carente de sustancia es ya cómica debido a esta nulidad. Con frecuencia se confunde a este respecto lo ridículo con lo propiamente hablando cómico. Puede ser ridículo todo contraste entre lo esencial y su apariencia entre el fin y los medios, una contradicción por la que la apariencia se supera en sí misma y el fin se priva a sí mismo de su meta en su realización. Pero para lo cómico debemos exigir algo más profundo. Los vicios de los hombres, p. ej., no son nada cómico. Una demostración muy escueta de esto nos la proporciona la sátira cuanto más chillones son los colores con que pinta la contradicción entre el mundo efectivamente real y lo que debiera ser el hombre virtuoso. Necesidades, insensatez, estupidez, tomadas en y para sí, no necesitan tampoco ser cómicas, aunque nos riamos de ellas. (Hegel, 1835/1989, p. 859)

Lo cómico cobra una importancia capital en Hegel, pero esta relevancia se acentúa aún más en la medida en que es capaz de distinguirlo de otras categorías como la de lo ridículo, abriendo la posibilidad a una lectura en la que no se asuma el menosprecio o la mofa como una parte necesaria de lo cómico.

## **Apéndice II: antecedentes teóricos del humor en el pensamiento occidental.**

Este apéndice deja constancia de un primer momento de mi investigación doctoral. En dicho momento, me dediqué a acotar la presencia y consideración del humor y de la hilaridad en el contexto del pensamiento occidental, trazando un recorrido no exhaustivo de sus hitos más significativos. Aporta, entonces, una suerte de estado de la cuestión y resulta orientativo por ofrecer coordenadas para acceder a un territorio muy variado y no menos agreste; los inicios de lo que se podría denominar como una filosofía del humor.

### **1. Antecedentes históricos de una filosofía del humor.**

Desde la Grecia clásica, el humor, o alguno de los aspectos involucrados con este, es un asunto de discusión en la tradición occidental. Sin embargo, antes de la era contemporánea nunca se trató de abordar de manera sistemática y exhaustiva ninguna suerte de filosofía del humor. Se pueden encontrar algunos ejemplos de análisis de diferentes aspectos que conforman lo que se podría denominar como una proto-filosofía del humor. Estas teorizaciones, en muchos casos, cayeron pronto en el olvido y no tuvieron más recorrido que el que los propios autores le dieron. Otros bosquejos, en cambio, resultaron particularmente fértiles en los meandros del análisis filosófico del humor y buena parte del campo sobre el que se extiende la filosofía del humor del presente bebe de estas fuentes primigenias.

#### **1.1. El humor en la antigüedad.**

El Occidente grecolatino contiene las primeras reflexiones de las que se guardan documentos acerca de la risa, la comedia y del papel de la hilaridad para el ser humano y, especialmente, sobre el lugar y la función que ocupa esta hilaridad en el contexto de la sociedad/comunidad. Las referencias al humor son muy limitadas y ocupan un espacio discreto en la obra de los diferentes autores grecolatinos. Por otra parte, hay obras o fragmentos de las mismas que se han perdido y de las que tan solo se guardan comentarios de autores posteriores. El caso más célebre de esta última situación lo protagoniza el capítulo perdido de la *Poética* (trad. 2004) de Aristóteles que estaba dedicado a la comedia. Su extravío supone una pérdida irreparable, pues constituía el fragmento más exhaustivo de la antigüedad clásica dedicado exclusivamente a la comedia.

El problema de ausencia y oscuridad documental de la antigüedad en lo relativo al humor y la hilaridad en general se refleja en este subapartado: a menudo no es posible citar o hacer referencia a las fuentes primarias sino a fuentes secundarias y/o recopilatorias que dan cuenta de los aportes atribuidos a los diferentes autores grecolatinos. No obstante, aunque supone un claro perjuicio para la investigación no poder recurrir directamente a las fuentes primarias, es preciso recordar que el objetivo de este apéndice reside en dejar constancia del carácter de las reflexiones sobre el humor en la tradición occidental y no elaborar y mucho menos justificar una teoría al respecto.

Por último, quisiera hacer mención especial al libro de Salvatore Attardo *Linguistic Theories of Humor* (1994) como un apoyo fundamental para este y los siguientes subapartados de este apéndice.

### ***Platón***

Platón valora en el Filebo que la risa es una mezcla de sentimientos del alma (Attardo, 1994, pp. 18-19). En concreto, se mezcla el placer con el dolor:

De esta reflexión resulta que cuando nos reímos de la parte ridícula de nuestros amigos, mezclamos el placer con la envidia y, por consiguiente, el placer con el dolor, puesto que ya hemos reconocido que la envidia es un dolor del alma, el reír un placer, y que estas dos cosas se encuentran juntas en tal caso. (Platón, trad. 2013, 50 A)

Platón puede ser comprendido como precursor de las teorías de la superioridad, dentro del ámbito de las teorías contemporáneas sobre la risa. Esto se puede observar así en la medida en que Platón no distingue entre humor y ridículo:

Plato puts humor in the field of the “ridiculous”. Whoever does not follow the Delphic Oracle’s admonition “Know thyself”, or in other words, lacks self-knowledge, is defined as ridiculous. Without doubt, the ridiculous is seen by Plato as belonging to the category of perversion. (Attardo, 1994, p. 19)

En este sentido, se puede considerar a Platón padre filosófico de una forma de entender el humor como arma.

## *Aristóteles*

Lamentablemente, la mayor parte de los comentarios que Aristóteles hizo a propósito de la comedia se encontraban en la parte perdida de su *Poética*<sup>128</sup>. No obstante, sí que se conserva un comentario en la parte dedicada a la tragedia y a la epopeya, en la que Aristóteles realiza una sucinta valoración de la comedia:

La comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo<sup>129</sup>. Efectivamente, lo cómico<sup>130</sup> es un defecto y una fealdad que no contiene dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor. (Aristóteles, trad. 2004, 1449a)

A tenor de estas líneas, el posicionamiento de Aristóteles respecto a la comedia se asemeja al de Platón. De hecho, manifiesta una cierta adherencia a esa prototeoría de la superioridad planteada por Platón. De hecho, como Attardo comenta en su libro (cfr. Attardo, 1994, p. 20), cuando Aristóteles dice comedia, se entiende comedia antigua (género), y lo humorístico<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> La impronta que dejó la parte de la *Poética* dedicada a la comedia queda atestiguada por sus múltiples referencias posteriores. De entre todas ellas, destaca el *Tractatus Coislinianus*, de autor desconocido, pero que, según diversos autores, podría representar un comentario o resumen a la aportación aristotélica (Attardo, 1994, p. 23).

<sup>129</sup> Durante mi investigación previa a los estudios de doctorado, realicé un trabajo de módulo de Máster titulado *Feo-cómico-gracioso* en el cual me aproximé a la cuestión de la relación entre lo feo y lo cómico concluyendo que en la tradición occidental hay no solo una relación vinculante entre ética y ontología, sino también entre estética y ontología (para ser más precisos en el contexto: entre estética y metafísica). En este sentido, la consideración negativa de la risa, la comicidad y el humor que prima en el prisma de la cristiandad sigue a pies juntillas la vinculación aquí establecida por Aristóteles. Umberto Eco en pleno siglo XX recordó en su *Historia de la fealdad* (2007) esta relación persistente entre lo feo, lo cómico y lo gracioso durante el Medievo y el Renacimiento.

<sup>130</sup> En otras traducciones se dice que no es lo cómico sino que es “lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio” (Aristóteles, 1946, 1449a). A la luz de la reflexión contemporánea, la relación entre lo cómico y lo ridículo dista mucho de ser sinónimica, como ya se ha podido observar por ejemplo en Hegel. Sin embargo, en el contexto de la obra de Aristóteles, la separación entre lo ridículo y lo cómico no llega a operar nunca.

<sup>131</sup> Ninguno de los autores de la antigüedad citados utiliza el término *humor*. En la mayoría de los casos el acercamiento se produce a través de la risa o de alguna expresión humorística relevante. Se debe notar que el empleo del término humor, en el sentido descrito aquí, es anacrónico al Occidente clásico. Como bien indica Daniel Wickberg (cfr. Wickberg, 1998, p. 16) en su libro, el surgimiento o, cuanto menos, la generalización del uso del término humor en referencia a las significaciones que hoy le damos (sentido del humor, expresiones...) y, por tanto, en relación al uso dado también en este trabajo, es bastante reciente en el tiempo y se puede remontar al mundo anglosajón de mediados del siglo XIX.

sería el carácter propio de esta comedia antigua. Al relacionar el humor con lo ridículo y lo feo, no se puede pensar en una buena consideración por parte del filósofo estagirita.

Sin embargo, si bien es cierto que Aristóteles relaciona la comedia con *la imitación de personas de baja estofa*, esto no significa, en absoluto, que considere que la comedia deba ser erradicada, así como, en general, tampoco cualquier tipo de gracia o agudeza. De hecho, Aristóteles no condena la totalidad de la risa, como es el caso de Platón. En este caso, como en muchos otros, Aristóteles encuentra la virtud en el término medio: a medio camino entre el bufón y el patán.

Aristóteles es el primero en reconocer el uso práctico-retórico del humor al entender que este obedece a una relación de incongruencia, y también inicia un análisis de la relación dicotómica comedia/tragedia que marcará buena parte de la hermenéutica occidental sobre esta cuestión:

Aristotle also considers the practical use of humor in the Rhetoric. According to Aristotle, joking must serve the argumentation of the orator. The speaker must be careful to avoid inappropriate jokes, however (...) In a little quoted passage, in the same book of the Rhetoric, Aristotle sketches the first analysis of the mechanisms of humor, anticipating, as Morreall (1987: 14) notes, the theories of incongruity. While discussing liveliness and surprise in metaphors, Aristotle comments on several witticisms, puns and on unexpected occurrence of words, and concludes: “the speaker says something unexpected, the truth of which is recognized.” (Rhetoric, III, 11, 1412b) (Attardo, 1994, pp. 20-21)

Aristóteles se muestra mucho más prolífico a la hora de escribir sobre cuestiones relacionadas con la hilaridad que Platón. De hecho, representa una *rara avis* en el pensamiento clásico, pues, si bien no hay un tratamiento exhaustivo de la materia que permita hablar de una filosofía del humor con todas las letras, sí que hay una preocupación por el papel que ocupan la comedia y la risa en la sociedad.

De los autores clásicos postaristotélicos que continuarán haciendo aportes sobre la hilaridad, destaca Pseudo-Longino, el cual se puede estimar como pionero en la oposición cómico/serio, oposición que supone un discurso innovador en relación al discurso de la habitual oposición establecida por Aristóteles de cómico/trágico (Attardo, 1994, pp. 22-23).

## ***Cicerón***

Cicerón indagó en las causas y las tipologías de la risa.

En su obra *De Oratore* (Cicerón, trad. 1942) planteó cinco cuestiones en relación a la risa: qué es, de dónde proviene (o qué la provoca), sobre la idoneidad o no de utilizarla para el orador, hasta que punto llega esta idoneidad (en el caso de haberla) y, por último, qué géneros o tipos de risa cómico-humorística existen (cfr. Cicerón, trad. 1942, p. 373).

Respecto a la cuestión de qué es la risa, Cicerón fue muy lúcido al advertir que era arriesgado atreverse a dar una definición por reconocer su absoluta ignorancia respecto a qué es o cuál es el origen de la risa (cfr. Cicerón, trad. 1942, p. 373).

En lo que atañe a la segunda cuestión, es decir, a la pregunta sobre el factor originador de la risa, Cicerón se muestra muy aristotélico al atribuirle cierta bajeza y deformidad (cfr. Cicerón, trad. 1942, p. 373). No obstante, esto no significa que la menosprecie, pues recalca cómo (casi) solo provoca risa aquello que señala lo feo pero de una forma “no-fea” (Cicerón, trad. 1942, p. 373).

Cabe señalar la importancia de la reflexión de Cicerón respecto a la tercera y la cuarta cuestión, es decir, a propósito de la idoneidad que la risa puede tener en el orador y hasta qué punto puede llegar la misma. En esto vuelve a seguir a Aristóteles proponiendo como criterio una moderación en el bromear aplicando el criterio de no herir en demasía ni promulgar odio (cfr. Cicerón, trad. 1942, pp. 373-375). Se debe aplicar el término medio entre comprender que la risa no puede en ningún caso bastar para castigar a aquellos que han cometido grandes crímenes (no es pena suficiente), ni puede ser empleada contra aquellos que viven miserablemente (no por su voluntad, sino por su condición social) por ser un castigo excesivo (cfr. Cicerón, trad. 1942, pp. 373-375).

Cicerón comprende la idoneidad de la risa en el orador en la medida en que “mitiga la tristeza y el rigor” (Cicerón, trad. 1942, p. 373) y ayuda a tolerar situaciones tristes, decadentes o duras.

Por último, por lo que respecta a la cuestión sobre qué géneros o formas de risa podemos hallar, Cicerón distingue entre una risa acerca de “las cosas” (de re) y otra risa acerca de “las palabras” (de dicto) (Cicerón, trad. 1942, p. 377). Esta distinción se ha mostrado particularmente importante para aquellos que han querido investigar posteriormente el humor desde la perspectiva de su relación con el lenguaje (cfr. Attardo, 1994, p. 27).

## **Quintiliano**

El autor romano más relevante en lo relativo a una reflexión sobre la hilaridad es Quintiliano.

Este bebe de las fuentes de Aristóteles y de Cicerón para reflexionar sobre la risa.

Al igual que Cicerón, Quintiliano analiza la risa siempre en relación con la oratoria. Por tanto, se preocupa también por el problema acerca de su idoneidad en el orador. También le preocupa la corrección de la risa. En lo referente a estos dos puntos, Quintiliano muestra seguir, *grosso modo*, los pasos de Aristóteles y de Cicerón: la risa es válida para el orador, sirve para *relajar la mente* y no es problemática en sí misma, aunque sí en su exceso y/o en su impertinencia (cfr. Attardo, 1994, pp. 29-30).

Por otra parte, Quintiliano reflexiona también sobre las distintas motivaciones que llevan a la risa. En el autor romano hay una reflexión sobre la poligénesis de la risa: no solo se produce la risa por chistes u otras construcciones elaboradas e intencionales, sino también por lo grotesco, lo estúpido o lo fortuito (cfr. Attardo, 1994, p. 30).

La distinción que establece Quintiliano entre risa involuntaria y risa intencionada es de capital importancia a la hora de poder abordar una filosofía del humor:

From a strictly linguistic point of view, it involves the speaker's intentionality, i.e., distinguishes between involuntary humor, which is not meant to be funny, but is observed by and outside spectator who interprets it as funny or ridiculous, and intentional humor, in which as speaker says something which he/she intends to be funny and which may or may not be perceived as funny by a hearer. (Attardo, 1994, p. 31)

Otra novedad importante en Quintiliano es su plasmación de los tres sujetos de la risa: la risa por o hacia los demás, la risa sobre uno mismo o la risa neutral. En los tres casos, Quintiliano insiste en la medida y en la dignidad, es decir, en la apelación a una suerte de filtro moral intuitivo que nos guíe a la hora de considerar oportuna o inoportuna una risa determinada (cfr. Attardo, 1994, pp. 31-32).

### **1.2. El humor en la Edad Media.**

La Edad Media se muestra como un período de oscuridad en relación a una filosofía del humor o, cuando menos, al trato de algunos aspectos relacionados con el humor. Con todo, el

período medieval europeo se muestra como un terreno fértil para la aparición de formas enmascaradas de comicidad (al margen de la cultural oficial) como son el Carnaval y, en general, todas las fiestas populares que giran alrededor de la plaza pública.

En lo relativo a las aportaciones teóricas originales, la Edad Media es un período con pocas contribuciones. En general, las consideraciones sobre la hilaridad y la risa en la Edad Media se limitan a comentarios aislados sobre las aportaciones hechas por autores grecolatinos.

De entre toda la obra medieval relativa a la filosofía del humor destaca el erudito bizantino Juan Tzetzes, que dedicó un breve poema pedagógico (de 92 versos) a la literatura de carácter cómico y a otros temas afines a esta (Attardo, 1994, pp. 33-34).

Por otra parte, una idea que se prodigó con cierta notoriedad en el Medievo europeo se relaciona con un autor romano que apenas escribe nada relacionado con el humor: Horacio. Este intuyó el posible carácter instructor/educador de la comedia y con ello influyó sobre algunos autores medievales como Isidoro de Sevilla e incluso Dante a la hora de valorar la posibilidad de una literatura que exista *por diversión* (Attardo, 1994, p. 34).

### **1.3. El humor en el Renacimiento.**

El Renacimiento representa un redescubrimiento y resurgimiento de ideas clásicas que fueron perdidas o ignoradas durante la Edad Media (Attardo, 1994, pp. 34-46).

En el *cinquecento*, surgieron varios teóricos italianos que comentaron y ampliaron las reflexiones de los autores clásicos y, especialmente, las reflexiones de Aristóteles, del cual se imprimió la primera edición moderna de su *Poética* en 1508 (durante la Edad Media toda la reflexión sobre la obra aristotélica estaba mediada por las traducciones de los centros islámicos). Este hecho sirvió para evidenciar el calado de sus escritos y abrieron la posibilidad a una teoría de la comedia muy fértil y a unas incipientes reflexiones sobre la risa. De entre estos autores del *cinquecento* se puede destacar la aportación de Lodovico Castelvetro, quien desarrolló una suerte de teoría de la risa, aunque un tanto rudimentaria y poco detallada, en la que da cuenta de las cuatro fuentes u orígenes de la risa (Lozano-Renieblas, 2014, p. 53):

- 1) La provocada por el amor o la caridad al ver a nuestros seres queridos.
- 2) Los engaños.
- 3) Los defectos humanos.

#### 4) El sexo o delectación carnal.

Attardo sostiene que la risa o alegría producida en relación a la interacción con nuestros seres queridos poco tiene que ver con la risa humorística (Attardo, 1994, p. 42). Sobre el segundo y el tercer tipo de risa, es decir, la provocada por los engaños o equívocos en la comunicación (malentendidos, fallos de comprensión, engaños deliberados, etc.) y la provocada por la percepción de los defectos humanos (deformidades, minusvalías, etc.) representan una fuente habitual de risa (Attardo, 1994, p. 42). De hecho, es la risa que suele ocupar el pensamiento de autores clásicos como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano cuando sugieren una moderación y contención en la misma (en la cantidad y los límites de esta risa).

Por último, Castelvetro ve en el sexo otra de las grandes fuentes de risa (cfr. Attardo, 1994, p. 42). Salvatore Attardo señala en este sentido a Castelvetro como precursor teórico de Sigmund Freud en lo relativo a la relación entre risa y sexo<sup>132</sup>.

Castelvetro considera que todo lo relacionado con el sexo (*los placeres de la carne*) es divertido pero, no obstante, no lo es si se muestra con impudicia, si se muestra abiertamente, a través de desnudos integrales y sin reparos o filtros. Esto último es obsceno y vergonzoso pero no divertido. Divertido es, y, por tanto, objeto de risa, cuando se muestra velado, no explícito, según el enfoque de Castelvetro.

#### **1.4. El humor en el pensamiento moderno y contemporáneo.**

Como se ha podido observar, el humor ha sido un asunto tenido en cuenta desde al menos la antigüedad clásica en Occidente. Pese a que, como ya se ha comentado, en ningún caso se puede hablar de un trato sistemático de la cuestión ni de una consideración muy relevante, es bien cierto que estas aportaciones dejaron poso para que se pudiera asentar una reflexión más madura que, con el paso del tiempo, llegaría a dar frutos en forma de una filosofía del humor madura y propiamente dicha.

---

<sup>132</sup> Pese a la relación que Salvatore Attardo establece entre Castelvetro y el psicoanálisis posterior (Attardo, 1994, p. 42), cabe decir que, por una parte, la estimación de que el sexo y todo lo que este sugiere puede ser un foco o fuente de risa era una consideración bastante generalizada de la época, como bien señala Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941/1987), y, por otra parte, Castelvetro nunca llega a desarrollar una teoría de la risa que se asemeje mínimamente a la teoría desarrollada por Freud; teoría que servirá de base para las teorías de la liberación de la presión.

La Modernidad representa una vuelta de tuerca en el pensamiento acerca del humor. Se comienza a atisbar un tratamiento más pormenorizado de la cuestión y, al igual que en otras muchas disciplinas, comienza a surgir un proceso de especialización del conocimiento que hace que se abandone la vaguedad conceptual y que se tienda a explicar los fenómenos asociados al humor desde multitud de perspectivas diferentes; perspectivas muchas veces que entran en contradicción entre sí.

Esta especialización de la reflexión sobre el humor conllevó que no solo la filosofía se ocupara de la reflexión y el estudio del humor, sino también la biología, la psicología, la sociología u otras disciplinas con diferentes perspectivas e intereses a la hora de explicar el humor como herramienta y sus diferentes mecanismos.

## **2. El humor en la época contemporánea.**

La discusión contemporánea sobre el humor halla sus raíces en un debate sobre las diferentes teorías de la risa<sup>133</sup>. En la introducción de esta investigación ya he mencionado que mi pretensión ha sido complementar las teorías de la incongruencia de la risa desde un prisma ontológico que no solo comprendiera la pregunta sobre el porqué de la risa humorística, sino que también intentara dar cuenta del lugar que ocupa el humor en el sistema de pensamiento de la tradición occidental, y la función que de este lugar se deriva. Expongo aquí los tres grandes grupos que permiten agrupar dichas teorías. La pregunta tras todas estas teorías es siempre la misma: *¿Por qué reímos?*

### **2.1. Teorías de la risa: diferentes perspectivas.**

En pleno siglo XX, se ha teorizado sobre estas líneas de pensamiento y se ha procurado delimitar el terreno sobre el cual opera la risa. En concreto, D.H. Monro (1988) propone tres grandes grupos de teorías que podrían explicar la motivación de la risa: las teorías de la superioridad, las teorías de la liberación de la presión y las teorías de la incongruencia. Attardo, en cambio, propone también tres grandes marcos que abarcan los grupos de teorías

---

<sup>133</sup> La discusión sobre las diferentes teorías de la risa no ha sido la única línea sobre la que se ha sustentado la filosofía del humor, aunque con toda probabilidad ha sido el recorrido más común y dominante. A día de hoy, hay otros temas de actualidad y preocupación en el campo de los estudios humorísticos, como son, por ejemplo, la discusión entorno a los límites del humor (en el marco de la libertad de expresión, de una ética bienintencionada, etc.) o la utilidad terapéutica de la risa en la vida humana. No obstante, pese a que debe reconocerse el interés de estas investigaciones, todo ese hilo de investigación excede en demasía las intenciones y de esta investigación.

pero planteadas desde una perspectiva epistemológica: teorías cognitivas (que incluirían las teorías de la incongruencia), teorías sociales (que incluirían las teorías de la superioridad) y teorías psicoanalíticas (que incluirían las teorías de la liberación de la presión);

Cognitive	Social	Psychoanalytical
Incongruity	Hostility	Release
Contrast	Aggression	Sublimation
	Superiority	Liberation
	Triumph	Economy
	Derision	
	Disparagement	

*Table 1.2: The Three Families of Theories. (Attardo, 1994, p. 47)*

Keith-Spiegel (1972, pp. 4-12) propone un listado de categorías más amplio: teorías biológicas/sobre el instinto, teorías de la superioridad, teorías de la incongruencia, teorías de la sorpresa, teorías de la ambivalencia, teorías de la liberación de la presión, teorías configuracionales y teorías psicoanalíticas. Pese a esta aparente gran diferencia respecto al listado mostrado por Monro o Attardo, en realidad, es una cuestión de pequeños matices lo que hace más o menos extensa la lista. Por ejemplo: las teorías biológicas o sobre el instinto se pueden resumir en las teorías de la liberación de la presión o en las teorías de la superioridad. De igual modo sucede con las psicoanalíticas. Así como las teorías de la sorpresa pueden tener lugar en una consideración amplia de las teorías de la incongruencia. Es por ello que, sin ignorar ningún otro modelo, voy a priorizar el modelo de Monro para contar con una primera aproximación a las teorías de la risa contemporáneas, que constituyen los primeros bosquejos de una consideración contemporánea al humor en clave filosófica.

### ***Teorías de la superioridad***

Las teorías de la superioridad de la risa son cronológicamente las más antiguas. Se puede aventurar una primera incursión en la idea de la superioridad como característica básica y fundamental de la risa en Platón.

Este grupo de teorías definen la risa humorística como la consecuencia de una experiencia subjetiva de superioridad. Al reírse, una persona está manifestando algún tipo de superioridad respecto al objeto de su risa (habitualmente, otra persona o grupo de personas). Es decir, cuando alguien se ríe, lo hace porque ha detectado una pretensión de mostrar algún tipo de superioridad por parte del emisor del mensaje humorístico respecto del objeto de su mensaje. Lo que comporta que reírse significa siempre *reírse de*.

Un punto importante a tener en cuenta en las teorías de la superioridad es que algunos autores, como Alexander Bain (Monro, 1988, p. 351), sostienen que ni tan siquiera es necesario que aquél que se halle en ese punto de superioridad sea consciente de la misma o quiera hacerla notar de manera explícita, con lo que, de este modo, se resuelve la primera posible crítica a este tipo de teorías: que no se puede presuponer mala fe en todos los emisores de mensajes humorísticos<sup>134</sup>.

Los defectos corrientes suelen ser motivo de risa: la falta de inteligencia, los problemas del habla, el alcoholismo, defectos físicos varios, etc. No obstante, la risa puede ser aún más sutil y venir referida a una sensación de superioridad generalizada (sin objeto concreto o manifiesto) respecto a otra persona o grupo:

These are all fairly crude examples, but it may be that even the most subtle humor is merely a development of this, and that the pleasure we take in humor derives from our feeling of superiority over those we laugh at. According to this view, all humor is derisive. (Monro, 1988, p. 350)

---

<sup>134</sup> Recientemente, ha surgido algún ejemplo de teoría de la superioridad *positiva*. Juan Carlos Siurana en su *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría crítica* (2015) menciona el ejemplo del profesor de Derecho F.H.Buckley, en el origen causal de la risa se halla la notación de una superioridad que es cierta y real (cfr. Buckley, 2005, p. XI). Esta evidencia de superioridad, lejos de ser algo necesariamente hiriente o dañino, sirve para observar una realidad que al hacerse tan visible, permite ser cambiada. Es decir, esta risa puede ser utilizada positivamente para cambiar una serie de conductas o comportamientos que no están acorde a lo que es una *buena vida* (cfr. Buckley, 2005, pp. 191-192).

Las teorías de la superioridad hallan su cénit justificativo en la existencia de expresiones de contenido humorístico como las sátiras o las parodias. En estas expresiones suele haber un explícito afán de reírse de alguien o de algo y, por tanto, puede hallarse algún tipo de comportamiento que encaje con el enfoque teórico de las teorías de la superioridad<sup>135</sup>.

El exponente más conocido de este grupo de teorías y el primero en formular explícitamente una teoría de la superioridad es Thomas Hobbes. Este definía a la risa como una especie de *gloria repentina (sudden glory)* que se experimenta al notar la condición de inferioridad o desgracia de otro objeto (Monro, 1988, p. 350).

No obstante, las teorías de la superioridad de la risa ya estaban latentes, aunque no expresamente formuladas, con anterioridad a Thomas Hobbes.

En este mismo trabajo se ha citado a Platón como precursor de este tipo de teorías, al relacionar estrecha e indisolublemente a la risa con el ridículo.

Berger analiza de forma sucinta la idea que tiene de la risa y de la comedia (como género) Platón, según el *Filebo*:

Pero el placer que proporciona la comedia es particular: está basado en la malicia, en el regocijo ante la desgracia de los demás. La comedia ridiculiza a los que se creen más ricos, más fuertes, más apuestos o más inteligentes de lo que en realidad son y estas discrepancias divierten al público. (Berger, 1997/1998, p. 48)

En otros autores grecolatinos, como Aristóteles y Cicerón, se ahonda en la relación entre ridículo y risa aunque se le da un uso y una utilidad mucho más acotada a la presencia del humor en el discurso retórico: Aristóteles remarcó que la risa tiene también una razón de ser si se utiliza siguiendo el criterio del *término medio* (cfr. Aristóteles, trad. 2007, 1128a).

---

<sup>135</sup> No es obvio que el objetivo principal de géneros como la sátira sea la denotación de una superioridad o la ridiculización del otro. Algunas interpretaciones sugieren (García Romero, 23 de octubre de 2018; [Conferencia organizada por la Fundación March]) que el objeto central de la sátira es la exhibición de un conflicto sociopolítico, mostrado a través de infinidad de incongruencias. Esto sucede así, por ejemplo, en buena parte de la comedia antigua de Aristófanes. En *Los caballeros* (Aristófanes, trad. 2007), Aristófanes representa una lucha encarnizada entre *el choricero* y *Cleón* por ver quién puede ser más sátrapa y corrupto para Atenas, encandilando al pueblo con cada incremento de su impostura. Aristófanes critica la política corrupta de su época y a un pueblo abducido por esta misma clase política. La sátira puede comprenderse como un correctivo social, como una delimitación a los excesos del poder: lo que no significa que con ello se denote superioridad. En el *Apéndice I: Glosario terminológico* ahondé en el papel de la sátira en la discusión sobre el humor.

En la actualidad, las teorías de la superioridad de la risa han proliferado, aún más que con los enfoques éticos, desde ciertas interpretaciones biologicistas<sup>136</sup>:

Alexander (1986), incidiendo en la teoría hobbesiana de la superioridad, sugiere que el humor confiere un mayor éxito reproductivo porque incrementa el status propio al arrinconar y ridiculizar a otros. Según este modelo, las principales ventajas de contar chistes o hacer bromas son incrementar el status propio, rebajar el de otros y, por último, elevar el de las personas a quienes se cuenta los chistes, potenciándose así la camaradería y la unidad social. Esta última función tendría un elemento cohesivo, que podría contribuir a un mismo tiempo a reforzar los vínculos en el endogrupo y ridiculizar al exogrupo. (Malo, 17 de octubre de 2012)

Sin embargo, no hay que pasar por alto el hecho de que estas hipótesis indagan en el posible sentido evolutivo del humor, pero no en el desarrollo específico de las expresiones humorísticas a día de hoy. Es decir, aunque evolutivamente algo haya tenido una utilidad  $x$ , no significa, necesariamente que su uso actual se refiera a esta misma utilidad<sup>137</sup>.

En cualesquiera de los casos, el mismo Monro desvela los problemas que tienen este tipo de teorías para explicar el amplio espectro de las expresiones humorísticas:

It does not seem to apply to word play, or to nonsense of the type written by Edward Lear (1812-1888) or Lewis Carroll (1832-1898). Nor does it apply to all comic characters. No doubt we feel superior to Malvolio and affectionately condescending towards Don Quixote or Mr. Pickwick, but our attitude to Falstaff is one of sneaking admiration and envy. The laughter roused by comic vice, and particularly debauchery

---

<sup>136</sup> Cabe señalar que algunos enfoques biologicistas también están sirviendo de apoyo a los que defienden teorías totalmente contrarias a las de la superioridad. Esto es así en la medida en que no es un asunto cerrado la discusión sobre el posible sentido evolutivo del humor en los seres humanos. Para esclarecer esta cuestión, en un intercambio epistolar en 2013 con el catedrático de biología de la UPF Jaume Bertranpetit, este reconocía la (casi) imposibilidad de poder ir más allá de la postulación de una suerte de sentido evolutivo para el humor: la demostración del mismo siempre obedecerá a una justificación *a posteriori* de determinadas características de este mismo sentido del humor.

<sup>137</sup> Un ejemplo análogo a este lo podemos encontrar en la función del pelo y el cabello que recubre el cuerpo humano. Mientras que el pelaje en los humanos podía tener una función evolutiva relacionada con la protección contra el frío, a día de hoy, que una persona esté cubierta de un pelaje más o menos denso no se puede asociar a su necesidad de utilizar susodicho pelaje como una protección a las bajas temperaturas. En síntesis: apelar a la biología evolutiva nunca puede ser condición suficiente para justificar una teoría contemporánea sobre la función de la risa.

and profligacy, is often with the cause of the laughter rather than at it, as in Restoration comedy and any smoking-room story. (Monro, 1988, p. 350)

Es decir, aún en el caso de que se pudiera constatar de forma fehaciente que la notación de una superioridad fuera causante de risa, tampoco podría explicar todo tipo de risa. Porque, como bien expresa el fragmento citado, ¿cómo podría explicar este tipo de teorías, por ejemplo, algunos juegos de palabras? Si pudiera hacerlo, requeriría un trabajo arduo de interpretación de la intención humana en cada caso que, finalmente, desviaría la atención de la cuestión fundamental: la expresión humorística *per se*.

Sin embargo, cabe notar que pese a la aparente debilidad de este grupo de teorías, la explicación base de la superioridad ha sido muy mayoritaria en el seno de la tradición occidental, justificando de este modo algún tipo de control, límite o censura a las expresiones humorísticas en virtud de un inherente potencial dañino del humor del que habría que protegerse.

### ***Teorías de la liberación de la presión***

Estas teorías se caracterizan por buscar la causa que provoca la risa humorística en la represión inconsciente y en la frustración de conductas y deseos agresivos, sexuales o que, por cualquier motivo, no pueden expresarse explícitamente sin temor, debido a la existencia de alguna coacción o tabú sociocultural.

En sus primeras formulaciones, las teorías de la liberación de la presión se acercaban mucho a las causas y consecuencias fisiológicas de la risa para, de este modo, comprender lo que significaba ese *alivio*:

Spencer (1860) was the first to state clearly the excess-energy theory of humor. Purposeless nervous energy in search of an outlet takes the most yielding course. This is illustrated by the actions of the organs of speech and muscles of respiration with the resultant vocal—respiratory phenomenon known as laughter. (Keith-Spiegel, 1972, p. 11)

De esta manera, las expresiones humorísticas son la canalización y la vía de escape que tiene el sujeto para dar rienda suelta a aquello censurado o vetado. En este contexto, las

expresiones humorísticas son una cortina de humo, una mera apariencia para manifestar algo que se halla presente en el inconsciente del sujeto. Esto implica que el sujeto emisor no suele ser consciente de la manifestación de estas tensiones reprimidas.

Las teorías de la liberación de la presión encuentran en los juegos de palabras (pun) o en los chistes las formas de expresión humorística más ilustrativas de sus postulados: “The intellectual pleasure of playing with words and ideas, and of finding unexpected connections, regarded by the incongruity theories as the essential element in humor” (Monro, 1988, pp. 353-354).

Freud, con *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905/2000), sería el máximo exponente de este tipo de teorías, a la vez que las lleva un paso más allá al filtrar a las mismas bajo un enfoque psicoanalítico<sup>138</sup>.

Siguiendo este enfoque, las diferentes manifestaciones de expresiones humorísticas no son sino las formas que el *ello* encuentra para saltar la barrera del *superyó* y, así, poder manifestarse en el *yo* sin consecuencias perniciosas:

The pleasure in the comic is due to economy in the expenditure of thought. The comic may be found in many situations, and some contrast or deceived expectation is involved. In wit, the pleasure derives from economy in the expenditure of inhibition. Wit can be “harmless” as in the enjoyment of nonsense or childishness, or it can express inhibited tendencies. Social restrictions (introjected in the form of the superego) do not permit the acting out of regressive infantile sexual and aggressive behavior in a direct manner. The wit is a camouflage which functions to deceive the superego temporarily as repressions are being suddenly released. In humor there is an economy in the expenditure of feeling. Humor turns an event that would otherwise

---

<sup>138</sup> A decir verdad, hay disparidad de criterios a la hora de clasificar las teorías psicoanalíticas que emergen a partir de Freud. No obstante, se ha considerado oportuno albergar la teoría freudiana en el grupo de las teorías de la liberación de la presión porque, sino es el único factor a tener en cuenta, la liberación de la presión se puede considerar, cuando menos, el factor sobresaliente en la explicación teórica que proporciona Freud. Además, se pueden emparentar con esta línea teórica de la liberación de la presión aquellas teorías que interpretan la risa humorística como *biológicamente adecuada*, debido a su peso a la hora de regular factores relacionados con el estado de salud y, en consecuencia, su poder para liberar tensiones (cfr. Keith-Spiegel, 1972, pp. 5-6).

En cualquier caso, es innegable que la adopción de Freud por parte de los principales teóricos de las teorías de la hilaridad simplifica y reduce la figura de un pensador que, por otra parte, puede ser muy fértil para pensar enfoques más completos de una filosofía del humor, tal como se ha visto en el cuerpo principal de esta tesis doctoral.

cause suffering into less significance. Energy is displaced onto the superego, and the ego is thereby allowed to return to an infantile state. (Keith-Spiegel, 1972, p. 13)

Freud distingue entre dos categorías principales de chistes, el chiste tendencioso y el chiste inocente:

El chiste tiene unas veces en sí mismo su fin y no se halla al servicio de intención determinada alguna. Otras, en cambio, se pone al servicio de tal intención, convirtiéndose en tendencioso. Sólo aquellos chistes que poseen una tendencia corren peligro de tropezar con personas para las que sea desagradable escucharlos. (Freud, 1905/2000, p. 86)

Como bien indica Freud, los chistes tendenciosos son aquellos que sirven a una finalidad, a la demostración y manifestación de unas conductas claramente reprimidas por el superyó. Pueden ser hostiles (cuando el chiste sustituye a la violencia física), obscenos (cuando el chiste sustituye a la agresión o acoso sexual), cínicos (cuando el chiste pretende blasfemar o atentar contra instituciones normalizadoras como el matrimonio o la Iglesia católica, por ejemplo) o escépticos (cuando el chiste pretende atacar a nuestro propio conocimiento) (cfr. Freud, 1905/2000, pp. 86-115).

En los chistes tendenciosos, se evidencia, por tanto, la adecuación de la liberación de la presión: según su modelo, las sátiras, por ejemplo, tendrían como fin último involuntario sustituir una suerte de agresión y servirían para conseguir una válvula de escape. Un alivio que permitiría reducir la presión.

No obstante, por otra parte nos hallamos ante los chistes inocentes. En estos no se manifiesta una clara tendencia a la que sirvan. El regocijo del chiste inocente se halla en la propia técnica del chiste (verbal o intelectual). Por ello, dice Freud, el chiste inocente es aún más interesante, debido a que, al no desviarse en tendencia alguna, puede servir para comprender con más nitidez el mecanismo propio del chiste:

Para nuestro esclarecimiento teórico de la esencia del chiste han de sernos más valiosos los chistes inocentes que los tendenciosos, y los faltos de contenido más que los profundos.

Los juegos inocentes de palabras y los faltos de contenido nos presentarán el problema del chiste en su más puro aspecto, pues en ellos no corremos peligro alguno de que la tendencia nos confunda o nos engañe nuestro juicio el acierto del pensamiento expresado. (Freud, 1905/2000, p. 90)

Aquí sale a relucir un problema de encaje de Freud en las teorías de la liberación de la presión. Si en el chiste tendencioso el encaje de la argumentación sobre la liberación de la presión se puede realizar sin apenas problemas, en el chiste inocente, al carecer de esta misma tendencia, el asunto se torna más complejo.

He aquí, por tanto, una paradoja habitual en las teorías de la liberación de la presión: encuentran en los juegos de palabras y los chistes inocentes los objetos más interesantes para investigar pero, por contra, son los objetos más difíciles de poder justificar de una manera detallada y concisa por esta misma teoría. En este sentido, estos chistes no-tendenciosos apuntan quizás al tercer y último gran grupo de teorías de la risa: las teorías de la incongruencia.

### ***Teorías de la incongruencia***

El otro gran grupo de teorías que trata de explicar la risa cómico-humorística es el de las teorías de la incongruencia, o también denominadas teorías de la inadecuación.

Este grupo de teorías es bastante heterogéneo pero, según el esquema que ofrece Attardo, es un grupo de teorías que tiene en común buscar la explicación de la risa humorística desde un punto de vista cognitivista (cfr. Attardo, 1994, p. 47) y que, en resumidas cuentas, entiende que la risa humorística se produce en el momento en el que se nota una suerte de contraste, incongruencia, inadecuación o, más vulgarmente, *choque* entre dos realidades, evidencias, objetos, etc.

Las teorías de la incongruencia han tenido un gran recorrido filosófico. Si bien desde la antigüedad grecolatina ya se trataba de evidenciar la incongruencia como un factor fundamental para denotar la risa humorística (Aristóteles, trad. 2007, 1128a), una de las primeras teorizaciones explícitas sobre el tema se halla en Kant:

En todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna). *La risa es una*

*emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada.* Precisamente esa transformación, que para el entendimiento, seguramente, no es cosa que regocije, regocija, sin embargo, indirectamente, en un momento, con gran vivacidad. (Kant, 1790/2007, p. 280)

Kant aquí observa que la risa emerge de una sorpresa, de una distracción que no obedece a los esquemas habituales de la razón.

De forma parecida a esta visión, acota Schopenhauer la significación de la risa: “La risa no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia” (Schopenhauer, 1819/2009, p. 109).

El filósofo de Danzig da una vuelta de tuerca más al recurrir a la incongruencia como factor explicativo en la risa. Con esta definición, Schopenhauer ahonda en esa suerte de incompatibilidad que se produce entre razón y risa. La detección de una incongruencia, sorpresa o inadecuación en la risa es clave para muchos teóricos. Bergson, aunque no es fácil de encajar en ninguno de los principales grupos de teorías sobre la risa, comprende la existencia de una incongruencia o fricción como factor desencadenante de la risa:

Consideremos ahora el caso de una persona que se dedica a sus pequeñas ocupaciones con una regularidad matemática y cuyos objetos que la rodean han sido cambiados por un bromista malintencionado. Moja su pluma en el tintero y la retira llena de barro; cree que se va a sentar en una silla resistente y da con su cuerpo en el suelo; actúa, en suma, al revés, o funciona en el vacío, siempre a causa de la velocidad adquirida. El hábito le había impulsado. Habría sido necesario detener el movimiento o desviarlo. Pero nada de eso ha sucedido, sino que se ha continuado maquinalmente en línea recta. La víctima de cualquier broma pesada se halla en una situación análoga a la del corredor que se cae. Lo que en ambos casos causa la risa es cierta rigidez de cosa mecánica donde uno esperaba hallar la agilidad vigilante y la viva flexibilidad de una persona. (Bergson, 1900/2008, pp. 16-17)

A pesar de que, tal y como se detalló con anterioridad en esta investigación a propósito del comentario de Zupančič sobre Bergson, es cuando menos controvertido y difícil de precisar

en que se concreta esa suerte de *flexibilidad* de la persona y su *agilidad vigilante*, lo cierto es que se observa en Bergson una comprensión de lo cómico como un contraste, como una incongruencia que se produce al percibir la diferencia entre lo que se espera que suceda y lo que finalmente sucede.

Una particularidad que se observa al investigar los pormenores de las teorías de la incongruencia es que estas no excluyen las interpretaciones de las teorías de la superioridad, de la liberación de la presión o cualesquiera otras teorías. Mientras que las teorías de la superioridad y las teorías de la liberación de la presión se centran en los sujetos emisores y receptores de los mensajes humorísticos, las teorías de la incongruencia cambian de enfoque y se centran en el propio mensaje humorístico. De este modo, no se invalida una posible interpretación de la intencionalidad de los sujetos implicados, pero no se pone el foco de atención principal en esta cuestión: lo fundamental es observar la propia expresión humorística. Este cambio de enfoque se sustancia en la consideración de que la incongruencia es el mínimo común denominador de toda expresión humorística:

La teoría de la inadecuación tiene prioridad frente a las otras si nos concentramos en la risa humorística y dejamos de lado aquellas formas de risa que no tienen nada que ver con el humor- como la risa debida a cosquillas- [...], porque es la única teoría que apela a una cualidad del objeto cómico o ridículo o de la situación cómica o ridícula en sí, mientras las otras teorías discuten aspectos de los receptores [...] Es indiscutible que distintas personas, o incluso las mismas personas en distintos ambientes, se ríen de cosas distintas; bien puede ser que, cuando ríamos, sintamos - exclusiva o simultáneamente - superioridad, liberación de la presión, emociones ambivalentes; pero si queremos responder a la cuestión de si nuestra risa es inteligente o no, nuestra sensación de superioridad justificada o no, no podemos evitar analizar el objeto de la risa. (Hösle, 2001/2002, pp. 21-22)

Es decir, priorizar la validez de las teorías de la incongruencia significa priorizar *el objeto de risa*, sin menoscabo de la posible intencionalidad de los sujetos implicados. No se puede observar a las teorías de la incongruencia como un grupo de teorías que compite con las teorías de la superioridad o las teorías de la liberación de la presión, sino una hipótesis explicativa de la risa que parte de un prisma distinto.

Las teorías de la incongruencia no aspiran a penetrar en la psicología humana sino a comprender la propia expresión humorística. En este sentido, reitero que la teoría del límite que he tratado de desplegar en esta investigación no es sino una comprensión de la incongruencia desde un plano que tenga en cuenta la ontología y, en consecuencia, que comprenda el papel y la función que el humor ha tenido en la tradición occidental.

Para terminar, cabe remarcar que la incongruencia no es *suficiente* para producir una expresión humorística sino *necesaria* (si fuera suficiente, cualquier incongruencia sería humorística, y no es el caso). Para producirse la mencionada suficiencia debe entregarse en la emisión del mensaje la clave (codificada) que permita resolver dicha incongruencia y observar su carácter humorístico (cfr. Attardo, 1994, p. 143).

### **Apéndice III: Alegría y *risa auténtica*. Milan Kundera y la teoría de las dos risas.**

Milan Kundera en su obra *El libro de la risa y el olvido* ejemplifica las dos risas que he presentado en esta investigación en el subapartado sobre *La risa de Abraham y la risa de Sara* (primera parte). El autor señala dos formas de risa que, pareciendo el mismo fenómeno, tienen un origen y una naturaleza muy diferente. A modo de alegoría, identifica una como la risa del diablo (la primera y originaria, que yo he identificado previamente con la de Sara):

Las cosas, repentinamente privadas del sentido que les supone, del lugar que tienen asignado en el pretendido orden del mundo (un marxista formado en Moscú cree en los horóscopos), provocan nuestra risa. La risa pertenece pues, originariamente, al diablo. Hay en ella algo de malicia (las cosas resultan diferentes de lo que pretendían ser), pero también algo de alivio bienhechor (las cosas son más ligeras de lo que parecen, nos permiten vivir más libremente, dejan de oprimirnos con su austera severidad). (Kundera, 1968/2008, p. 85)

Mientras que la risa de los ángeles, siendo igual en el gesto, es un fenómeno de significación muy diferente, es no solo acrítica, sino que es inocente, jovial y dichosa:

[...] Como no era capaz de inventar nada por sí mismo, imitó a su adversario. [...] Mientras que la risa del diablo indicaba lo absurdo de las cosas, el ángel, al revés, aspiraba a regocijarse de que en el mundo todo estuviese tan sabiamente ordenado, tan bien pensado y fuese bueno y cargado de sentido. (Kundera, 1968/2008, p. 86)

Sin embargo, Milan Kundera escribe que, pese a ser fenómenos tan diferentes, al compartir el nombre se ha propiciado una confusión recurrente. Kundera sugiere de forma alegórica que esta confusión debe comprenderse como una suerte de venganza de los ángeles respecto al diablo, una venganza por no tomarse en *serio*<sup>139</sup> lo divino. Esta venganza consistiría, por

---

<sup>139</sup> Entiéndase este no *tomarse en serio*, desde la perspectiva de los ángeles, como un no tomarse del modo adecuado lo divino. Esto es, el error de la risa del diablo sería banalizar lo trascendente y lo divino: abordar la paradoja desde un prisma no adecuado, es decir, abordar la paradoja desde un prisma ajeno al de la trascendencia. Otra posible interpretación, la propia de la *crístiandad* de la que escribe Kierkegaard y que obvia la paradoja a pesar de predicar sobre ella, comprende que este no *tomarse en serio* lo divino significa no tomarlo como lo inescrutable que es: lo divino es aquí es algo no solo perteneciente a *Otra escena* (y, por tanto,

tanto, en disolver dos gestos en un mismo fenómeno, algo que Kundera estima como muy peligroso:

[...] Y el diablo, mirando reír al ángel, reía más aún, mejor y más francamente, porque el ángel que reía resultaba infinitamente ridículo.

Una risa ridícula es el desastre. Sin embargo, los ángeles lograron alcanzar algunos resultados. Nos engañaron a todos con su impostura semántica. Solo hay una palabra para designar su imitación de la risa y la risa original (la del diablo). Hoy la gente ya no se da cuenta de que la misma manifestación exterior esconde dentro de sí dos actitudes internas absolutamente contradictorias. Existen dos risas y no tenemos palabras para distinguir la una de la otra. (Kundera, 1968/2008, p. 86)

En consecuencia, aglutinar bajo un solo término dos gestos tan distintos ha traído consecuencias indeseables, de las que se destaca la frecuente exigencia social por un buen humor, un humor bien intencionado, que, en realidad, no es sino la prédica de una alegría y jovialidad inocente que desvirtúa lo que significa y cómo opera realmente ya no solo el humor, sino incluso lo cómico<sup>140</sup>. No se trata aquí de criticar la falta de capacidad transformadora de lo cómico, que se entiende como mero entretenimiento en la terminología de esta investigación, sino algo aún más hondo, algo que tiene que ver con la proliferación de esa suerte de *pensamiento positivo* que según Zupančič está cada día más presente en nuestras sociedades:

Cada vez más la negatividad, la falta, la insatisfacción y la infelicidad se experimentan con culpa o, peor, como degradación de nuestro ser o nuda vida.

Actualmente, hay un auge impresionante de lo que podríamos denominar bio-moralidad (o moralidad de los sentimientos y emociones), ya que basta con reconocer el axioma elemental que ésta promueve: una persona que se siente bien y

---

trascendente), sino ajeno a lo humano: si solo se contempla el prisma de lo general, cualquier relación que no pueda ser mediada a través de este prisma de lo general es ignorada o negada.

<sup>140</sup> Por si no fuera suficiente la confusión entre lo cómico y el humor, que he abordado de forma larga y tendida durante esta investigación, a menudo se añade la alegría como forma de risa que parece tener algo que ver con la risa cómico/humorística: cuando no es así en absoluto. A pesar de las diferencias entre la risa cómica y la risa humorística, estas dos pueden ser aunadas en este apartado en cuanto la diferencia que se aborda con la risa jovial es común. La risa propia de la alegría nunca es, ni siquiera de forma enmascarada, una risa correctora o transgresora.

feliz es una buena persona; una persona que se siente mal es una mala persona.  
(Zupančič, 2008/2012a, p. 17)

Entonces, a pesar de que la risa jovial se presente como inocente e inocua, no lo es del todo: es acrítica e inocente siempre en relación a una estructura ideológica en la que se estima como indeseable todo aquello que esquivo esta alegría. Por lo tanto, el humor y, en menor medida, la comedia se convierten en molestos<sup>141</sup>. La risa jovial es tan solo inocente en cuanto a risa, pues no interviene, no alivia y mucho menos transforma. Al tener el mismo nombre que las risas de tipo cómico-humorístico, uno puede caer en la tentación de pensar que la risa jovial cumple la misma función y, en consecuencia, exigir que toda forma de risa sea tan *benévola* como lo es esta risa jovial. Pero he aquí el engaño: la risa alegre es un caballo de troya que pretende exhibir inocencia a través de la hilaridad para desactivar el potencial de esta última.

Sara Ahmed ha dedicado su obra fundamental, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural del imperativo de la alegría* (2010/2019), a desgranar cómo precisamente la felicidad se ha convertido en esa suerte de moneda de cambio que era la verdad en el Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1896/2007). Como tal moneda de cambio, la felicidad no es un estado de ánimo que acompaña a aquello que hacemos con satisfacción y que nos llena, sino que acaba siendo un fin en sí mismo, un fin vacío de concreción. Pero si la felicidad se convierte en un bien que es realmente una tautología, sucede que “si bien anhelamos la felicidad, no necesariamente sabemos qué queremos cuando anhelamos la felicidad” (Ahmed, 2010/2019, pp. 21-22). Y sin embargo, aun no sabiendo qué es o cómo se concreta aquello que se busca, no se deja de buscar:

[L]a felicidad se convierte en su propia causa: la felicidad causa que nos centremos menos en nosotros mismos y seamos más optimistas, lo que a su vez causa nuestra felicidad, haciendo que podamos causar más felicidad a otros, y así sucesivamente.  
(Ahmed, 2010/2019, p. 34)

---

<sup>141</sup> La comedia aún puede hallar dentro de este esquema de *pensamiento positivo* un discreto lugar; el lugar de la válvula de escape, ya que, a pesar de que la comedia pueda resultar molesta, realmente es una forma necesaria de oxigenar el malestar social y, por tanto, se debe ser permisivo para con ella. El humor, visto lo visto en esta investigación, no puede excusarse de ningún modo, no va a reforzar la regla y está apuntando siempre a mostrar la incomodidad de dicha regla. El humor juega en el límite; límite que es negado precisamente por la tradición del *pensamiento positivo*.

La persistencia de la felicidad como máxima operativa se explica precisamente porque no se alcanza nunca con los objetos que se considera que nos otorgarían tal felicidad: “el objeto feliz, en otras palabras, es un sellador de grietas” (Ahmed, 2010/2019, p. 77). Esto provoca una persecución sin tregua de la felicidad que, a su vez, hace soportable la espera de la misma: en algún momento, consiguiendo *algo*, seré feliz (cfr. Ahmed, 2010/2019, p. 78).

Ahmed sostiene que durante la búsqueda de la felicidad se inculca una forma correcta o adecuada de ser feliz, y esto es algo que se concreta en una forma de vivir, con lo que deja de tener sentido la pregunta sobre si uno mismo se encuentra feliz; se es feliz cuando se sigue la forma adecuada de ser feliz (cfr. Ahmed, 2010/2019, p. 84).

Retomando mi argumento, la risa jovial, que es a la postre la risa que se asocia con la felicidad de la que trata Ahmed o el *pensamiento positivo* que describe Zupančič, es una risa que no tiene otro propósito que el asentimiento. En este punto, la risa jovial se acerca a la risa cómica, y se distancia con mucho de la risa humorística, porque en la risa jovial se intuye que la regla sale reforzada. Pero es aún mucho más sibilina esta interacción con la regla, porque la regla es totalmente invisible, no es algo que sea implícito como en lo cómico, sino tácito.

La risa de Abraham o de los ángeles, esto es, la risa jovial, no es en propiedad una risa (una *risa auténtica*, según Kundera) sino un gesto de conformidad, pues no hay ni siquiera el anhelo de aliviar la presión que se halla en lo cómico. Por contra, la risa humorística, que no la cómica, es una risa diferente, una risa, un *carnaval frío*, en términos de Eco, en que la risa se toma en serio a sí misma.

## Conclusiones.

El propósito de esta tesis ha sido investigar el humor desde un enfoque ontológico y, en concreto, comprender la operatividad del humor como límite en la tradición occidental. En este sentido, he tratado de mostrar cómo este enfoque no es sino una forma de complementar y de completar las teorías de la incongruencia de la risa, desde su reverso ontológico y poniendo entre paréntesis la hilaridad. Se ha observado que este paréntesis no se debe tanto a la constatación de que puede haber humor sin risa, algo que también se esboza en algún momento, como al hecho de que hay muchas formas de risa que parecen confundirse con el humor, siendo radicalmente diferentes a este.

La hipótesis del humor como límite desvela a este como una herramienta de la dualidad, que no de la dicotomía, que permite abordar la tensión entre lo finito-infinito desde un prisma diferente al de la trascendencia. En el humor, la dualidad se aborda desde un prisma trascendente-inmanente, y esto significa pensar el límite desde la duda, la excepción y el exceso, en lugar de hacerlo desde la fe.

La hipótesis del humor como límite significa también comprender el papel, el peso y el lugar que el humor ha ocupado y ocupa en el seno del pensamiento occidental. Según esto, el humor ha ocupado un lugar manifiestamente molesto para una tradición con una tendencia a la ilimitación, tendencia derivada de la negación o incomprensión de la dualidad paradójica que conforma la existencia humana. En este sentido, la *cristiandad*, en términos kierkegaardianos, ha sido un ejemplo claro, manifiesto y dominante de un pensamiento occidental que ha predicado una fe a la cual le ha dado la espalda, obviando la dualidad de la que da cuenta esta fe.

Como duda, el humor ha mostrado que no entra en contradicción con la fe, sino con una hermenéutica de la fe que ha descuidado el papel de lo concreto en su relación con lo Absoluto. En este punto, la cristiandad occidental ha subsumido a un esquema representativo Universal/particular lo que no es sino una relación entre el singular y lo Absoluto. Así, fe y humor entroncan como herramientas de emergencia de la singularidad, con la notable diferencia de que la fe aborda esta desde una visión de la dualidad paradójica que contempla la trascendencia (*Otra escena*), y el humor desde una visión de la dualidad paradójica como trascendencia-inmanente (*reverso de la misma escena*) o, en otros términos, como una contradicción inherente.

Por otra parte, la risa de Abraham y la risa de Sara muestran dos formas de hilaridad muy distintas entre sí. La primera se ha revelado como una risa inocente, de la jovialidad, mientras que la risa de Sara está estrechamente vinculada al humor. La legitimidad de la primera dentro del Génesis no da cuenta del encaje del humor en el esquema de la fe, sino del encaje de una risa inocua y de conformidad, desprovista de la operatividad para afrontar la dualidad paradójica. En Abraham se puede hallar una risa auxiliar, mientras que en Sara la risa ocupa el papel operativo que ocupa la fe en Abraham, siendo la herramienta con la que confrontar la tensión finito-infinito.

Con frecuencia, los intentos de conciliar fe y humor han pasado por una subalternidad de este último respecto de la fe, y esto no ha sido así porque estas dos nociones mantengan una tensión dialéctica que requiera una resolución (no se trata de hacer una elección excluyente en clave dicotómica) sino, precisamente, porque las dos son semejantes en cuanto abordan la tensional dualidad existencial. No obstante, cada una lo hace desde un prisma diferente, esto explica la primacía de una categoría o la otra. Tan solo desde la lógica unidimensional que trata de resolver toda tensión (u obviarla), fe y humor se presentan como enemigos irreconciliables.

Como excepción, el humor se ha mostrado totalmente diferente al carnaval, a lo cómico y a cualquier otra expresión cercana a la hilaridad que pretenda ser excepción a la regla. Mientras que lo carnavalesco o lo cómico fingen lidiar siempre con lo subversivo pero acaban reforzando la regla que transgreden, el humor exhibe una forma de transgresión mucho más *fría* y basada en el cuestionamiento de la regla. El humor hace sentir la incomodidad de vivir bajo una regla, *cualquier regla*. Así, el humor se erige en la *excepción excepcional*, aquella excepción que cobra sentido y se vale por sí misma, que no opera a expensas del apuntalamiento del marco reglamentario sino que cuestiona este mismo operando como una *voz en off*.

La operatividad del humor como *voz en off* significa que el humor se sale de la estructura narrativa, ve a esta desde fuera (desde un afuera que sigue dentro; que no trasciende el propio discurso) y, así, ve su carácter limitado, acotado y ficcional. Al situarse entre la estructura narrativa y la estructura discursiva, el humor se erige en observador y crítico privilegiado de la regla. Ahora bien, esta función del humor no pretende sustituir una regla por otra. El humor no es propositivo. El humor no critica tal o cual narración sino que, más bien, deja al descubierto la contingencia de toda narración, a pesar de que, por otra parte, nos enseña la

necesidad que tiene el discurso de crear continuamente narraciones, que unas sustituyan a otras y que, en definitiva, siempre se rellene la *brecha*, siempre debe haber una alternativa. En este sentido, al situarse entre la estructura narrativa y la estructura discursiva, al ocupar este espacio intersticial, acaba *excediendo* la función de ambas.

Como exceso, el humor manifiesta una forma de lo extático que se relaciona con el *entusiasmo báquico*. No se trata aquí de un exceso que apele a aquello que trasciende, sino que el exceso del humor es de otro orden que el exceso apolíneo y/o chamánico. Mientras que este último remite a un exceso que se sitúa *fuera de sí*, la noción extática que contempla el humor es la de un exceso que es un *fuera-dentro de sí*. En los términos lacanianos que rescata Žižek, el exceso del humor es la *irresistible voz femenina*, es el exceso que se da en y desborda el orden simbólico ya establecido. Es el humor, por tanto, una transgresión interna, inmanente e inherente a la propia constitución de un orden que nace y está escindido, a pesar de la fantasía neurótica que trata de concebir el orden simbólico como la realidad misma: por esa misma razón, el humor es una herramienta pintiparada para observar la neurosis, al situarse en una posición en la que la *brecha* se hace palpable.

El humor no es propositivo pero es transformador. A través de la noción de exceso, se observa en el humor un sobrante que no es reabsorbido y de él emana el potencial transformador del humor. Este sobrante lleva a la emergencia de la singularidad. Sin embargo, no es cualquier figura o noción la que vehicula el potencial transformador del humor. El humor no es revolucionario, dado que no propone una alternativa a la regla que transgrede. No es una revuelta, dado que no ansía la invisibilidad y no rehuye la negatividad. Y tampoco es un modo de resistencia, porque su no-propositividad se manifiesta como una forma de desbordar a la regla, y no de resistirla.

El humor tampoco es un resto indivisible. La modalidad del sobrante del humor es el exceso y no el resto, o lo que es lo mismo, el sobrante en el humor es la *voz femenina* y no el *padre agonizante*, no es el humor un “recordatorio del gesto fundacional de la Ley” (Žižek, 1996/2016, p. 262), sino que la relación que se da en el humor entre la regla y su desborde es “la relación del Orden simbólico ya establecido y su transgresión: la voz femenina es excesiva respecto de la Ley” (Žižek, 1996/2016, p. 262).

La operatividad transformadora del humor se vehicula, por tanto, con una figura diferente a las de revolución, revuelta o resistencia; el humor se da en la repetición. A través de la repetición, el humor revela su potencial, se convierte en vehículo de emergencia de la

singularidad, una singularidad que no remite a lo radicalmente nuevo o lo original, nociones que entroncan con una noción de individuo muy ajena a esta filosofía del humor, sino a lo sorprendente: a través de la repetición propia del humor, lo singular aparece como aquello que sorprende, aquello que no puede ser sino en la medida en la que se repite. Esta repetición da cuenta de la intersección de la *tyche* en el *automaton*. La irrupción de la *tyche* en el *automaton* hace que la repetición nunca pueda ser una repetición de lo mismo. Sin embargo, el *automaton* tampoco desaparece, lo que significa que la dimensión de la repetición automática y necesaria (*automaton*) se torna indisociable de la dimensión de la repetición accidental y contingente (*tyche*). A diferencia de otros modos de la repetición, la que concierne al humor no se comprende como fracaso (lógica de la representación; cuyo exponente en esta investigación ha sido Marx), ni como generadora de nuevas y puras diferencias (desechando totalmente el prisma de la representación; tal como se vió en Deleuze). En la repetición humorística, que he denominado repetición escindida, es la propia intersección la que cobra protagonismo: el humor rescata el encuentro entre lo que se representa y lo irrepresentable.

El modo fundamental de la repetición en el humor es la imitación, que no la caricatura. La caricatura implica la exacerbación y exageración de los rasgos para llevar a cabo una crítica o provocar hilaridad. La caricatura no es ajena al humor, pero la caricatura no es lo mismo que la imitación; imitación y caricatura no son sinónimos. Si la imitación puede parecer siempre caricatura es porque nos sorprende: y ese es el hallazgo del humor, hacer que el encuentro entre la *tyche* y el *automaton* parezca algo nuevo, cuando *stricto sensu*, es tan solo sorprendente. En este recorrido por comprender el humor como límite, no se ha abandonado en ningún momento la noción de universal. Sin embargo, el universal que se observa en el humor no es un Universal abstracto. No es un Universal pétreo, esencial, que establezca una polaridad con un particular que solo puede ansiar representar este Universal de la mejor forma posible. El universal que se da en el humor es un universal que posibilita la apertura a lo singular, en la medida en la que es un universal concreto, un universal que se encarna, un *universal trabajando*, siguiendo los términos que recoge Zupancic; un universal que no supone un corsé estrecho en el que reflejarse sino que se da en la acción y en el personaje. Por todo ello, la contradicción es inherente. Insisto, lo extático del humor es un *fuera-dentro de sí*: en el humor, duda, excepción y exceso se encarnan.

En resumen, la hipótesis de que el humor opera como límite estructural en la tradición occidental apunta cómo el humor se constituye y da cuenta no de las limitaciones transitorias que buscan superarse dialécticamente (y que son las únicas que asume como existentes una cierta tradición occidental), sino de lo irresoluble, de la *brecha*, la tensión entre lo finito-infinito y la operatividad que este límite tiene. El humor no es un medio para el desahogo, ni una válvula de escape, ni un descriptor de la realidad, sino que se exhibe como transformador y fagocitador de la singularidad siendo, en este sentido, una herramienta de enorme magnitud con la que encarar la dualidad paradójica desde un prisma no-trascendente.

## Bibliografía<sup>142</sup>.

### Obras citadas.

- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural del imperativo de la alegría* (Hugo Salas, trad.). Buenos Aires: Caja Negra Editora. (Obra original publicada en 2010).
- Arendt, Hannah (1998). *Sobre la revolución* (Pedro Bravo, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1963).
- Aristófanes (2007). *Las ranas./ Los caballeros./ Los acarnienses* (Luis Nicolau d'Olwer, trad.). Madrid: Biblioteca Edaf. (Representaciones teatrales entre el 425 y el 405 a.C.).
- Aristófanes (2019). *Las avispas./ La paz./ Las aves./ Lisístrata* (Francisco Rodríguez Adrados, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Representaciones teatrales entre el 422 y el 411 a.C.).
- Aristóteles (2004). *Poética* (Alicia Villar Lecumberri, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en el 335 a.C.).
- Arnau, Juan (2017). *Budismo esencial*. Madrid: Alianza Editorial.
- Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore (Ed.) (2014). *Encyclopedia of Humor Studies* (Vols. I-II). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1941).

---

<sup>142</sup> La bibliografía de esta tesis sigue el modelo de la norma APA, pero con una modificación. Las obras que aparecen en el apartado de *Obras citadas* reflejan lo que comúnmente se entiende como *References*: citaciones y/o menciones explícitas en el texto de la tesis. Sin embargo, he considerado oportuno, siguiendo el consejo de mi directora, recoger un extracto con las obras que más han influido en la gestación, maduración y elaboración de los diferentes elementos del marco teórico de esta tesis a pesar de no estar citadas, sino tan solo consultadas. En el apartado *Obras consultadas*, este trabajo multidisciplinar es reflejado. En última instancia, he prescindido de la mención a infinidad de influencias audiovisuales o literarias (de las últimas tan solo recojo las más destacables para mi investigación) que, si bien me han servido para ejemplificar algunos de los aspectos abordados en esta investigación, no han influido de forma crucial ni en el texto de la tesis, ni en la maduración de su aparato crítico.

Por otra parte, y en otro orden de cosas, he optado por referenciar la autoría de las obras con “Apellido, Nombre”, en vez del habitual “Apellido, Inicial del nombre”, con el fin de conformar un apartado bibliográfico más claro y de fácil lectura.

- Ballart, Pere (1994). *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Berger, Peter (1998). *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* (Mireia Bofill, trad.). Barcelona: Editorial Kairós. (Obra original publicada en 1997).
- Bergson, Henri (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (M<sup>a</sup> Luisa Pérez Torres, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1900).
- Bernabé Pajares, Alberto (17 de abril de 2018). El orfismo, entre religión y filosofía. En *Ciencias ocultas en la antigüedad y su legado*. Fundación Juan March, Madrid.
- Bey, Hakim (2014). *TAZ. Zona temporalmente autónoma* (Valentina Maio, trad.). Madrid: Enclave de Libros. (Obra original publicada en 1991).
- Binetti, María José (2003). El concepto kierkegaardiano de ironía. En *Acta Philosophica: revista internacional de filosofía*, Vol. 12 (Nº 2), pp. 197-218. Roma: Armando Editore. ISSN: 1121-2179.
- Bishop, John (Ed.) (2016). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Braude, William G. (Ed.) (2002). *Pesikta de-Rab Kahana. R. Kahana's. Compilation of Discourses for Sabbaths and Festal Days* (William G. Braude y Israel J. Kapstein, traducción del hebreo y el arameo) . Philadelphia: Jewish Publication Society of America.
- Bravo Retamal, Arturo (2012). Isaac, el incompetente. Un ejemplo del humor como recurso literario para expresar la gracia en la Biblia. En *Theologica Xaveriana*, Vol. 62 (Nº 174), pp. 319-342. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. ISSN: 0120-3649.
- Buckley, Francis Herbert (2005). *The morality of laughter*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Burkert, Walter (2007). *Religión griega arcaica y clásica* (Helena Bernabé, trad.). Madrid: Abada. (Obra original publicada en 1977).
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (Fermín Rodríguez, trad.). Buenos Aires: Paidós. (Obra original publicada en 2004).
- Butler, Judith (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del sexo* (Alcira Bixio, trad.). Buenos Aires: Paidós. (Obra original publicada en 1995.)
- Cavallazzi, Alejandro (2016). Hegel más allá de Hegel: la transgresión cómica de los límites de Hegel en Žižek y Kierkegaard. *International Journal of Žižek Studies*. Vol. 7 (Nº 1). Leeds: University of Leeds. ISSN: 1751-8229.

- Caygill, Howard (2013). *On Resistance: a Philosophy of Defiance*. London: Bloomsbury Publishing.
- Cicerón, Marco Tulio (1942). *De Oratore* (E.W. Sutton, trad.). London: William Heinemann, LTD. (Obra original publicada en el año 55 a.C.).
- Cohen, Ted (1999). *Jokes. Philosophical thoughts on joking matters*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cortés, Rosario (1986). *Teoría de la sátira: Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Cox, Harvey (1972). *Las fiestas de locos. Ensayo teológico sobre el talante festivo y la fantasía* (Rafael Durbán Sánchez, trad.). Madrid: Taurus Ediciones. (Obra original publicada en 1969).
- Deleuze, Gilles (1988). *Diferencia y repetición*. (Obra original publicada en 1968). Madrid: Ediciones Júcar.
- Derrida, Jacques (2009). Abraham, el otro. En *Revista Nombres* (pp. 129-170, Gabriela Balcarce, trad.). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. ISSN: 0238-1574. (Obra original publicada en 2003).
- Dolar, Mladen (2005). Comedy and its double. En Robert Pfaller (Ed.), *Schluss mit der Komödie! / Stop that Comedy!* Viena: Sonderzahl.
- Eco, Umberto (1989). Los marcos de la “libertad” cómica. En Thomas Albert Sebeok (Ed.), *Carnaval!* (Mónica Mansour, trad.), pp. 9-20. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1983).
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad* (Maria Pons Irazazábal, trad.). Barcelona: Random House Mondadori. (Obra original publicada en 2007).
- Eco, Umberto (2012). Lo cómico y la regla. En U. Eco (Ed.), *La estrategia de la ilusión* (pp. 358-367, Edgardo Oviedo, trad.). Barcelona: Random House Mondadori. (Obra original publicada en 1986).
- Eliade, Mircea (1972). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición* (Ricardo Anaya, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1951).
- Eliade, Mircea (2013). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (Ernestina de Champourcín, trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1951).

- Ferrater Mora, José (Ed.) (1965). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (Núria Molines, trad.). Barcelona: Ediciones Alpha Decay. (Obra original publicada en 2016).
- Foucault, Michel (2018). *El orden del discurso* (Alberto González Troyano, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1970).
- Freedman, David Noel (Ed.) (2000). *Eerdmans Dictionary of the Bible*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- Freud, Sigmund (2000). *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Luis López-Ballesteros y de Torres, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1905).
- Freud, Sigmund (2003). *The Uncanny* (David McLintock, trad.). London: Penguin Books Ltd. (Obra original publicada en 1919).
- Frye, Northrop (1973). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- García Romero, Fernando (23 de octubre de 2018). La comedia de Aristófanes. En C. García Gual (Coordinación), *Teatro griego: origen, autores y puesta en escena*. Fundación Juan March, Madrid.
- García Romero, Fernando (29 de octubre de 2019). Los misterios de Eleusis: significado y ritual. En *Misterios: el santuario de Eleusis y el culto a Dioniso*. Fundación Juan March, Madrid.
- González, Darío David (2008). Umorismo e singolarità. En E. Rocca (Ed.), *Søren Kierkegaard. L'essere umano come rapporto* (pp. 149-158). Brescia: Editrice Morcelliana.
- Graves, Robert y Patai, Raphael (2015). *Los mitos hebreos* (Javier Sánchez García-Gutiérrez, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1964).
- Guillén Cuervo, Cayetana (12 de febrero de 2015). Entrevista a Fernando Arrabal. En Atención Obras. Dirigido por Sara Núñez de Arenas y Xabier Obach. RTVE. Recuperado de <https://bit.ly/3pPsr4J>.
- Haraway, Donna J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1991).
- Harper, Douglas. (Ed.) (2007). *Online Etymology Dictionary*. Consultado en <https://www.etymonline.com>.

- Heddendorf, Russell (2008). *From Faith to Fun. The Secularization of Humor*. Eugene: Wipf & Stock.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (Alfredo Brotons Muñoz, trad.). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1835).
- Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o Estética. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler* (Domingo Hernández Sánchez ,trad.). Madrid: Abada Editores y UAM Ediciones. (Apuntes recogidos durante el verano de 1826).
- Hegel, G.W.F. (2009). *Fenomenología del espíritu* (Manuel Jiménez Redondo, trad.). Valencia: Pre-textos. (Obra original publicada en 1807).
- Hösle, Vittorio (2002). *Woody Allen. Filosofía del humor* (Carlos Fortea, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 2001).
- Hutcheon, Linda (2000). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century arts forms*. Chicago and Urbana: University of Illinois Press.
- Iglesias Recuero, Silvia e Hidalgo Downing, Raquel (2009). Humor e ironía: una relación compleja. En X.A. Padilla y L. Ruiz-Gurillo (Eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres*, (pp. 423-455). Berna: Peter Lang.
- Jarry, Alfred (2004). *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafisico* (José Fernández-Arroyo y Norberto Gimelfarb, trad.). Barcelona: March Editor. (Obra original publicada en 1911).
- Jones, Lindsay (Ed.) (2005). *Encyclopedia of religion* (Vol. 7). New York: Macmillan Publishers.
- Kant, Immanuel (2007). *Crítica del juicio* (Manuel García Morente, trad.). Madrid: Espasa Calpe. (Obra original publicada en 1790).
- Keith-Spiegel, Patricia (1972). Early conception of humor: varieties and issues. En Jeffrey H. Goldstein y Paul E. McGhee (Eds), *The Psychology of humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Washington: Academic Press.
- Keller, Lorraine Juliano (2018). Divine Ineffability and Franciscan Knowledge. En *Res Philosophica*, Vol. 95 (Nº 3), pp. 347-370. Sant Louis: Sant Louis University. ISSN (electrónico): 2168-9113. <https://doi.org/10.11612/resphil.1687>.
- Kidd, Stephen E. (2014). *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kierkegaard, Søren (1909-1948). P.A. Heiberg, V. Kuhr, E. Torsting (Eds.). *Søren Kierkegaards Papirer*. København: Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren (1997). *Migajas filosóficas, o un poco de filosofía* (Rafael Larrañeta, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1844 bajo el pseudónimo de *Johannes Climacus*).
- Kierkegaard, Søren (2001). *Temor y temblor* (Vicente Simón Merchán, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1843 bajo el pseudónimo de *Johannes de silentio*).
- Kierkegaard, Søren (2006). *El instante* (Andrés Roberto Albertsen, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1855).
- Kierkegaard, Søren (2006b). *De los papeles de alguien que todavía vive y Sobre el concepto de ironía. En constante referencia a Sócrates* (Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obras originales publicadas en: 1838, *Papeles* y en 1841, *Ironía*).
- Kierkegaard, Søren (2007). *El concepto de la angustia* (Demetrio Gutiérrez Rivero, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1844 bajo el pseudónimo de *Vigilius Haufniensis*).
- Kierkegaard, Søren (2008). *Johannes Climacus, o De todo hay que dudar* (Javier Teira Lafuente, trad.). Barcelona: Alba Editorial. (Obra original publicada en 1842 bajo el pseudónimo de *Johannes Climacus*).
- Kierkegaard, Søren (2009a). *Ejercitación del cristianismo* (Demetrio Gutiérrez Rivero, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1850 bajo el pseudónimo de *Anti-Climacus*).
- Kierkegaard, Søren (2009b). *La repetición* (Demetrio Gutiérrez Rivero, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1843 bajo el pseudónimo de *Constantin Constantius*).
- Kierkegaard, Søren (2010). *Post Scriptum no científico y definitivo a "Migajas filosóficas"* (Nekane Legarreta y Javier Teira, trad.). Salamanca: Sígueme Ediciones. (Obra original publicada en 1846 bajo el pseudónimo de *Johannes Climacus*).
- Knox, Norman (1972). On the Classification of Ironies. En *Modern Philology*, Vol. 70 (Nº 1), pp.53-62. Chicago: The University of Chicago Press. Consultado el 8 de septiembre de 2020 desde <http://www.jstor.org/stable/436505>.

- Kundera, Milan (1987). *El libro de los amores ridículos* (Fernando de Valenzuela, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1969)
- Kundera, Milan (2008). *El libro de la risa y el olvido* (Fernando de Valenzuela, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1979).
- Kundera, Milan (2013). *La broma* (Fernando de Valenzuela, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1967).
- Kundera, Milan (2008). *El libro de los amores ridículos* (Fernando de Valenzuela, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1968).
- Lacan, Jacques (1985). *Discurso de Tokio* (Claudia Bilotta y Ricardo E. Rodríguez Ponte, trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires (Transcripción de una conferencia impartida el 21 de abril de 1971).
- Lippitt, John (2000). *Humour and irony in Kierkegaard's thought*. London: MacMillan Press LTD.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2014). Porque invenciones noveles, admiran o hacen reír. La propuesta cómica de las Ejemplares. En E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro (Coordinación), *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asociación de Cervantistas, Oviedo.
- Malabou, Catherine (2007a). *¿Qué hacer con nuestro cerebro?* (Enrique Ruiz Girela, trad.). Madrid: Arena Libros. (Obra original publicada en 2004).
- Malabou, Catherine (2007b). Plasticity and Elasticity in Freud's "Beyond the Pleasure Principle". En *Diacritics*, Vol. 37 (Nº 4), pp. 78-85. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. ISSN (electrónico): 10806539. <https://bit.ly/3kpP0tT>.
- Malabou, Catherine (2011). *Changing Difference* (Carolyn Shread, trad.). Cambridge: Polity Press. (Obra original publicada en 2009).
- Malabou, Catherine (2013). *El porvenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica* (Cristobal Durán, trad.). (Obra original publicada en 1996). Lanús: Editorial Palinodia.
- Malo, Pablo, Medrano, Juan y Uriarte, José Juan (17 de octubre de 2012). Teorías Evolucionistas sobre el Humor y la Risa. En P. Malo (Ed.) *Evolución y Neurociencias*. [Entrada en un blog]. Recuperado de <https://bit.ly/2tsIqtu>.
- Martínez, Juan Manuel (2 de marzo de 2020). El sujeto en psicoanálisis [Audio en podcast]. Recuperado de <https://spoti.fi/3jCQ6Ca>.

- Marx, Karl (2003). *El 18 de brumario de Luis Bonaparte* (Grupo de Traductores de la Fundación Federico Engels, trad.). Madrid: Fundación Federico Engels (Obra original publicada en 1852).
- Maspero, Giulio (2007). *Trinity and Man: Gregory of Nyssa's Ad Ablabium*. Boston: Leiden.
- Mesa Villajos, Alejandro (2012). *Humor y estigmas: la marginación del sentido del humor en la tradición occidental*. Universitat Autònoma de Barcelona, España.
- Mesa Villajos, Alejandro (2015). De un posible sentido de la expresión “Jesús nunca se rió”. Número 2, En *Ápeiron. Estudios de filosofía*, N° 2, pp. 24-30. Madrid: Ápeiron. Estudios de filosofía. ISSN: 2386-5326.
- Monro, David Hector (1988). Theories of humor. En Laurence Behrens and Leonard J. Rosen (Eds.), *Writing and Reading Across the Curriculum* (pp. 349-355). Glenview: Scott Foresman and Company.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *El “hay” de la relación sexual* (Cristina Peretti Peñaranda, trad.). Madrid: Editorial Síntesis. (Obra original publicada en 2001).
- Nietzsche, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo* (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1872 y reeditada en 1886 con cambio de nombre).
- Nietzsche, Friedrich (2007). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Luis M. Valdés y Teresa Orduña, trad.). Madrid: Editorial Tecnos. (Obra original publicada en 1896).
- Parcero Oubiña, Óscar (2009). *A tendencia total do cómico en Kierkegaard* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Santiago de Compostela.
- Pegueroles, Joan (2000). El instante y el tiempo, el instante y la repetición. En *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, (N° 122, Año 49), pp. 197-202. Barcelona: Universitat Ramon Llull. ISSN: 0014-0716.
- Perarnau Vidal, Dolors (2015). *Søren Kierkegaard: el pathos del límit* (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Peña, Alejandro (2015). ¿Asesinato o sacrificio? Algunas consideraciones entre lo ético y lo religioso a la luz del caso de Abraham en *Temor y temblor* de Søren Kierkegaard. En *Revista Filosofía UIS*, Vol. 14 (N° 2), pp. 119-140. Santander: Escuela de Filosofía - UIS. ISSN: 1692-2484.

- Pi-Sunyer, Oriol (1977). Political Humor in Dictatorial State: the Case of Spain. En *Ethnohistory*, Vol. 24 (Nº 2), pp. 179-190. Durham: Duke University Press. ISSN: 1527-5477.
- Platón (2013). *Obras completas de Platón, Volumen III* (Ana Pérez Vega, trad.). Sevilla: Ediciones de la Isla de Siltolá. (Obras originales publicadas entre el 369 a.C. y el 347 a.C).
- Platón (2016). *Teeteto* (Serafin Vegas González, trad.). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, (Obra original publicada entre el 369 y el 367 a. C.).
- Plessner, Helmuth (2007). *La risa y el llanto. Investigación sobre los límites del comportamiento humano*. (Lucio García Ortega, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1941).
- Preciado, Beatriz (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo* (Horacio Pons, trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. (Obra original publicada en 1995).
- Real Academia Española. (Ed). (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Consultado en <http://lema.rae.es/dpd>.
- Real Academia Española. (Ed). (2015). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.
- Rohde, Erwin (2006). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (Wenceslao Roces, trad.). México D.F: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1894).
- Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad* (Alfredo Eduardo Sinnot, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1989).
- Rosa, Evan (19 de marzo de 2018). *Entrevista a Eleonore Stump*. Recuperado de <https://bit.ly/3hL0vK5>.
- Rosenkranz, Karl (1992). *Estética de lo feo* (Miguel Salmerón, trad.). Madrid: Julio Ollero Editor. (Obra original publicada en 1853).
- Schopenhauer, Arthur (2009). *El mundo como voluntad y representación* (Pilar López de Santa María, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1819).
- Siurana, Juan Carlos (2014). Ética del humor y diversidad cultural. En *Dilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, Nº 15, pp. 215-231. ISSN: 1989-7022.

- Siurana, Juan Carlos (2015). *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Souriau, Étienne (Ed.) (1998). *Diccionario Akal de Estética* (Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadán y Alberto Ruiz de Samaniego, trad.). Madrid: Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1990).
- Stewart, Jon (2013). El Espíritu como la clave para la fe religiosa en Kierkegaard y Hegel (Gabriel Merlino, trad.). En *Teología y cultura*, Vol. 15 (Año 10), pp. 113-119. Buenos Aires: Teólogos©. ISSN: 1668-6233.
- Taylor-Perry, Rosemarie (2003). *The God Who Comes. Dionysian Mysteries Revisited*. New York: Algora Publishing.
- Tønder, Lars (2014). Comic Power: Another Road Not Taken? En *Theory & Event*, Vol. 17 (Nº 4), No-paginado (versión online). Baltimore: The Johns Hopkins University Press. ISSN:1092-311X.
- Trotsky, León (1999). *La Revolución Permanente* (Andreu Nin, trad.). Bilbao: Red Vasca Roja. (Obra original publicada en 1929).
- Várnagy, Tomás (2016). *Proletarios de todos los países... ¡PERDONADNOS!* Madrid: Clave Intelectual.
- Vassallo, Sara (2017). Søren Kierkegaard y la función de la excepción. En, *XIII Jornadas Kierkegaard 2017: "Kierkegaard, pensador de la crisis"* (1-3 de noviembre; Universidad del Salvador). Lavalle: Biblioteca Søren Kierkegaard. Recuperado de <https://www.sorenkierkegaard.com.ar/es/trabajo/b-137>.
- Vernant, Jean-Pierre (2007). *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos* (Joaquín Jordá, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 1999).
- Virno, Paolo (2005). *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Whitehead, Alfred (1979). *Process and reality. An essay in cosmology*. New York: The Free Press. (Obra original publicada en 1929).
- Wickberg, Daniel (1998). *The senses of humor: self and laughter in Modern America*.
- Žižek, Slavoj (2006). *Visión de paralaje* (Marcos Mayer, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2006).

- Žižek, Slavoj (2015). *Mis chistes, mi filosofía* (Damià Alou, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama. (Obra original publicada en 2014).
- Žižek, Slavoj (2016). *El resto indivisible* (Ana Bello, trad.). Buenos Aires: Ediciones Godot. (Obra original publicada en 1996).
- Zupančič, Alenka (2012a). *Sobre la comedia. Un extraño en casa...* (Christina Soto van der Plas, Carlos Gómez Camarena y Mayra Rodríguez Cervera, trad.). Ciudad de México: Paradiso Editores. (Obra original publicada en 2008).
- Zupančič, Alenka (2012b). Diferencia sexual y ontología (Ana Cecilia González, trad.). En A.C. González y B. Saez Tajafuerce (Eds.), *Ser-para-el-sexo* (pp. 23-45). Barcelona: S&P Ediciones. (Traducción de unas ponencias celebradas por el grupo “Cos i textualitat” en la Universitat Autònoma de Barcelona en 2012).

### **Obras consultadas.**

- Agamben, Giorgio (1999). *The end of a Poem* (Daniel Heller Roazen, trad.). Redwood City: Stanford University Press. (Obra original publicada en 1996).
- Aguirre Santos, Javier y Lavilla de Lera, Jonathan (Eds.) (2018). *El humor en Platón. Humor y filosofía a través de los diálogos*. Cádiz: Editorial Doble J.
- Alemán, Jorge (2012). *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Madrid: Clave intelectual.
- Alvar, Jaime., Blázquez, José María., Fernández Ardanaz, Santiago., López Monteagudo, Guadalupe., Lozano, Arminda. y Piñero, Antonio (1995). *Cristianismo primitivo y religiones místicas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Aristóteles (2008). *Metafísica* (María Luisa Alía Alberca, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en el 335 a.C.).
- Barad, Karen (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. En, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 28, Nº 3, pp. 801-831. Chicago: The University of Chicago Press. ISSN: 0097-9740.
- Barba, Andrés (2016). *La risa canibal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Beck, Astrid B., Freedman, David N., Graf, David F., Herion, Gary A. y Pleins, John D. (Eds.) (1992). *Anchor Yale Bible Dictionary*. New York: Doubleday.

- Becket, Samuel (2014). *Esperando a Godot* (Ana María Moix, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1952).
- Bernabé Pajares, Andrés (2019). *La voz de Orfeo: religión y poesía*. Córdoba: UCO Press.
- Bevis, Matthew (2013). *Comedy: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (María Antonia Muñoz, trad.). Barcelona: Editorial Paidós. (Obra original publicada en 1990).
- Carroll, Noel (2014). *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Casablancas Domingo, Benet (2000). *El humor en la música: broma, parodia e ironía. Zaragoza. Un ensayo*. Editorial Reichenberg.
- Chiaro, Delia (Ed.) (2010). *Translation, humour and the media. Translation and Humour (Volume 2)*. New York: Bloomsbury.
- Cohen, Shai (2019). Representación humorística de la Biblia en las comedias del Siglo de Oro. En, Shai Cohen (Ed), *Perspectivas bíblicas en la literatura española* (pp. 107-122). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- De Castro Korgi, Sylvia (2016). Causa y determinación del sujeto. En, *Eidos: Revista de filosofía*, N° 24, pp. 172-187. Barranquilla: Ediciones Norte; Universidad del Norte. ISSN: 2011-7477.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Capitalismo y esquizofrenia. Mil mesetas* (José Vázquez Pérez, trad.). Valencia: Editorial Pre-textos. (Obra original publicada en 1980).
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana* (Paco Vidarte, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Transcripción de una conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994).
- Danta, Chris (2008). Sarah's Laughter: Kafka's Abraham. En *Modernism/modernity*, Vol. 15, N° 2, pp. 343-359. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISSN:1080-6601.
- Darwin, Charles (1984). *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (Tomás Ramón Fernández, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1872).

- Derrida, Jacques (2009). Abraham, el otro Hegel (Gabriela Balcarce, trad.). En *Revista Nombres*, N° 23, pp. 129-170. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. ISSN: 0238-1574. (Obra original publicada en 2003).
- Diderot, Denis (1990). Paradoja del comediante y otros ensayos (Ricardo Baeza, trad.). Madrid: Mondadori. (Obra original publicada en 1830).
- Durán Rojas, Cristóbal (2018). *La soltura del cuerpo. Indiferencias de la diferencia en Catherine Malabou*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Eckardt, Arthur Roy (1995), *How to tell God from the Devil. On the Way to Comedy*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Eco, Umberto (1999). *Arte y belleza en la estética medieval* (Helena Lozano Miralles, trad.). Barcelona: Editorial Lumen. (Obra original publicada en 1986).
- Eco, Umberto (2005). *El nombre de la rosa* (Ricardo Pochtar, trad.). Barcelona: Editorial Lumen. (Obra original publicada en 1980).
- Eliade, Mircea (1991). *Mito y realidad* (Luis Gil, trad.). Barcelona: Editorial Labor. (Obra original publicada en 1963).
- Esslin, Martin (2001). *The theatre of the absurd*. New York: Vintage.
- Eurípides (2005). *Bacants* (Antoni Lucena i Leiva, Ramón Torné i Teixidó, Ricard Torres i Ribé, trad.). Madrid: Ediciones Clásicas. (Obra representada por primera vez en el 405 a.C.).
- Ewald, Björn C., Girod Virginie., Giroire, Cécile., Hasselin, Isabelle., Piriou, Aurélie., Roger, Daniel., Sauron, Gilles. y Tortorella, Stefano (2015). Dones de Roma. Seductores, maternals, excessives (serveis textuais de “la correccional”, trad.). En, Aline François-Colin (coord.), *Catàleg expositiu produït per La Caixa al Museu del Louvre*. Barcelona: Editorial Tenov.
- Figuroa Weitzman, Rodrigo (2005). Kierkegaard y el “absurdo de la fe”. En, *Jornadas Kierkegaard 2005: “La vigencia del pensamiento de Søren Kierkegaard”* (27-29 de octubre; Universidad del Salvador). Lavalle: Biblioteca Søren Kierkegaard. Recuperado de <https://www.sorenkierkegaard.com.ar/es/trabajo/b-13>.
- Freud, Sigmund (2015). *Moisés y la religión monoteísta* (Ramón Rey Ardid, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1939).
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Víctor Goldstein, trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. (Obra original publicada en 2009).

- Foucault, Michel y Defert, Daniel (Ed.) (2015). *Lecciones sobre la voluntad de saber. /El saber de Edipo* (Horacio Pons, trad.). Madrid: Ediciones Akal. (*Lecciones sobre la voluntad de saber* compila la transcripción del curso 1970-1971 de Foucault en el Collège de France).
- Foucault, Michel (2019). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Ulises Guiñazú, trad.). Madrid: Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1976).
- García Martín, José (2008). La soledad y angustia del “individuo singular”. En, *Jornadas Kierkegaard 2008: “Experiencia y concepto de la angustia”* (24-25 de octubre; Universidad del Salvador). Lavalle: Biblioteca Søren Kierkegaard. Recuperado de <https://www.sorenkierkegaard.com.ar/es/trabajo/b-46>.
- Grice, Herbert Paul (1975). Logic and conversation. En, Peter Cole y Jerry L. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, pp. 41-58. London: Elsevier.
- Guerrero Martínez, Luis (2014). Fe, esperanza y caridad. La vida cristiana en Søren Kierkegaard. En *Open Insight*, Vol. V (Nº 7), pp. 61-76. México D.F.: División de Filosofía del Centro de Investigación Avanzada. ISSN: 2007-2406.
- Guzmán, Silvestre y Zamora Bonilla, Jesús (2011). *La caverna de Platón y los cuarenta ladrones. Divertimentos sobre filosofía, religión, ciencia y racionalidad*. A Coruña: Le pourquoipas Editores.
- Haraway, Donna (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chtulucene: Making King. En, *Environmental Humanities*, Vol. 6, pp. 159-165. Durham: Duke University Press. ISSN: 2201-1919.
- Haraway, Donna (2016). *Manifiesto de las especies de compañía* (Isabel Mellén, trad.). Vitoria-Gasteiz: Sans-Soleil Ediciones. (Obra original publicada en 2016).
- Hare, Robert (2003). *Sin conciencia: el inquietante mundo de los psicópatas que nos rodean* (Rafael Santandreu, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1993).
- Heidegger, Martin (2009). *Introducción a la metafísica* (Pilarín Ángela Ackermann, trad.). Barcelona: Editorial Gedisa. (Obra original publicada en 1953).
- Heródoto (2011). *Historia. Libro II (Euterpe)*. Madrid: Editorial Dykinson. (Obra original publicada en el 430 a.C.).
- Horkheimer, Max, Adorno y Theodor W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración* (Juan José Sánchez, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1944).

- Jaeger, Werner (2001). *Paideia: los ideales de la cultura griega* (Joaquín Xiral, trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1944).
- Kafka, Franz (1977). *Letters to friends, family, and editors* (Clara Winston y Richard Winston, trad.). New York: Schocken Kafka Library. (Obra original publicada en 1959 y editada en alemán por Max Brod).
- Kant, Immanuel (2004). *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* (Roberto R. Aramayo, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1784).
- Kelly, Michael (Ed.) (1998). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Søren (2006). *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I* (Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1843).
- Kierkegaard, Søren (2008). *La enfermedad mortal. O de la desesperación y el pecado* (Demetrio Gutiérrez Rivero, trad.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1849).
- Kropotkin, Pyotr Alexeyevich (2017). *Mutual Aid: A Factor in Evolution*. Jonathan-David Jackson (independiente). (Obra original publicada en 1902).
- Kundera, Milan (1990). *La inmortalidad* (Fernando de Valenzuela, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1988).
- Kuschel, Karl-Josef (1994). *Laughter: A Theological Reflection*. London: SCM Press.
- Lacan, Jacques (1981). *Seminario 1, 1953-1954. Los escritos técnicos de Freud* (Rithée Cevasco y Vicente Mira Pascual, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós. (Texto establecido por Jacques Allain Miller).
- Lacan, Jacques (1999). *Seminario 5, 1957-1958. Las formaciones del inconsciente* (Enric Berenguer, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós. (Texto establecido por Jacques Allain Miller).
- Lacan, Jacques (1971). *Escritos I* (Tomás Segovia, trad.). Buenos Aires. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1966).
- Leclerc, Annie (1974). *Parole de femme*. Paris: Grasset et Fasquelle.

- Liao, Matthew S., Sandberg, Anders., Roache, Rebecca (2012). Human Engineering and Climate Change. En, *Ethics, Policy and the Environment*, Vol. 15, Nº 2, pp. 206-221. London: Taylor and Francis Ltd. ISSN: 2155-0085.
- Llanos López, Rosana (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Editorial Arco Libros.
- Lubac, Henri de (1987). *Paradoxes of Faith*. San Francisco: Ignatius Press.
- Malabou, Catherine (2008). *La plasticidad en el atardecer de la escritura: dialéctica, destrucción, deconstrucción*. (Javier Bassas Vila y Joana Masó Illamola, trad.). Pontevedra: Ellago Ediciones. (Obra original publicada en 2004).
- Malabou, Catherine (2018). *Ontología del accidente: Ensayo sobre la plasticidad destructiva* (Cristobal Durán, trad.). Santiago de Chile: Pólvora Editorial. (Obra original publicada en 2009).
- Mateos de Manuel, Victoria (2015). La risa del filósofo es si acaso un baile. En, *Revista Ápeiron. Estudios de filosofía*, Nº 2, pp. 14-23. Madrid: Ápeiron. Estudios de filosofía. ISSN: 2386-5326.
- Morreall, John (1987). *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: Suny Press.
- Morreall, John (2009). *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Mouffe, Chantal (2005). *On the Political*. New York: Routledge.
- Nancy, Jean-Luc (1987). Wild Laughter in throat of death. En *Modern Language Notes (MLN)*, Vol. 102 (Nº 4), pp. 719-736. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISSN: 1080-6598.
- Nietzsche, Friedrich (1997). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1885).
- Nietzsche, Friedrich (1998a). *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo* (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1889).
- Nietzsche, Friedrich (1998b). *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada postmortem en 1908, 20 años después de que fuera escrito).

- Nietzsche, Friedrich (2018). *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva* (Joan B. Llinares, trad.). Madrid: Editorial Tecnos. (Obra original publicada en 1874).
- Ons, Silvia (2012). El Uno en cuestión (Segunda Noche de Biblioteca). En, *EntreLibros. Boletín de la Biblioteca de la Escuela de Orientación Lacaniana*, N° 7 (octubre de 2012). Recuperado de: <http://www.entrelibros.eol.org.ar/>.
- Polhemus, Robert M. (1980). *Comic Faith: The Great Tradition from Austen to Joyce*. Chicago: University of Chicago Press.
- Poole, Roger, Stangerup, Henrik (Eds.) (1989). *The Laughter is on My Side: An Imaginative Introduction to Kierkegaard*. Princeton: Princeton University Press.
- Prat i Carós, Joan (1993). El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas. En, *Temas de antropología aragonesa*, N° 4, pp. 278-296. Huesca: Instituto Aragonés de Antropología. ISSN: 0212-5552.
- Puelles Romero, Luis (2014). *Honoré Daumier. La risa republicana*. Madrid: Abada Editores.
- Rabelais, François (1995). *La muy horrificada vida del gran Gargantúa* (Iñigo Sánchez-Paños, trad., Javier Pagola, ilustrador). Barcelona: Círculo de Lectores. (Obra original publicada en 1534).
- Raskin, Victor (1984). *Semantic Mechanisms of Humor*. Heidelberg: Springer Netherlands.
- Sade, Donatien-Alphonse François de (2010). *Le 120 giornate di Sodoma* (Gianni Nicoletti, trad.). Roma: Newton Compton editori. (Obra original publicada postmortem en 1904; fue escrita en 1786).
- Saez Tajafuerce, Begonya (2018). Saberes situados. En, *Enrahonar*, N° 60, pp. 93-108. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. ISSN: 0211-402X.
- Samósata, Luciano de (1987). *Diálogos de los dioses./ Diálogos de los muertos./ Diálogos marinos./ Diálogos de las cortesanas* (Juan Zaragoza Botella, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obras originales escritas durante el siglo II d.C.).
- Schopenhauer, Arthur y Gurissati, Giovanni (Ed.) (2011). *Notas sobre Oriente* (Adela Muñoz Fernández y Paula Caballero Sánchez, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 2007, bajo la edición de Giovanni Gurissati).

- Shakespeare, William (2012a). Sueño de una noche de verano (Agustín García Calvo, trad.). En, *Comedias*, pp. 327-405, Barcelona: Random House Mondadori. (Obra original representada por primera vez en 1605).
- Shakespeare, William (2012b). El mercader de Venecia (Vicente Molina Foix, trad.). En, *Comedias*, pp. 407-491, Barcelona: Random House Mondadori. (Obra original representada por primera vez en 1605).
- Sifakis, Gregory M. (1971). *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: The Athlone Press; University of London.
- Siurana, Juan Carlos (2013). Los rasgos de la ética del humor. Una propuesta a partir de autores contemporáneos. En, *Veritas*, N° 29, pp. 9-31. ISSN: 0717-4675.
- Sófocles (1997). *Antígona* (Mariano Benavente, trad.). Madrid: Ediciones Clásicas. (Obra representada por primera vez en el 442 a.C.).
- Spinoza, Baruch (2011). *Ética: demostrada según el orden geométrico* (Vidal Peña, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1677).
- Tafalla, Marta (2007). Violencia y memoria en Milan Kundera. En, *Enrahonar*, N° 38-39, pp. 89-100. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. ISSN: 0211-402X.
- Tuncel, Yunus (2017). *Nietzsche and Transhumanism: Precursor or enemy?* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Valls Boix, Juan Evaristo (2020). (Tesis doctoral inédita). *Proliferancias: Literatura y performatividad en Derrida y Kierkegaard*. Universidad de Barcelona, España.
- Vattimo, Gianni (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Luis Alberto Bixio, trad.). Barcelona: Editorial Gedisa. (Obra original publicada en 1985).
- Vattimo, Gianni (1992). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* (Gentile Vitale, trad.). Barcelona: Editorial Paidós. (Obra original publicada en 1981).
- Veatch, Thomas C. (1998). A theory of humor. En *Humor: International Journal of Humor Research*, Vol. 11 (N° 2), pp. 161-215. ISSN: 1613-3722.
- Verdoux, Philippe (2009). Transhumanism, Progress and the Future. En, *Journal of Evolution and Technology*, Vol. 20, N° 2, pp. 49-69. Boston: Institute for Ethics and emerging technologies. ISSN: 1541-0099.

- Villacañas de Castro, Luis Sebastián (2007). El humor y las estructuras de la filosofía política. En, *Thémata. Revista de filosofía*, N° 39, pp. 202-207. Sevilla: Universidad de Sevilla. ISSN: 0212-8365.
- Whitson, Jennifer R. (2014). Foucault's Fitbit: Governance and Gamification. En, Sebastian Deterding y Steffen P. Walz (Eds.), *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications*, pp. 339-358. Boston: MIT Press.
- Wilde, Oscar (2011). *La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere* (Ricardo Baeza, trad.). Barcelona: Espasa Libros. (Obras originales publicadas en 1895 y en 1892, respectivamente).
- Wittgenstein, Ludwig (1988). *Investigaciones filosóficas* (Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, trad.). Barcelona: Editorial Crítica. (Obra original publicada en 1953).
- Zijderveld, Anton C. (1979). *On clichés: the supersedure of meaning by function in modernity*. London: Routledge & Keagan Paul.
- Zijderveld, Anton C. (1982). *Reality in a Looking Glass: Rationality Through an Analysis of Traditional Folly*. London: Routledge & Keagan Paul.
- Žižek, Slavoj (2008). Descartes and the post-traumatic subject. En, *Filozofski vestnik*, N° 2, pp. 9-29. Ljubljana: Filozofskega inštituta. ISSN: 1581-1239.
- Zupančič, Alenka (2003). *The shortest shadow. Nietzsche's philosophy of the Two*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- Zupančič, Alenka (2010). *Ética de lo real: Kant, Lacan* (Gabriel Merlino, trad.). Buenos Aires: Prometeo Libros. (Obra original publicada en 2000).
- Zupančič, Alenka (2017). *What IS Sex?* Cambridge (Massachusetts): MIT Press.