



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Máster

¿DE QUÉ TE RÍES?

Historia y teoría estética del humor

Autor

Alberto Alegre Villanueva

Directora

Matilde Carrasco Barranco

**MASTER INTERUNIVERSITARIO DE  
INVESTIGACIÓN EN FILOSOFÍA**

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza  
2018

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	1
<b>2. El humor, la comedia, y la risa</b>	3
<b>3. El humor en la historia cultural</b>	5
3.1. <i>El origen de la comprensión de lo cómico: Grecia</i>	5
3.2. <i>Breve historia de las formas cómicas</i>	7
<b>4. Análisis estético</b>	11
4.1. <i>El humor en la historia de la filosofía</i>	11
4.1.1. Teorías de la superioridad	12
a) Platón: la ignorancia y sus placeres	
b) Hobbes: la gloria súbita	
c) Baudelaire: lo satánico y lo grotesco	
d) Aristóteles versus J. Beattie: mimetizar lo ridículo	
e) Hegel: lo cómico frente a lo irónico	
f) Conclusiones: ¿Se funda el humor en una expresión de superioridad?	
4.1.2. Teorías del alivio de tensiones	23
a) Herbert Spencer: los beneficios psicológicos del humor	
b) Freud: humor y psicoanálisis	
c) Nietzsche: compensación	
d) Conclusiones: ¿Responde el humor a la necesidad de aliviar tensiones?	
4.1.3. Teorías de la incongruencia	30
a) Darwin y la sorpresa: el gag cómico	
b) Kant: la expectativa defraudada	
c) Schopenhauer y la definición de incongruencia	
d) Bergson y el automatismo	
e) Conclusiones: ¿Es el humor fruto de la incongruencia?	
4.2. <i>La naturaleza del humor: ¿Teoría o teorías?</i>	38
<b>5. Conclusiones</b>	42
<b>6. Bibliografía</b>	46

## 1. Introducción

Este trabajo tiene como objeto el fenómeno del humor aunque puede parecer de entrada un tema poco filosófico. El humor nada tendría que ver con la filosofía, pues el humor no es serio, no es veraz... Y sin embargo precisamente por estas cualidades, este fenómeno se erige interesantísimo dada la curiosa ambición del pensamiento filosófico. Recordemos sobre la filosofía, “que no es una ciencia productiva resulta evidente ya desde los primeros que filosofaron: en efecto, los hombres —ahora y desde el principio— comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo, maravillándose en un primer momento ante lo que comúnmente extraña y después, al progresar poco a poco, sintiéndose perplejos también ante cosas de mayor importancia.”<sup>1</sup> De manera que, a simple vista, el humor parece un “juego de reír” en el que debiéramos suspender cualquier otro juicio cognitivo, moral o estético; pero quizás por esa aparente ausencia de discurso en general es por lo que resulta un problema interesante para los filósofos, que de hecho históricamente han pensado el humor con la profundidad que sugiere su complejidad.

Por el lado contrario, desde la perspectiva del humor, ocurriría algo “equiparable”. Pensar la risa traicionaría su naturaleza. Esta incompatibilidad entre comedia y filosofía no es de contenido sino de ambientación, de contextualización. “El primer gran problema [...] es precisamente el empecinamiento en comprender el humor literario como algo autónomo del mundo de la risa. [...] La literatura alegre es más profunda cuanto más se empapa del espíritu festivo”.<sup>2</sup> El humor depende de un ambiente que lo ampare. Si el humorista se enfrentase a una situación en la que tuviera que entender y explicar la profundidad de su humor, y dada la diferencia de estos discursos, el discurso filosófico serio fuera de lugar en un contexto cómico, lo haría parecer un chiste. En conclusión, la seriedad de lo filosófico ha impedido que los cómicos piensen más acerca de la propia naturaleza su obra y por parte de la filosofía ha ocurrido exactamente igual pero la inversa, si acaso, estos últimos han desarrollado sus teorías sobre el humor con la voluntad de comprender un fenómeno esquivo, pero al que no se le daba especial importancia por su propia naturaleza risible, mas cada vez ha ido cobrando más relevancia en los estudios más contemporáneos de estética.

---

<sup>1</sup> ARISTÓTELES, *Metafísica (I)*, Madrid, Gredos, 1994, 982b.

<sup>2</sup> BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria*, Barcelona, Montesinos, 2002, p. 204.

De ahí que nuestro objetivo consista en acometer un análisis filosófico del fenómeno del humor, en particular desde la estética y la teoría del arte. Para ello, iremos más allá del género literario humorístico, hacia un concepto de humor en general. Desde esta perspectiva, el problema que afrontamos es, si efectivamente es posible ofrecer un enfoque que pueda dar cuenta de su esencia o naturaleza en su complejidad o, por el contrario, nos vemos obligados a entenderlo desde distintas concepciones o teorías. Además, dado que en el ámbito artístico desde sus inicios la comedia suele haber estado minusvalorada frente a la tragedia u otros géneros considerados más nobles o elevados, intentaremos dar con algunas de las razones que explicarían este aspecto.

Por otra parte, además del interés estético que por sí mismo suscita el humor, nuestro trabajo contribuye a aumentar los no muy numerosos estudios sobre el tema que hay en castellano. Para realizarlo, sin embargo, nos hemos apoyado en *Teoría y mecanismos del humor*, el rico compendio que Enrique Gallud Jardiel, nieto del dramaturgo cómico (entre otras cosas) Enrique Jardiel Poncela, ha realizado de las teorías del humor a través de grandes pensadores de la filosofía.<sup>3</sup> Ahora bien, Gallud Jardiel persigue una teoría causal de la risa, y como decíamos nuestro objetivo de esbozar un análisis estético del humor es por tanto distinto. Así que, para comenzar la reinterpretación de la exposición de Jardiel, utilizaremos una clasificación que en la estética contemporánea se ha establecido con bastante éxito y que diferencia entre tres grandes teorías sobre el humor: “la teoría de la superioridad”, la “teoría de la incongruencia”, y la “teoría del alivio de tensiones”. Las tres rivalizan por ofrecer una explicación única, básica, o esencial de lo que nos hace reír. Para cumplir con el primer y más general objetivo del trabajo, intentaremos analizar si logran su propósito o, por el contrario, estamos abocados a considerar una suerte de visión pluralista del fenómeno. De especial ayuda será aquí la discusión de las posiciones de Noël Carroll, Jerrold Levinson y Ted Cohen; tres filósofos que recientemente se han planteado la cuestión y han apostado por soluciones distintas.

Con todo, metodológicamente, comenzaremos sin embargo por atender a algunas cuestiones preparatorias y necesarias para acotar el tema del trabajo. De esta manera, primero intentaremos determinar qué entendemos por humor, para luego diferenciar su vertiente como fenómeno antropológico de las formas culturales que ha adoptado

---

<sup>3</sup> GALLUD JARDIEL, Enrique, *Teoría y mecanismos del humor*, Madrid, Carpe Noctem, 2016.

históricamente, y finalmente, enfilaremos ya el análisis estético propiamente dicho, releendo los textos de los filósofos que a lo largo de la historia han reflexionado sobre el humor.

## **2. El humor, la comedia, y la risa**

Si bien el “nacimiento de la comedia” sigue siendo un misterio para antropólogos, científicos y filósofos, debemos tener en cuenta que el origen del humor se ha estudiado desde estos distintos ámbitos y no se ha dado con una teoría que haga sombra claramente a las demás. El libro de Enrique Gallud Jardiel trata precisamente de hacer un compendio de lo que distintos teóricos han dicho sobre tal origen, desde perspectivas psicológicas, sociológicas, fisiológicas, filológicas, filosóficas... nuestra tarea irá, en este último sentido, centrándose en la perspectiva estética sobre la comedia entendida como fenómeno o experiencia, no solo como un género literario establecido que toma base en ella. Aun siendo una diferenciación compleja porque con frecuencia la reflexión sobre el fenómeno va paralela a la de sus manifestaciones culturales y artísticas (tal y como se manifiesta en el capítulo 3 de nuestra investigación), no intentaremos hacer una clasificación exhaustiva de las mismas, sino que nuestro objetivo fundamental es analizar las concepciones filosóficas del fenómeno estético de la risa. Entenderemos que, en tanto que “aquello que lleva a la risa”, el humor es, en general, sinónimo de lo gracioso o cómico.

No obstante, la riqueza del lenguaje en este ámbito en ocasiones hace que tengamos palabras diferentes para referirnos a una misma cosa, de manera que mientras “algunos autores creen que la diferenciación entre humor, comicidad... no es más que filológica y no añade nada a la comprensión de las causas de la risa”<sup>4</sup>, otros insisten en diferenciar entre algunos términos. Así por ejemplo, Gallud Jardiel distingue entre humor como un objeto estético e intelectualmente complejo.<sup>5</sup> Lo diferencia así de la “comedia”, que se trataría de un concepto más simple y que, sin hacer proposiciones más arriesgadas por ahora, podríamos recordar sencillamente con la definición básica de la RAE, se trataría de un “suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover a risa”<sup>6</sup>. Según esta visión, todo humor es comedia, pero no toda comedia es humor. Por otra parte, Bergson, quien estudia el humor en *La risa*, también hace una distinción parecida: “quizá hallaríamos

---

<sup>4</sup> GALLUD, *Teoría y mecanismos del humor*, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<sup>6</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Comedia*. En *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.), 2001.

que una frase se considera cómica cuando nos hace reír de aquel que la pronuncia, mientras que se considera ingeniosa [como él denomina a lo “humorístico”] si hace que nos riamos de un tercero o de nosotros mismos”.<sup>7</sup> El humor entonces concordaría con un género literario establecido, con una valoración especial y profunda que lo haría más interesante, y la comedia con el sentido más global que queremos apuntar. El humor tendría una valoración especial, una profundidad mayor, que no tiene la comedia; para Jardiel Poncela “lo humorístico es una mezcla de lo cómico y lo poético”<sup>8</sup>. El humor no sería aquello que solamente nos hiciera reír fisiológicamente, eso sería más bien la comedia, sino que además tendría unas características (propias o contextuales) que lo convertirían en algo estético, y en consecuencia, objeto al menos, de consideración artística.

Con todo, estos criterios diferenciadores entre comedia y humor no son compartidos por una totalidad de pensadores; ni siquiera puede que existan tales términos en su tiempo, en su lenguaje... por lo tanto, se nos antoja complicado poder establecer este tipo de distinciones como definitivas. Eso sí, nos sirven para poner de manifiesto la complejidad del asunto, y por otra parte, atisbar que existen varios tipos de humor (o comedia) según la profundidad del mismo, es decir, que existe una comedia que, aparte de hacernos reír, pone en juego otras cosas. Scott Weems, un estudioso de la neurociencia, dice:

“Otro argumento habitual en contra del estudio del humor es que no solo es una ciencia, sino también un arte. [...] es cierto que el humor es tan complejo (y lo que provoca una risa tan diverso) que no hay regla que pueda aplicarse a más de una situación. Sin embargo, el humor posee algunos ingredientes muy claros, que la ciencia comienza ahora a revelar.”<sup>9</sup>

En cualquier caso, la cantidad de estudios que, desde distintos ámbitos del conocimiento, no diferencian significativamente entre “humor” y “comedia” es tal, que pensamos que más allá de dar constancia de los esfuerzos hechos en esa dirección, finalmente no merece la pena insistir y ahondar en ellos en nuestra investigación, por eso en general trataremos los términos de forma indiferenciada, asociados ambos a “lo risible”. Eso sí, existen otras acepciones que nos pudiéramos encontrar como sinónimas o asociadas del humor como “lo lúdico” por ejemplo. Efectivamente, hay pensadores

---

<sup>7</sup> BERGSON, Henri, *La risa*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 90.

<sup>8</sup> GALLUD, *Teoría y mecanismos del humor*, p. 15.

<sup>9</sup> WEEMS, Scott, *Ha! The Science of When We Laugh and Why*, Titivillus, 2014, p. 14.

que introducen una relación entre lo lúdico –en el placer ligado al juego– y lo cómico o humorístico. Pero no siempre ocurre así, como veremos, por lo que conceptos como éste parecen denotar connotaciones más específicas del humor.

Por último, me gustaría aclarar que a la misma vez que identificamos, en general, lo cómico y lo humorístico, y que lo definimos como lo que nos produce risa, debemos decir también que la idea de risa, tal y como la entenderemos aquí, es también variada y flexible, cubriendo experiencias más o menos intensas y evidentes en la expresión de lo que es grosso modo diversión o regocijo.

### **3. El humor en la historia cultural**

En efecto, para dar cuenta de por qué se ha ido configurando esa riqueza conceptual alrededor del humor, que lo es de sus muchos objetos y experiencias, haremos una breve historia cultural repasando algunas de las formas cómicas más relevantes. Sin olvidar que la risa es un fenómeno que abarca todas las culturas y por lo tanto tiene una perspectiva universalizada, empezaremos sin embargo por Grecia, dado que, como decíamos anteriormente, lo cómico es difícilmente separable de sus representaciones culturales y artísticas, y allí se sitúa la civilización madre de occidente. Más adelante en la historia veremos cómo se ha ido materializando este legado griego a través de una gran variedad de formas cómicas. Con este recorrido empezaremos a delimitar la naturaleza de la risa, y veremos cómo, efectivamente, lo cómico ha girado en torno a ciertas características más o menos convenidas.

#### ***3.1 El origen de lo cómico: Grecia.***

“La cultura antigua es una cultura predominantemente seria. La risa surge en la antigüedad como réplica a esa seriedad cultural hegemónica. En efecto, a partir del siglo V A.C. el mundo antiguo se transforma.

Deja de ser un mundo fundado en los valores de la tradición del pasado, para ser un mundo orientado hacia el presente y la actualidad.”<sup>10</sup>

El surgimiento de lo cómico en Grecia une inseparablemente la comedia a la fiesta y nos llega ya a través de Aristóteles. Dice A. Lesky: “Partiendo de Aristóteles encontramos en primer lugar las procesiones con el falo, que eran acompañadas de las correspondientes canciones. [...] los falóforos [sacerdotes encargados de portar el falo en las procesiones] provocaban a algunos de los presentes para abrumarlos con sus

---

<sup>10</sup> BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria*, pp. 202-203.

burlas”.<sup>11</sup> El nacimiento de la comedia se haya entonces inherentemente unido al de la fiesta, y sólo es gracias a un largo proceso social, por lo que se oficializaron finalmente las representaciones cómicas. La época arcaica estaba dominada por el hieratismo de las formas, pero ya en el Ática había un periodo para el esparcimiento, las numerosas fiestas dionisiacas. A. Lesky dice: “Nuestras consideraciones nos han llevado al carnaval griego [...] en todo tiempo expresan una pletórica plenitud de vida y aspiran a favorecer por todos los medios el joven crecimiento.”<sup>12</sup> La comedia ya estaba allí, en aquellas fiestas, como por ejemplo las Antesterias. “Gentes alegres circulaban en carros y derramaban sus burlas –frecuentemente estarían en verso– a diestra y siniestra sobre los presentes.”<sup>13</sup> Pero se institucionalizó en “La fiesta de las Leneas, [Cuando] la comedia fue puesta bajo la protección del Estado [...], alrededor de 442.”<sup>14</sup> Asistimos a la transformación de la comedia como pasatiempo para dar paso a la comedia como género teatral. En cualquier caso, no hay una diferencia abismal en cuanto a la emancipación de la comedia como género teatral, separar la risa de las calles es imposible. En su esencia, la risa parece un hecho sencillo, la existencia de un género literario no hace que sea encumbrada y ajena a, por ejemplo, un viejo y repetido chiste. El ejercicio del humor no buscaría nada más allá que la propia risa, no necesita nada más. Y nace ligado a la burla, no sólo ante las deformaciones físicas, sino también sociales. Parece que cuando se encuentra más cómodo el cómico es cuando más se puede reír del mundo, sin tener que portar una responsabilidad superior; en Grecia, la risa surgió con un gran contenido improvisado.

Pero no podemos obviar que la comedia también se usaba políticamente. Ciertamente, el lazo que une la burla con la utilización de la risa como herramienta política es estrecho. La ruptura de las formas que se habían heredado desde el arcaísmo provoca agujeros en la cosmología griega de ese momento que la risa trata de conjurar. La risa es la terapia del griego que no entiende lo que está ocurriendo a su alrededor. Así nace la comedia política. “El monetarismo, la profunda desigualdad social, un pensamiento nuevo y la seriedad cultural son las principales características del mundo nuevo [...] Una minoría los ve con ojos críticos, [...] esta minoría se expresa mediante los géneros de la risa”<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989, p. 261.

<sup>12</sup> *Ibíd.*

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 260.

<sup>15</sup> BELTRÁN, *La imaginación literaria*, p. 203.



Como una herramienta para denunciar, o aliviar situaciones políticas, la comedia es un recurso del que se sirve la acción política.

En resumen, ya desde siglo V A.C. en Atenas, en un ambiente festivo que es ácido con el paradigma resquebrajado en el que se halla, la risa es el efecto producido por la desigualdad; desigualdad que queda con la risa explícita y ninguneada, y se hace cómica. El hecho de reír sobre lo injusto no lo frivoliza, es decir, es un modo de ver las absurdidades que se han creado en la polis (absurdidades, ya que son incomprendidas por el pensamiento arcaico) mediante la empatía de lo cómico. La comedia en la antigüedad nace adaptada a dos ámbitos: es una crítica mordaz a las desigualdades y paradojas propias de una época revuelta y sirve como anestesia para poder comprender el mal, lo injusto, desde un pensamiento alegre y no trágico; como se suele decir, “reír por no llorar”.

Con todo esto, podemos sacar al menos dos conclusiones importantes. La primera es que el humor nació con una fuerte ligadura en torno a lo deforme, lo inadecuado, lo excesivo, lo vulgar... en definitiva siempre algo inferior en relación a lo bello, incluso opuesto a la adecuación, proporción e idealización que supone la belleza, en cuanto a características físicas y sociales, y por consiguiente, políticas. Y como segunda conclusión, lo humorístico, aunque se formalizara en el teatro, nace desde lo festivo de las calles; es decir, el fenómeno cómico que sucede en el devenir de la vida, contiene los mismos ingredientes esenciales que lo hacen representarse como arte teatral en Grecia. Con todo, nuestro breve recorrido por la materialización histórica de la comedia no acaba lógicamente aquí, deberemos constatar si estas afirmaciones se confirman observando las formas cómicas que siguieron siglos después, llegando hasta la modernidad.

### ***3.2. Breve historia de las formas cómicas.***

“Si la belleza es la adecuación de lo proporcionado, lo cómico nace en la inadecuación y la desproporción. La desproporción física, la deformidad material puede ser reflejo, e instrumento, de la deformidad espiritual que el virtuoso [...] debe librarse, si es que ya la padece. Si suscita la risa, esa es una situación provisional que desaparecerá tanto más rápidamente cuanto nos sometamos a la belleza.”<sup>16</sup>

Decíamos que la constitución de las diversas formas cómicas parece realizarse en oposición a lo que se considera bello y noble, y es que las fiestas dionisiacas de las que

---

<sup>16</sup> BOZAL, Valeriano, *Historia de las Ideas Estéticas* vol. II, Madrid, Historia 16, 1997, p. 104.

hablábamos antes fueron momentos en los que estaba permitido el desenfreno locuaz de la gente que se burlaban unos de otros sin condescendencia, sin tratar de hacer otra cosa más que reír. Lo obsceno era pues una forma visual que era sencilla de realizar y que causaba comicidad, solo había que hacer de algo sagrado, algo terrenal, con un agravante que chocara al pudor imperante. Príapo es el ejemplo perfecto de obscenidad ridícula que ya se daba en la antigua Grecia.

“Aunque soy, como ves, un Príapo leñoso / Hoz de madera y polla de madera, / te tomaré igualmente y te tendré; / y esa cosa, tal cual, y sin engaño, / te clavaré, más tiesa que una cetra, / hasta tocarte la séptima costilla. Muchacha stupidilla, ¿de qué te ríes? / No me esculpió Praxíteles ni Escopas, / ni me alisó la mano del gran Fidias; / sino de áspera madera me talló un villano. Y exclamó: “¡Sí, tú serás Príapo!” / ¿Y tú me miras y te echas a reír? / ¡Te parece sin duda placentera / La columna que surge de mi ingle!”<sup>17</sup>

Príapo es un dios menor que tiene un órgano genital enorme, desproporcionado. En la vida en Grecia, se le colocaba, tallado en madera, para espantar a los pájaros de los campos. “Desde la más remota antigüedad, en el culto al falo se han unido las características de la obscenidad, de una cierta fealdad y de una inevitable comicidad”<sup>18</sup>. La sociedad griega, utiliza a uno de sus dioses menores, el deformado Príapo, para representar, la ridiculez, la obscenidad, y el espanto que acerca lo cómico a una de sus figuras más relevantes, lo grotesco.

Valeriano Bozal afirma que “si lo grotesco produce risa, también la inquietud está entre sus efectos”.<sup>19</sup> Y no es fácil separar ambos pues con frecuencia se confunden. Quizá ver cómo lo grotesco en cierta manera se “desprende” de lo cómico<sup>20</sup> sea un buen hilo conductor que afloren muchas de las formas históricamente más importantes del humor. La imagen de Príapo es grotesca pero parece que la idea se perfila con más claridad a partir de la modernidad. Siguiendo a Bozal entonces, en su origen en el Renacimiento, los *grotesche* se sitúan en las “grutas” lejos de las grandes escenas, donde el artista es más libre y se entrega a formas casi oníricas como monstruos, cabezas y plantas fantásticas, “es una ornamentación que subvierte el orden (tenido por) natural. [...] el capricho reina en estas creaciones fantásticas, que no se atienen al orden de la naturaleza ni respetan los cánones establecidos”.<sup>21</sup> Lo grotesco se une entonces a la deformidad, al exceso y la sorpresa que nos permite gozar. El desorden pronto se

---

<sup>17</sup> Anónimo, *Priapea*, Milán, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2001, p. 6.

<sup>18</sup> Eco, Humberto, *Historia de la fealdad*, Milán, Lumen, 2007, p. 132.

<sup>19</sup> Bozal, *Historia de las Ideas Estéticas*, p. 101.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 107.

extenderá a la locura y el carnaval inundando de nuevo la cultura popular, al tiempo que lo bufones protagonizan la comedia del arte, un género menor. Los aspectos moralizantes también irán progresivamente haciendo su aparición en la sátira dignificándola desde un punto de vista intelectual.

Umberto Eco, en relación a este cambio progresivo dice: “la ostentación de la chocarrería ya no se practica en el reducto de la fiesta carnavalesca (como pudiera ser una broma entre dos ciudadanos sobre Príapo durante las Dionisias) apenas tolerada: se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente, se convierte en sátira del mundo de los sabios y de los hábitos eclesiásticos, asume una función filosófica.”<sup>22</sup> Ahora bien, según recuerda Bozal, “que el predicador [el autor] se sirva de lo deforme para avisarnos de aquello en lo que podemos transformarnos es cosa bien lógica, pero si tenemos tanta propensión como para alertarnos sobre ello quizás sea porque la familiaridad con lo maligno sea mucho más profunda de lo que parece [...] sospecho, sin embargo, que alguna diversión –y que con ella, algún gozo– suscitaron las figuras y sus movimientos, quizás porque con todas ellas se sentía alguna identidad”.<sup>23</sup>

En cualquier caso, es desde el Renacimiento cuando lo cómico y lo grotesco comenzarían a bifurcarse y de esta manera a delimitarse mutuamente. Y es que “lo que caracteriza a lo grotesco en el siglo barroco es la ambivalencia. No se ha desprendido del afán de corregir, de la pretensión reformadora de la sátira, pero anuncia ya otras metas. La locura y el sueño permiten contemplar la verdad que otros, los más, no perciben”<sup>24</sup>; lo grotesco contrasta de esta manera cada vez más con lo cómico. Bozal lo resume diciendo “es en el siglo XVIII cuando lo grotesco empieza a formularse con alguna precisión, [...] lo cómico cobra definitivamente sesgo distinto del que poseía y la reflexión de esta nueva situación se hace desde el romanticismo más apremiante”<sup>25</sup>. Y también, “para distinguir entre lo inadecuado elegante y noble, de lo inadecuado risible es necesario introducir un concepto nuevo [...]: lo absurdo”.<sup>26</sup> Lo grotesco irá entonces sumando así a la sátira un componente de sombra y hasta de perplejidad de manera que englobará figuras como lo irónico o lo absurdo, subclases todas dentro de lo cómico.

---

<sup>22</sup> Eco, Humberto, *Historia de la fealdad*, p. 142.

<sup>23</sup> Bozal, *Historia de las Ideas Estéticas*, p. 104.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 109.

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 102.

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 113.

Finalmente, será representativa de los siglos XVIII y XIX y hasta el siglo XX la caricatura. Karl Rosenkranz dice:

“Lo feo cambia lo sublime en vulgar, lo placentero en repugnante, lo bello absoluto en caricatura, en la que la dignidad se convierte en énfasis, la fascinación en coquetería. La caricatura es, pues, la forma extrema de lo feo pero precisamente por esto, por su reflejo determinado en la imagen positiva que distorsiona, deriva en comicidad. Hasta ahora hemos visto siempre el punto en que lo feo puede volverse ridículo. Lo informal y lo incorrecto, lo vulgar y lo repugnante destruyendo se pueden producir una realidad aparentemente imposible, y con ello lo cómico. [...] la caricatura consiste en exagerar un momento de una forma camaleónica hasta la deformidad”.<sup>27</sup>

La caricatura utiliza los rasgos físicos, la vestimenta o bien aspectos y características de la personalidad de un individuo para exagerarlas, corromperlas, ensuciarlas... con el fin de producir un efecto cómico, la caricatura ha sido particularmente productiva en el terreno político. La caricatura política utiliza ilustraciones alusivas a temas y personajes controvertidos, poniendo en tela de juicio su valor ante la opinión pública. Y como hemos visto, desde Grecia la comedia ha sido el medio de una crítica social o política efectiva.

Para concluir, las formas cómicas se han ido progresivamente diversificando e institucionalizando sobre todo desde el Renacimiento hasta conseguir un peso cultural importante; las formas visuales se hacen más simbólicas, más significativas, más inteligentes, la comedia cobra nuevos sentidos gracias a sus nuevos espacios. “No solo las representaciones de cuerpos humanos y los atributos sexuales ya no se contemplan como motivo de escándalo y se convierten en elemento de su belleza sino que [...] la exaltación de actos antes innombrables (que la decencia prohíbe aún hoy a reproducir) penetra en las cortes, incluido la pontificia, y ya no se entiende como algo desagradable sino como un arrogante impúdica invitación al goce”<sup>28</sup>. Y a lo largo de los siglos hemos gozado y nos hemos reído con lo fantasioso, carnavalesco, bufonesco, grotesco, irónico, absurdo, ridículo, caricaturesco,... En la actualidad, cuando han estallado ya los grandes medios de comunicación y vivimos rodeados de imágenes las formas culturales del humor se hacen igualmente inabarcables. Pero ¿compartirían todas estas manifestaciones culturales una misma raíz que explique la naturaleza y razón de ese disfrute? La filosofía y en particular de la estética ha intentado dar respuesta a la pregunta. Toca ocuparse de ella.

---

<sup>27</sup> Rosenkranz, Karl, *Estética de lo feo*, Bolonia, Il mulino, 1984, p. 153.

<sup>28</sup> Eco, p. 149.

## 4. Análisis estético

### 4.1. *El humor en la historia de la filosofía*

Desde una perspectiva más sistemática, podemos analizar el fenómeno del humor aludiendo a los intentos que los propios filósofos han realizado a lo largo de la historia por definir sus causas y naturaleza. Para ello, como anunciábamos al introducir nuestro trabajo, seguiremos en lo fundamental la selección de las teorías que aporta Gallud Jardiel en *Teoría y Mecanismos del Humor*, aunque reduciéndola para adaptarla a nuestros propósitos, a saber, reflexionar si en estas teorías se contempla una valoración estética del humor y en qué se fundamenta.

También decíamos que, para exponerlas, no hemos elegido un criterio cronológico, sino que intentaremos adaptarlas a lo que viene siendo hoy una clasificación más o menos estandarizada en buena parte de la estética contemporánea del humor, sobre todo en la filosofía anglosajona, y que agrupa las distintas teorías del humor en tres grandes tipos: teorías de la superioridad, teorías del alivio de tensiones, teorías de la incongruencia. La ventaja de esta clasificación es que reduce bastante la complejidad de los enfoques del humor dados históricamente e intenta simplificar así los argumentos en torno a si es posible dar con una “esencia” del humor, o no. Así pues, el criterio de esta organización en tres grandes teorías del humor perseguiría establecer “cuáles son las propiedades de H para hacer de H algo cómico”.<sup>29</sup>

Además, esta clasificación tiene otras ventajas. Como hemos descrito anteriormente, lo cómico, se puede encontrar dentro y fuera de objetos establecidos como obras de arte, en este sentido hemos venido subrayando la continuidad entre arte y vida. Pero es verdad que también podemos encontrar cómicas ciertas situaciones que solo lo serían así al ser representadas en la ficción, bien sean los chistes sobre hipotéticas situaciones, o formatos típicamente artísticos, como cine, teatro, literatura...<sup>30</sup> Es por ello que, de nuevo, no se puede hacer una distinción eminentemente artística de lo cómico, sino que hemos de fijarnos en algo más básico, en qué es aquello que produce risa en general, para reflexionar posteriormente sobre porqué con frecuencia se habría despreciado el valor estético de su experiencia. En nuestro análisis haremos los dos pasos

---

<sup>29</sup> COHEN, Ted: "Humor" en Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, 2001, p. 376.

<sup>30</sup> *Ibid.*

consecutivamente, entenderemos brevemente las claves de la teoría que tratemos para luego mostrar sus implicaciones, si las hay, para el estatus artístico del humor.

#### **4.1.1. Teorías de la superioridad**

La primera gran concepción que buscaría definir las causas de lo que provoca risa apela a idea de la “superioridad”. Todas las teorías así clasificables están basadas en la premisa de que cuando el humor aparece, éste se funda una expresión de superioridad frente a algo o alguien. De modo que este enfoque es el que tiene un mayor sesgo social o político, y ético (incluyendo lógicamente la relación de uno consigo mismo).

##### **a) Platón: la ignorancia y sus placeres**

En el mundo antiguo y en el medieval, ya que este segundo se encontraba fuertemente inspirado filosóficamente en el primero, imperan las consideraciones que relacionan lo cómico con lo moral. Platón no es una excepción ni mucho menos, él muestra como lo cómico sucede porque existe una especie de mezcla de algo trágico con algo placentero, es decir, lo cómico nos da placer porque nos hace reír, pero la causa de esta risa proviene de una ignorancia, y ese es el mayor mal que puede existir para el filósofo griego.

“Sóc.- Pero el envidioso se mostrará gozoso ante las desgracias de los vecinos / Pro.- Mucho / Sóc.- Evidentemente la ignorancia es un mal y a la que llamamos estado de estupidez / Pro.- Pues sí / Sóc.- Observa, entonces, a partir de estas cosas cuál es la naturaleza de lo ridículo / Pro.- Dilo / Soc.- Resumiendo, es un tipo de defecto que recibe su nombre de una disposición de ánimo; y es propio de este defecto en su conjunto la característica contraria a lo que se dice en la inscripción de Delfos [“Conócete a ti mismo”]”.<sup>31</sup>

Según estas palabras, la percepción de algo ridículo revela una bajeza moral que en última instancia reside en nosotros mismos. Nos estamos rebajando, atraídos por el placer de reír, ante los defectos que observamos en los demás, lo que a su vez aleja de nuestro camino hacia el conocimiento. La causa concreta de la risa sería la percepción de la desigualdad entre mis concepciones de la naturaleza de las cosas y las que observo en los demás. En definitiva, la teoría platónica nos colocaría en una situación de falsa superioridad conforme a nuestra naturaleza sapiencial, lo que en el fondo nos denigraría moralmente; es decir, que al reírnos de algo estamos creyéndonos superiores a la

---

<sup>31</sup> PLATÓN, *Filebo*, Madrid, Encuentro, 2014, p. 48.

situación dada, cuando lo que realmente estamos haciendo es falsear esa superioridad, e ignorar nuestra propia naturaleza.

Por otra parte, es conocida la crítica de Platón al arte, su deseo de expulsar a los poetas de la ciudad viene en relación con su convicción de que el arte tiene en sí mismo algo perverso para el alma. Este tipo de artes de la imitación, afectan tanto al conocimiento como al placer, la virtud y la verdadera belleza no se hallan en este campo. Y ciertamente el humor cuadra perfectamente con este tipo de artes engañosas, sería un placer mezclado, pues decíamos que la risa provocaba placer y que por ello se confundía con el bien o la belleza, lo que Filebo intentaba defender en el diálogo que le da nombre. Dada esta descripción del humor, si este tuviera la virtud de ser bello, habría que encontrar tal belleza en esa relación de contrastes que tiene, en esa mezcla de placer y perversión; sería pues una belleza “relativa a...”. Platón argumenta así en este sentido:

“Sóc.- Yo no hago mucho caso a los que afirman que todos los placeres son un cese de dolores, sino que, como dije, me sirven de testigos de que algunos placeres parecen ser tales pero no lo son en absoluto, y que de que algunos otros que nos parecen grandes y a la vez numerosos están confundidos a la vez con las penas y con interrupciones de grandísimos dolores, físicos o anímicos, sin solución. / Pro.- ¿Cuáles, Sócrates, con razón, habría que tener por verdaderos? [...] Soc.- La belleza de las formas de la que yo ahora intento hablar no es lo que la mayoría supondría, por ejemplo la belleza de los seres vivos o de ciertas pinturas, sino que me refiero a una línea recta o a una curva, afirma el argumento, y a las superficies y sólidos derivados de ellas mediante tornos, reglas y escuadras, si es que lo entiendes. Y es que esas cosas afirmo que no son hermosas en relación a algo, como otras, sino que por naturaleza son siempre hermosas por sí mismas y dan ciertos placeres propios.”<sup>32</sup>

El esencialismo propio de la cultura griega niega que pueda existir belleza en un placer impuro como sería la comedia. Los objetos cómicos serían bellos siempre en relación de mayor o menor medida con otros objetos cómicos, otras obras de arte o incluso con mis prejuicios artísticos, lo que no sería un arte verdadero tal y como se describe en el diálogo. Así pues hallaríamos la consideración de que el humor confunde el conocimiento de las cosas y de uno mismo. Por lo tanto, en definitiva, según Platón, es imposible que algo perjudicial para el intelecto del individuo pueda ser bello, y por lo tanto lo cómico no es una excepción.

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 51.

## **b) Hobbes: la gloria súbita**

Thomas Hobbes es uno de los pensadores más representativos de este grupo. De manera que, para muchos, ejemplifica perfectamente el significado del humor como herramienta/demostración de superioridad dado que afirma que “la risa es el resultado directo de la percepción de que otra persona es inferior a uno mismo [...] la pasión de la risa proviene de la visión instantánea de nuestra grandeza”<sup>33</sup>. El criterio guarda parecido con el de Platón, pero Hobbes hace hincapié en que el humor es un fenómeno súbito que concierne a lo ajeno:

“Es objeto de risa casi únicamente lo que es súbito, y por eso un mismo hecho o una misma gracia no la ríen los mismos más de una vez. En cambio el ridículo de los amigos o de los familiares no es objeto de risa porque no es ajeno. En consecuencia, lo que mueve a risa es la conjunción de tres cosas: lo inconveniente, lo ajeno y lo súbito.”<sup>34</sup>

La concepción de Hobbes cuadra con la idea que él mismo tiene del propio ser humano. La condición natural que acompaña al hombre es la de intentar dominar la situación, controlar su supervivencia, si hace falta guerreando, para asegurar su existencia:

“aunque puedan reconocer que muchos otros son más vivos, o más elocuentes, o más instruidos, difícilmente creerán, sin embargo, que haya muchos más sabios que ellos mismos: pues ven su propia inteligencia a mano, y la de otros hombres a distancia”.<sup>35</sup>

Su concepto de la risa o de la *gloria súbita* (como él realmente la quiere llamar) está tan entroncado con su descripción total de la naturaleza humana, previa a las consideraciones políticas por las que Hobbes es conocido, que no hay espacio para una consideración propiamente estética de la misma, aunque no haya tampoco una aversión estética directa. Para Hobbes se trata de una herramienta social más, con la que el hombre se construye una visión superior de sí mismo. De la misma manera, esta visión más enfatizada en la “herramienta social” para defenderse de nuestros defectos criticando los de otros obvia por completo las posibilidades artísticas del humor. Finalmente concuerda con Platón en que “es frecuente sobre todo en aquellos que son

---

<sup>33</sup> HOBBS, Thomas, *Tratado sobre el hombre*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008. p. 136.

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> HOBBS, Thomas, *Leviathan*, Madrid, Editorial Nacional, 1979, p. 223.



conscientes de las pocas habilidades que en ellos hay, que se ven forzados a conservarse en su propia estima [...] es un signo de pusilanimidad”.<sup>36</sup>

### c) Baudelaire: lo satánico y lo grotesco

Dentro de esta misma corriente, Charles Baudelaire, a diferencia de los anteriores, tratará el tema de la risa por su propio interés y no como un fenómeno a insertar dentro de un sistema filosófico global. Baudelaire adopta en *Lo cómico y la caricatura* una visión atravesada por una perspectiva cristiana. “La risa es satánica, luego es profundamente humana”<sup>37</sup>. Como en otras partes de su obra, el “poeta maldito” es consciente del simbolismo con el que está jugando cuando sataniza a la comedia. Quizás hace esto para que los lectores, educados en una sociedad cristiana, sepan comprender las pretensiones metafísicas de sus proposiciones en cuanto a lo cómico. Por ejemplo dice:

“En el hombre se encuentra el resultado de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. [...] Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa.”<sup>38</sup>

Y también:

“Al comparar, puesto que estamos en nuestro derecho, a la humanidad al hombre, comprobamos que las naciones primitivas [...] no conciben la caricatura y carecen de comedias (los libros sagrados, sea cual sea la nación a la que pertenecen, no ríen jamás), y que, al avanzar poco a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia, o al inclinarse sobre las hogueras tenebrosas de la metafísica, las naciones se echan a reír diabólicamente [...] si en esas naciones ultracivilizadas, una inteligencia, empujada por una ambición superior, quiere franquear los límites del orgullo mundano y lanzarse intrépidamente sobre la poesía pura, en esa poesía límpida y profunda como la naturaleza, la risa estará ausente”.<sup>39</sup>

Comparte con el resto de autores que hemos visto la idea de que en el fondo el humor convierte en miserable al que se cree superior por reír. Baudelaire señala directamente como la fuente de lo cómico al hombre mismo, lo que en el fondo no hace más que seguir culpabilizándolo de esa soberbia que lo hace el ser más superior de todos y al mismo tiempo el más necio. Además, el poeta francés hace referencia a que es el

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>37</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989, p. 28.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 29.

progreso de la humanidad lo que ha llevado al hombre hasta tal punto, la risa sería entonces una representación de un estado avanzado de maldad, un síntoma social que refleja nuestra creencia de grandeza, pero que esconde una terrible falta de consideración a nuestro origen divino. En el último extracto de la anterior cita, vemos que el autor guarda espacio para proclamar que, si existiera un discurso que lograra superar las barreras sociales, y ser realmente emancipador, desde luego no sería cómico. Por lo tanto el poeta francés no parece valorar la comedia, si bien la acepta en la medida en que considera la risa como humana y esto es “íntimamente ligado al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral”<sup>40</sup>; en clara referencia al pecado original. Baudelaire, conocido por convivir cerca de lo malvado o lo prohibido, y por aceptar las vilezas del mundo e incluso compartirlas, no es sin embargo contrario a poder pensar de ellas que son perjudiciales, pero “debe hacerse una excepción con los hombres que tienen la profesión de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico [...] denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro”.<sup>41</sup>

Ahora bien, Baudelaire descubre una diferenciación entre lo cómico significativo: lo risible en cuanto a las relaciones de superioridad-inferioridad costumbristas entre hombres, y lo cómico absoluto:

“Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación. [...] Lo grotesco es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza. Quiero decir que en ese caso la risa es la expresión de la idea de superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza. [...] La risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absoluta que la risa originada por la comicidad de las costumbres”.<sup>42</sup>

Para Baudelaire, en lo grotesco hallamos lo creativo; algo que se escapa a la simple constatación de que somos superiores a los demás. Lo grotesco tiene ese valor especial que Baudelaire lo aproxima mediante el calificativo “alegre”, y que hace de la comedia algo más profunda, sin aun así salirse de la concepción mediante la cual todo humor es una lógica de superioridad del yo, todo humor es satánico. En definitiva, Baudelaire admite la existencia de un valor estético en lo grotesco, porque este tipo de humor desafía a las normas naturales, es decir, plantea un discurso en el que la risa va contra la

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 34.

naturaleza misma y por tanto se sucede un diálogo metafísico entre la obra y el espectador, un diálogo misterioso, extraño, sobre todo por su risibilidad. Lo propio y verdaderamente atractivo de lo grotesco es que no deja de ser comedia, con la caracterización satánica que tiene atribuida; es precisamente interesante por hacernos ver cómo existen objetos bellos incluso cuando son nefastos para la propia naturaleza humana.

“[las obras grotescas] contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas. ¡Es algo curioso y verdaderamente digno de consideración la introducción de este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre en su fealdad moral y física!”<sup>43</sup>

Vemos aquí ciertas resonancias con el concepto platónico de “placer mezclado”; para el griego tal mezcla nos llevaba inmediatamente a denigrar esa práctica como bella dada su impureza, para Baudelaire, lo grotesco hace que la mezcla sea tan inestable, tan extrema en su lógica interna, que por ello pueda resultar bella.

#### **d) Aristóteles versus J. Beattie: mimetizar lo ridículo**

Para el Estagirita, “la epopeya y la poesía trágica, como así mismo la comedia, el ditirambo y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos imitaciones si se los considera de manera general”<sup>44</sup>. Con imitaciones o *mímesis* Aristóteles se referirá a representaciones, y en estos casos intentos de hacer visible para los sentidos objetos que no lo son. Por ejemplo, “el ritmo solo, sin la armonía, es el recurso de las imitaciones del bailarín; pues aún éste, mediante el ritmo de sus actitudes puede representar los caracteres de los hombres”<sup>45</sup>. La comedia pues, tendrá su imitación singular:

“Respecto a la comedia es una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error o deformidad que no produce dolor ni daño a otros; la máscara, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor.”<sup>46</sup>

Algo cómico es entonces, una representación de lo feo para causar la risa. Aristóteles integra la comedia en su *Poética* aunque, como es sabido, se perdieron los textos íntegramente. Esta imitación tiene un carácter instrumental para Aristóteles, pues podría

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>44</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a.

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> *Ibíd.*, 1449a.

ser útil para despreciar a un adversario en un combate retórico: “[se siente ira] contra los que son irónicos frente a los que hablan en serio, porque cosa despectiva es la ironía”<sup>47</sup> Lo cómico, y lo ridículo como su esencia, es vergonzoso y degradante, el ridículo denigra al otro, al inferior. Pero dentro de la comedia, pasa a ser una representación por la cual no causa dolor real. Además, Aristóteles entiende que se puede utilizar lo cómico como mecanismo de corrección de los defectos señalados. Lo ridículo así visto podría sin embargo considerarse una noción demasiado estrecha como fundamento de la comedia. Siglos después, James Beattie le reprocha a Aristóteles que existen risas que no son provocadas por lo ridículo y que por lo tanto, la imaginación, y con ello, las posibilidades estéticas, son mucho mayores de las que apuntaba el Estagirita:

“Está claro que Aristóteles no representa las cualidades de lo risible en general, sino solo los objetos cómicos ridículos [...] puede que esto haya pasado por alto para los escritores de comedia, [...] ellos no estarían ahora desbarajustando el sentido común de la humanidad con el absurdo de sus representaciones”.<sup>48</sup>

Beattie argumenta que lo cómico tiene muchas más formas que lo ridículo, y que esta sin embargo puede ser incluso perjudicial, es decir, lo vergonzoso de lo ridículo puede romper directamente la cuarta pared y provocar enfado en vez de risa.<sup>49</sup> Beattie señala además al receptor del humor como el verdadero catalizador del mismo: “Cuando ciertos objetos, cualidades o ideas, afectan a nuestros sentidos, memoria o imaginación, nosotros nos reímos de ello, y esperamos que otros lo hagan también.”<sup>50</sup> Así como Aristóteles hacía hincapié en la importancia en el objeto cómico, “e insiste en el énfasis en la deformidad”<sup>51</sup>, Beattie propondrá un relativismo estético frente a la cantidad de obras cómicas que todavía no comprendemos pero que sin embargo llevan a la risa. Beattie supone un cierto escepticismo en lo que causa el humor, más dependiente de las cualidades del sujeto que del objeto, por eso contrasta tan frontalmente con las ideas aristotélicas derivadas de la fórmula “sustancia más propiedades”. Obviamente Aristóteles pertenece al siglo IV a.C. y no existe la noción de sujeto moderno con la que sí que contaba Beattie. En definitiva, Aristóteles le da un papel positivo, aunque objetivo e instrumental, al humor como arte poética y correctivo social para

---

<sup>47</sup> ARISTÓTELES, *Retórica*, 1379b.

<sup>48</sup> BEATTIE, James, *Essays on poetry and music on the laughter, and ludicrous composition*, Londres, Ed. E. y C. Dilly, 1779, p. 306. Traducción propia.

<sup>49</sup> GALLUD, *Teorías y mecanismos del humor*, p. 43.

<sup>50</sup> BEATTIE, *Essays on poetry and music on the laughter, and ludicrous composition*, p. 302. Traducción propia.

<sup>51</sup> GALLUD, *Teoría y mecanismos del humor*, p. 42.

ridiculizar/reír sin dolor y como arte retórica para humillar ante adversarios políticos. Beattie comprendería las posibilidades del humor a partir de un subjetivismo mucho más desarrollado.

En cualquier caso, tendríamos una suerte de separación entre lo ridículo en sí, y lo ridículo representado a través de la comedia, que le resta la parte dolorosa a tal acto, lo hace ficción y concede además la posibilidad de que la comedia sea valorada como un arte. Aunque en relación con lo feo proporciona goce o placer, y sería útil. A diferencia de Platón, Aristóteles le da hueco a las prácticas artísticas beneficiosas para la polis.

### **e) Hegel: lo cómico frente a lo irónico.**

Terminaremos el compendio de algunas de las principales teorías de la superioridad con Hegel. El gran filósofo de Tubinga tuvo varias disputas con sus contemporáneos sobre algunos temas, entre los que destacan los hermanos Schlegel y su idea de ironía. El debate que se pone encima de la mesa aquí, giró en torno a si el humor, basado en la idea de ironía de los Schlegel, debe poseer legítimamente una valoración estética o si, por el contrario, como lo entiende Hegel, se comete “el error de atribuir a estas obras un valor exagerado [...] al atribuir un valor general a lo que solo tenía valor relativo”.<sup>52</sup>

La ironía en los Schlegel tiene un papel determinante en sus estudios de estética. Consiste la ironía en “comprender, de forma más o menos clara, que la representación es parcial y exagerada y que en ella hay una gran parte de sentimiento y fantasía”, con la ironía demuestra el artista su superioridad sobre los materiales de que se sirve, y continúa Schlegel, “si así lo deseara, podría aniquilar sin piedad esa hermosa ilusión, de tan irresistible atractivo, que él mismo hizo nacer con sus conjuros”.<sup>53</sup> La idea de ironía sirve para entender una separación clara entre lo que crea el artista, y el artista mismo; un distanciamiento entre obra y vida. Así se diferenciaría de la tragedia, que intentaría todo lo contrario, embargar al espectador con la idea de que lo que sucede en la obra es real, y conmoverlo. En estas obras, el artista tendría la capacidad de hacernos creer que algo es natural, cuando en realidad es creado por él mismo y es consciente de ello, es consciente del “engaño”. Para poder percibir tal belleza, el espectador tendría que situarse en una posición de desdoblamiento: debería, conocer y aceptar como válido todo aquello que el artista le mostrase como su obra, y al mismo tiempo, desde fuera,

---

<sup>52</sup> HEGEL, Friedrich, *Introducción a la estética en Estética I*, Barcelona, Alta fulla, 1988, p. 115.

<sup>53</sup> SCHLEGEL, obra *Lecciones de literatura y arte dramático*, citado por Welck R., *Historia de la crítica moderna Tomo II. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962, p. 66.

comprender la ficcionalidad del entramado; comprender la ironía. Es precisamente esta “irracionalidad” del desdoblamiento la que será incapaz de aceptar Hegel para valorar lo irónico. Veamos algunas de las críticas que le hace a esta idea:

“Mientras solo se tengan en cuenta estas formas completamente vacías, que tienen su origen en lo absoluto del yo abstracto, nada parece tener un valor propio, salvo el que le imprime la subjetividad del yo. [...] El yo es un individuo vivo, activo, y su vida consiste en formar su individualidad por sí mismo y por los otros, expresarla y afirmarla. Cualquier hombre, mientras vive, intenta realizarse y se realiza. Aplicado al arte, este principio significa que el artista debe vivir como artista, y dar su vida una forma artística. Pero según este principio, vivo como artista si todos mis actos, todas mis expresiones, con tal de que posean un contenido cualquiera, sólo son para mí apariencias y únicamente reciben la forma que les impone mi fuerza. Se desprende que no puedo tomar en serio ni este contenido, ni su expresión y realización, pues solo se toma en serio lo que presenta un interés substancial [...] ningún contenido es absoluto ni existe por sí mismo”.<sup>54</sup>

Difícilmente se puede explicar mejor. Hegel no admite que podamos valorar algo que forma parte de un imaginario que es volátil, incluso si lo es así para el propio artista. Hegel estaría así en contra de valorar una comedia irónica en la que no se pusiesen en juego contenidos con valor verdadero, y que se demostrara fácilmente que aquello es todo una farsa; la risa, como un fenómeno fisiológico, no tiene ningún valor propio para el autor germánico. De esta forma, éste se niega a aceptar que lo irónico pueda tener valor, pero es que Hegel diferencia este concepto de lo cómico, y advierte que pueden confundirse. Mientras que para los Schlegel la ironía era la pieza fundamental de la comedia de su época, para Hegel “lo cómico se limita a demoler lo que está desprovisto de valor en sí, un fenómeno falso y contradictorio, una chifladura, una manía, un capricho particular que se levanta contra una pasión poderosa, un principio o una máxima que nada justifica y que no resisten a la crítica”.<sup>55</sup> La visión de la comedia que tendría Hegel, pasaría por lo que entendemos contemporáneamente por humor blanco, es decir, una comedia que se base en deshacer súbitamente los enredos que nublan lo moral o lógicamente correcto. Destruir lo que, de hecho, no tiene especial importancia, no tiene ningún efecto negativo. Hegel está diferenciando la comedia de la ironía, para la que no guarda un valor especial ciertamente; pero la ironía es incluso es algo nefasto para el individuo: “cuando el yo adopta este punto de vista, todo le parece mezquino y

---

<sup>54</sup> HEGEL, *Introducción a la estética* en *Estética I*, pp. 116-117.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 120.

vano, a excepción de su propia subjetividad, que, por ello, se convierte en vacía y vana”.<sup>56</sup>

Es por ello que la conclusión que obtenemos es que la diferencia entre comedia e ironía reside en la sustancialidad del objeto que se destruye mediante la misma. La ironía no puede ser comedia y representar nada porque en el mismo momento en el que lo hace, precisamente no lo hace, esa es su lógica propia.

“Desde el instante en el que se hace de la ironía la base de la representación artística, se hace de lo no artístico el gran principio de creación de las obras de arte, y solo se llega a realizar formas que, si no están vacías, carecen completamente de contenido, puesto que lo sustancial queda eliminado como desprovisto de valor.”<sup>57</sup>

Pese a todo, hay una concepción de comedia para la Hegel guardaría especial valor, esta definición contempla como debería ser el humor, al contrario de lo que él observa en las comedias dominadas por la ironía. Hegel lo expresa así:

“El verdadero humor que quiera realmente mantenerse alejado de esta excrecencia del arte, debe unir, por tanto, a una gran riqueza de imaginación, mucho sentido y profundidad de espíritu, a fin de desarrollar lo que parece como puramente arbitrario como realmente lleno de verdad; y ha de hacer resaltar con cuidado, de estas particularidades accidentales, una idea sustancial y positiva.”<sup>58</sup>

El humor verdadero, atrevido, auténtico, consistirá en enfrentarse a objetos llenos de verdad, cosas reales, cosas que sí tengan un valor más o menos universal y compartido. Lo irónico de Schlegel vacía el contenido de lo que se enfrenta antes de enfrentarlo, es un juego que no llega a ningún lado, no tiene una conclusión sustancial o positiva; diríamos que es una comedia que se toma muy poco en serio a sí misma. El humor verdadero es serio, pone en jaque cosas importantes para luego resolverlas positivamente, con el mérito de hacerlas parecer (de ahí el aspecto artístico valorable) en principio “puramente arbitrarias” o “accidentales”, ahí está la risa.

En conclusión, Hegel valora estéticamente un humor que se enfrentara a objetos reales, llenos de verdad, objetos con valor. A pesar de todo, la práctica de la comedia que Hegel observa, ensalza al humorista por encima de las posibilidades que el filósofo cree reales. En realidad, el cómico es un falso títere de los objetos cómicos que maneja, y por los que se cree, ilusivamente superior. La posición de Hegel dentro de esta clasificación

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 124

es compleja, más aún dada su última definición de humor verdadero; pero está incluido aquí por la expresión de superioridad que supone el ofrecimiento de valor a la comedia en relación con la verdadera credibilidad otorgada a los objetos cómicos por el comediante y el espectador. El desdoblamiento que tiene que hacer comediante y espectador para creer y al mismo tiempo saber de la falsedad del contenido cómico, es la razón por la que la comedia que él observa, supone un desconocimiento del verdadero valor de las cosas reales, un desconocimiento de uno mismo, una expresión de falsa superioridad.

**f) Conclusiones:** ¿Se funda el humor en una expresión de superioridad?

Hemos visto que las teorías basadas en la superioridad suelen tratar a la risa como un instrumento para comparar individuos como inferiores o superiores en términos de naturaleza física o belleza pero sobre todo de moral o dignidad social. Y esto a pesar de que para muchos de los autores realmente es el propio sujeto que ríe el que está siendo engañado por este fenómeno que conduce a mostrar unas desigualdades irreales, y que por lo tanto en el fondo tiene algo de perjudicial para él mismo, entendiéndolo como una forma de esconder las propias debilidades.

Todas estas teorías explican el humor mediante unas relaciones con el sujeto que las hace, con quien las recibe, o con la sociedad en su conjunto. La superioridad sirve además para explicar ciertos resultados del desencadenamiento del humor, que pueden rastrearse además en muchas de las formas cómicas apuntadas en nuestra breve historia inicial, pues subraya la deformidad y la distancia con lo normalizado o correcto para el que se cree superior, de ahí también sus derivaciones moralizadoras. Con todo, la sola idea de superioridad, y la diversidad con la que se entiende, quizás marque un ámbito demasiado concreto del que hay multitud de variables que escapan. Como Beattie ya le criticaba a Aristóteles, lo ridículo es solo una faceta del humor, también lo irónico es una figura retórica concreta y Hegel está centrado en ella, a diferencia de otros. Como lo resume Noël Carroll, “los teóricos de la superioridad pueden confeccionar cada vez más explicaciones ad hoc para acomodarlas a los casos que sean, pero cuanto más intrincadas son las explicaciones se vuelven menos convincentes”.<sup>59</sup> No obstante, para detallar mejor lo que se escapa podemos contrastar estos enfoques con sus rivales. Para empezar, nos acercaremos a los aspectos más psicológicos e incluso fisiológicos de la

---

<sup>59</sup> CARROLL, Noël: *Humour. A very short introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 14.



risa que no habrían sido contemplados. Esto nos conduce a la segunda gran concepción sobre la naturaleza del humor.

#### **4.1.2 Teorías del alivio de tensiones**

Existe un grupo de teorías que entienden que lo risible tiene que ver con la satisfacción de algún asunto interno o externo, de nuestro cuerpo o nuestra conciencia. Estas teorías tienden a una explicación psicológica del humor y veremos en muchas de ellas cierto tipo de explicaciones meramente causales. Por esto mismo ha sido más complicado hallar conclusiones que nos resulten interesantes desde el punto de vista estético para nuestro trabajo; no obstante, sus explicaciones ocupan un lugar señalado y recurrente en el espectro teórico que merece ser atendido.

##### **a) Herbert Spencer: los beneficios psicológicos del humor**

Este pensador es, de todos los que hemos trabajado, quizás el menos conocido, pero sus escritos generan interesantes reflexiones, y además su forma de entender lo risible encaja y define este grupo en general; tanto es así, que luego veremos como Freud, quizá su representante más emblemático, tiene a Spencer como indudable precedente.

Spencer deriva desde un principio básico las consecuencias que tiene carcajear sobre el cuerpo humano, y como ello beneficia a la salud física y mental. El argumento de esta teoría viene a decir que el humor, entre otras parecidas aflicciones humanas, es un fenómeno que viene a aliviar problemas emocionales, tensiones... y que, además, lo risible es el último grado de una disposición hacia este alivio de tensiones.

“La risa, que es un desarrollo de la sonrisa, ocurre cuando el funcionamiento del instinto se ve activo y luego se calma; o, en otras palabras, cuando el comportamiento primero se refrena o se interrumpe y luego se libera de la interrupción o del autocontrol”.<sup>60</sup>

Dejando de lado un desarrollo mayor de esta teoría fisiológica-psicológica, vayamos a las posibles implicaciones estéticas. Spencer es uno de los autores que, en concreto diferencia lo risible de lo cómico, en función de que para él lo primero es un fenómeno humano y lo segundo es arte. El enfoque de Spencer difiere pues de la tendencia general que establecimos al principio en la que afirmábamos que no hay diferencias esenciales entre lo cómico inserto en la vida y lo cómico cuando es reproducido para el arte.

---

<sup>60</sup> SPENCER, Herbert, *The psychology of laughter and comedy*, London, Ed. George Allen y Unwin LTD, 1923, p. 70. Traducción propia.

Nuestro autor, observa que la risa hace posible el arte cómico ciertamente, pero cuando nos enfrentamos a una comedia la observamos como un objeto, no está integrada en nuestra vida, se nos enfrenta como un objeto artístico, y solo ahí tiene un régimen superior

“El comportamiento resultante en el arte es diferente del comportamiento de la vida práctica: las respuestas abiertas sobre el estímulo [lo cómico] son inhibidas. Y si el comportamiento realmente se expresara libre esta expresión estaría más allá del estímulo, fuera de la situación que exige el artista, y el objeto artístico estaría inalterado [...] Lo cómico es lo risible elevado a un poder superior y hecho apto para los usos artísticos”.<sup>61</sup>

Spencer se está refiriendo a que la obra cómica se halla, al contrario que lo risible en general, cerrada, ideada por el artista para cumplir su función, que en cualquier caso no es otra que procurar el alivio de tensiones antes mencionado. El cómico estimularía la risa de forma concreta en los momentos y en las cantidades que él, más o menos, pueda provocar; no se trata de un fenómeno preparado para que el sujeto reaccionara libremente. Por el contrario, lo risible es una habilidad social muy temprana, “la sonrisa y la risa comienzan algún tiempo después del nacimiento y las situaciones que la provocan no necesitan más que una segunda persona que atraiga la atención del niño”<sup>62</sup>; y tales fenómenos se dan espontáneamente, por las mismas causas que lo cómico sí, pero hay un continuo flujo abierto de posibilidades y de resoluciones de las tensiones.

En conclusión, Spencer sí que admite que hay una diferencia sustancial entre algo risible y una obra de arte cómica, sin embargo, no resuelve porqué esto es así, simplemente lo da por hecho y analiza las implicaciones de ambos casos, advirtiendo que cuando acudimos a una obra cómica recibimos un estímulo preparado y nuestra expectativa no se halla libre. La diferencia fundamental residiría en que la comedia cuando es artística es porque se trata como un objeto definido, como por ejemplo un espectáculo cómico que tiene principio y final. Esto es cierto y apunta a algo interesante, la predisposición que tenemos frente a una obra cómica puede configurar nuestra experiencia de la misma; es diferente de lo que sucede en la espontaneidad de la vida, donde la comedia no tiene un guion establecido y las risas causadas dependerán mucho más de la recepción del sujeto que de la ambición del humor que se emita. Sin embargo ya vimos que la comedia nace unida a la improvisación festiva, y aunque más

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 40.

tarde se darán las narraciones cómicas, la esencia de lo cómico improvisado sigue estando presente en ellas, e incluso muchas obras y espectáculos no tienen un guion establecido formalmente sino que siguen recurriendo a la improvisación.

### **b) Freud: humor y psicoanálisis**

Sigmund Freud tuvo un interés significativo en el tema del humor, y de ahí su obra *El humor y el chiste y sus relaciones con el inconsciente*, de la cual podemos extraer relevantes aportaciones para el análisis estético del fenómeno que nos ocupa.

Como Spencer, Freud está centrado en los aspectos psicológicos de lo risible haciendo un análisis de éstos partiendo desde la influencia en la infancia, en línea con sus grandes aportaciones para el psicoanálisis. Básicamente Freud recurre a la idea de que el humor responde a un alivio de tensiones, a una búsqueda de la ausencia de dolor; desde su doctrina psicoanalítica quiere hacer ver que las teorías intelectualistas, como las que analizaremos posteriormente, basadas en la sorpresa, la expectativa defraudada, incongruencias... no dan cuenta de que el inconsciente se halla una capa por debajo de todas estas proposiciones racionales sobre lo cómico, que existe algo más básico e irracional que nos conduce a reír. Hace hincapié, eso sí, en que hay un cambio sustancial entre el humor cuando somos pequeños y cuando somos mayores; al sentimiento insatisfecho que sustancialmente nos acompaña en nuestro inconsciente lo denomina *placer cómico*, y a las formas más avanzadas y propias de una mente racionalizada, solo *cómico*:

“El signo distintivo esencial de lo cómico ha escapado hasta ahora a la intelección. Lo que menoscaba la validez universal de aquellas definiciones son condiciones indispensables para la génesis del placer cómico; pero no es forzoso buscar en ellas la esencia de la comicidad, [...] al niño le falta el sentimiento de la comicidad. Esta tesis parece decir simplemente que el sentimiento cómico se instala en algún momento dentro del curso del desarrollo anímico.”<sup>63</sup>

El psicoanalista austriaco diferencia pues estas dos vertientes pero manteniendo que, el placer cómico es la base fundamental de ambas; lo cómico es un desarrollo posterior que nos devuelve al disfrute de ese placer pero resquebrajando las barreras de la racionalidad que se nos ha impuesto culturalmente.

---

<sup>63</sup> FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente* en *Sigmund Freud Obras completas* volumen 8, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991, p. 211.

“Los filósofos, que incluyen el chiste en lo cómico, y tratan lo cómico mismo dentro de la estética, caracterizan el representar estético mediante la condición de que en él no queremos nada de las cosas ni con ellas, no utilizamos las cosas para satisfacer alguna de nuestras grandes necesidades vitales, sino que nos conformamos considerándolas y gozando de su representación. [...] si destacamos que, empero, no puede decirse que la actividad chistosa carezca de fin o de meta, ya que se ha impuesto la meta inequívoca de producir placer en el oyente. Dudo mucho de que seamos capaces de emprender nada que no lleve un propósito. Cuando no necesitamos de nuestro aparato anímico para el cumplimiento de una de las satisfacciones indispensables, lo dejamos que trabaje él mismo por placer, buscamos extraer placer de su propia actividad. Conjeturo que ésta es en general la condición a que responde todo representar estético, pero lo que yo entiendo de estética es demasiado escaso para pretender ponerme a desarrollar esta tesis.”<sup>64</sup>

Básicamente, Freud se resiste a la explicación estética del humor. De hecho, se defiende de ésta argumentando una finalidad para lo cómico, la disposición al placer, como no podía ser de otro modo dada su tendencia psicoanalítica. El subconsciente es el que está operando por debajo de nuestras consideraciones estéticas. Lo que los estudios intelectualistas quieren, sin embargo, encontrar es una finalidad propia de lo cómico, autónoma que explique lo cómico en un sentido causal final, y no causal eficiente. Creo que hay una diferencia de perspectiva que hace estos dos tipos de discurso incompatibles entre sí. Además, Freud, a diferencia de Spencer, tiene todo un sistema desarrollado que le permite localizar psicológicamente la demanda total de alivio, y es por ello que no hay hueco para que ningún otro factor influya en la ecuación: el inconsciente es la causa de todo deseo profundo. Esto es lo que hace que Freud no inserte otras posibilidades, otros factores de otro tipo: social, lingüístico, ingenioso, y por supuesto estético. Esto encierra finalmente su proposición en su propio sistema psicoanalítico y finalmente le resta credibilidad, “el lector de la teoría del alivio está abierto a postular que siempre hay algún proceso subconsciente que sin embargo está en funcionamiento. Pero hasta que no sepamos más acerca de la manera en la que presuntamente funciona, esta estrategia suena demasiado ad hoc”.<sup>65</sup>

### **c) Nietzsche: compensación**

Por último, veremos al revolucionario filósofo Friedrich Nietzsche. Realmente nos ha sido difícil situar a Nietzsche en alguna de las tres agrupaciones que hemos hecho, dado que la teoría del humor nietzscheana es un tanto compleja, con el añadido general de

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>65</sup> CARROLL, *Humour. A very short introduction*, p. 40.

que la forma de las publicaciones nietzscheanas es fragmentaria al mismo tiempo y cuesta rastrear una forma sistemática de definir su pensamiento. De hecho, intentaremos exponer su pensamiento dando cuenta de las distintas posibilidades de pertenencia a los diferentes bloques de teorías. No obstante, en una primera impresión, su enfoque parece que trata lo cómico como una forma de paliar el dolor, y por lo tanto se situaría ante todo aquí, como parte del bloque del alivio de tensiones.

Nietzsche, en una concepción del mundo como un lugar hostil, ve en la risa una posibilidad de ahuyentar el sufrimiento. Este es un modo de vida auténtico para él.

“Cuanto más elevada es la especie de una cosa, tanto más raramente se logra ésta. Vosotros hombres superiores, ¿no sois todos vosotros - malogrados? ¡Tened valor, qué importa! ¡Cuántas cosas son aún posibles! ¡Aprended a reiros de vosotros mismos como hay que reír! ¡Por qué extrañarse, por lo demás, de que os hayáis malogrado y os hayáis logrado a medias, vosotros semidespedazados!”<sup>66</sup>

Además, lo risible forma parte de su propuesta filosófica y metafísica general y, por tanto, tiene un sentido propio integrado en su doctrina. De este modo su teoría exhibe sin embargo un corte más intelectual que psicológico.<sup>67</sup>

“Solo [el arte] puede torcer y transformar esa repugnancia por lo horrible o lo absurdo de la existencia en representaciones con las que es posible vivir [...] Lo cómico es la descarga artística de la repugnancia de lo absurdo.”<sup>68</sup>

Es decir, parece que por las mismas razones que Nietzsche considera que el humor es un alivio de dolor frente al mundo, lo eleva a un plano superior, a lo artístico. Hace del humor un fenómeno esencial para la vida que está cargada de problemas y sufrimiento; entronca la teoría psicológica del humor otorgándole un sentido fundamental para su estética/antropología.

Por último, Nietzsche destaca un aspecto adicional importante en su concepción de la risa, en la que funcionaría como una herramienta de ataque frente el mundo serio, y quizás cogiéndolo por este lado, parecería más propio incluirlo dentro de las teorías de la superioridad; el superhombre se eleva gracias a su capacidad para desafiar lo establecido, que se conforma como un mundo para los pusilánimes, presos de la

---

<sup>66</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra, IV, “Del hombre superior”*, En *El nacimiento de la tragedia* (prólogo ed. 1886), Madrid, Gredos, 2010, p. 17.

<sup>67</sup> Lo cual la acercaría a la teoría de la incongruencia que veremos en el próximo apartado.

<sup>68</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Alianza, 2001 p. 52.

seriedad. El superhombre es capaz de conocerse a sí mismo, reírse y criticarse, irónicamente, destruirse y crearse.

“El individuo es una máquina torpe, lóbrega y chirriante que cuesta poner en marcha: le llaman “tomar en serio las cosas” cuando se ponen a trabajar y pensar bien con esa máquina [...] Y “dónde hay risa y alegría, el pensamiento no vale nada”, así reza el prejuicio de esa bestia seria contra toda “gaya ciencia”. ¡Muy bien! Demostremos, pues, que se trata de un prejuicio”.<sup>69</sup>

Nosotros hemos incluido la teoría nietzscheana del humor como un alivio de tensiones porque creemos que se ajusta lo más posible a la definición más primaria que él da de la risa, a pesar de que la interpretación dentro de su teoría estética resulta, como hemos visto, compleja y apunta asimismo a los factores que definen las otras posibilidades explicativas. En todo caso, la de Nietzsche es una visión muy interesante, ya que no sólo es una de las pocas teorías que valora de forma extraordinariamente positiva la risa sino que comprendería las varias capas del fenómeno, no quedándose en una explicación causal efectiva, sino dándole un sentido en sí mismo, un sentido para con el mundo. En su caso la comedia tiene una función esencial en el devenir humano, frente al temor o a la culpabilidad que lo acompaña, la risa es la válvula de escape perfectamente diseñada para derrotar el absurdo de la existencia. Tal función es tan importante dentro del sistema nietzscheano que es indudablemente considerado arte. Lo cómico cuadraría dentro de un arte dionisiaco, en los términos establecidos en *El nacimiento de la tragedia*, un arte que sacrifica la forma frente al espíritu vital, que es grotesco, desgarrador... Ciertamente lo cómico, con su capacidad para desvirtuar las formas sagradas, para ensalzar lo feo en vez de lo bello, representaría la conjunción de lo apolíneo y lo dionisiaco, una búsqueda del exceso que en el fondo encierran las formas armónicas que por sí solas no comunican absolutamente nada, lo cómico es catártico en función de su ruptura con la seriedad imperante de lo puramente apolíneo. No en vano Nietzsche reconsidera el prólogo de *El nacimiento de la tragedia* en 1886, dieciséis años después de su publicación original, para hacer autocrítica.

“El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario, es optimista desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no dejar resto: ella niega todo lo que no pueda analizar de manera conceptual. La dialéctica alcanza continuamente su meta:

---

<sup>69</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 235-236.

cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la claridad y la consciencia son el único aire en que puede respirar. [...] Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo es ya más bien un motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto la tragedia, surgió la comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y del ardid.”<sup>70</sup>

Después de haber ahondado mucho más en sus ataques hacia la metafísica tradicional, Nietzsche trató de hacer ver que su primera obra fue demasiado sistemática, demasiado proposicional, y en general demasiado influida por la forma de filosofar que derivaba del pensamiento tradicional. En obras finales como *El anticristo* o *Ecce Homo*, más que argumentaciones racionales a favor de una tesis, se agolpan ideas más o menos conectadas por el criticismo contra el pensamiento imperante. Pues bien, al final de este nuevo prólogo, Nietzsche rescata un valor esencial en lo cómico.

“Pese a toda vuestra autoeducación dirigida a la seriedad y el horror, que esto acabe así, que vosotros acabéis así, a saber, tal como está escrito, “consolados”, “metafísicamente consolados”, o por decirlo de una palabra, como terminan los románticos, *crístianamente...* ¡No! Vosotros deberíais antes aprender el arte del consuelo *inmanente...* vosotros podríais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos [...] Y es que tal vez, como consecuencia de ello, sabiendo reír, llegue el día en que mandéis al diablo todo tipo de consuelo metafísico, ¡empezando por la propia metafísica!”<sup>71</sup>

#### **d) Conclusiones: ¿Responde el humor a la necesidad de aliviar tensiones?**

Las teorías que se agrupan en este bloque conceden a la risa la tarea de paliar problemas que el ser humano carga en su vida, algo que encaja con buena parte de nuestra experiencia y que intuitivamente admitiríamos. La risa es, además, para Spencer y Freud, algo que va desarrollándose a lo largo de la vida de un ser humano, que tiene etapas y evoluciona constantemente, no siendo nunca un acto puro sino una constante potencialidad que alcanza un último grado en la madurez del individuo. Todo esto lo hace ser un fenómeno mucho más empírico que conceptual. De manera que, en definitiva, las teorías del alivio de tensiones intentan comprender el fenómeno de lo cómico por la vía causal, y quizás con ello complementan bien a las teorías de la superioridad que pudieran pecar de estar demasiado alejadas del componente psicológico y físico del humor, que es innegable, además de servir a un fin heterónimo a lo propiamente cómico: una idea social, moral... No obstante, aun admitiendo que

---

<sup>70</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos preparatorios de “El nacimiento de la tragedia”*, en *El nacimiento de la tragedia*, Proyecto Espartaco <http://www.proyectoespertaco.com>, p. 92

<sup>71</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Gredos, 2014, p. 16.

apuntan a algo cierto, esa perspectiva mayormente empírica hace que estas propuestas no profundicen demasiado en los aspectos estéticos del humor, a excepción de Nietzsche, pero ya sabemos que él no reduce a un solo factor las causas de la risa. Así pues, quizá podamos de nuevo acordar con Carroll que “las teorías del alivio de tensiones solo nos dan, en el mejor de los casos, una condición necesaria para el divertimento cómico [pero] para tener una noción más aguda de lo que consiste el humor quizá deberíamos complementar estas teorías con otros rasgos –y quizá rasgos de otras teorías”.<sup>72</sup> Es posible que encontremos lo que buscamos en el tercer y último tipo de teorías del humor, las de la incongruencia.

#### **4.1.3. Teorías de la incongruencia.**

Estas teorías están basadas, en la idea central de que la risa se produce cuando el sujeto constata incongruencia lógica, lingüística, natural... entre algunos elementos existentes. Este grupo de teorías tiene en común que la argumentación para demostrar la naturaleza de lo cómico está basada en relaciones particulares de ideas, o en lógicas de un lenguaje propio; en definitiva, son teorías de corte un corte más intelectual. Esto no significa que otras teorías no puedan afirmar tales lógicas como parte del funcionamiento de lo cómico, lo diferenciador de éstas es que asumen estas lógicas como su causa principal; serían así por ello las teorías más “autónomamente cómicas”, es decir, que no suelen aludir a factores externos como la psicología, la política o la ética para fundamentar el humor. Por eso mismo quizás sean las más interesantes para el trabajo y quizás configuren la explicación que hoy día goza de mayor aceptación entre los autores contemporáneos.

##### **a) Darwin y la sorpresa: el gag cómico**

El autor que nos concierne en primer lugar es sobradamente conocido, si bien por estudios que están realmente alejados de nuestras pretensiones. Y es cierto, Darwin no es que sea un gran teórico del humor a pesar de lo cual representa bien esta nueva corriente y lo hace con claridad, algo que se le debería exigir más a menudo a la filosofía. No obstante, para complementar su teoría he decidido exponer la visión darwiniana a través de un elemento cómico que la ejemplifica a la perfección, el gag.

---

<sup>72</sup> CARROLL, *Humour. A very short introduction*, p. 42.



Darwin, en su labor por comprender la naturaleza biológica del ser humano, se topa con el problema de enfrentarse a emociones que no tienen una razón causal fácil de averiguar, una de ellas es la risa.

“La causa al parecer más común es el hecho de algo incongruente o inexplicable que provoque sorpresa y cierto sentimiento de superioridad al que se ríe, siempre que este se encuentre en un estado de ánimo alegre. Si el ánimo resulta conmovido con intensidad por sentimientos del placer y sobreviene cualquier idea o suceso inesperados, entonces, se impide el flujo de una gran cantidad de energía nerviosa en vez de permitir que se agote por sí misma. El exceso debe descargarse en alguna dirección [...] dando lugar a las acciones semi-convulsivas que denominamos risa.”<sup>73</sup>

La cita es importante y reveladora por cuanto aparecen los elementos definitorios de las teorías anteriores, el sentimiento de superioridad y la descarga emocional. Subrayamos sin embargo su pertenencia a la teoría de la incongruencia porque la interrupción del curso de algún proceso que esperamos, lo que nos sorprende, es la clave para hacernos reír, según Darwin. De forma que lo podemos ilustrar con el funcionamiento del gag cómico. Y es que el gag representa empíricamente, y al menos sobre el papel, artísticamente, la idea de sorpresa a la perfección. Es imprescindible empezar entonces por decir que, un gag es “una forma que hace (posible) reír mediante un desarrollo equívoco de imágenes en movimiento.”<sup>74</sup> Ahondemos más en este asunto gracias a Manuel Garín, que con su libro *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*, nos sirve de referencia.

Podemos plantearnos a primera vista que antecedentes existen para que se pueda dar un gag, y nos encontramos con la comedia a pie de calle, el teatro ¿Qué diferencia entonces el gag teatral del gag del cine? La filmación de un gag, su edición y su reproducción resultan imprescindibles para el gag fílmico, “la economía del gag teatral está subordinada a la distancia de las risas que llevan a prolongar un efecto hasta su extinción”.<sup>75</sup> Podríamos decir que el gag es posible en el teatro a pesar de su plataforma teatral, sin embargo, el gag fílmico es plenamente posible gracias al audiovisual. El tiempo es la clave para determinar esa diferencia, mientras que en el teatro el tiempo que transcurre dentro de la escena es inalterable físicamente, el tiempo es absolutamente controlable en una cinta, y como veremos en el gag es un elemento fundamental. La

---

<sup>73</sup> DARWIN, Charles, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza, 1984, p. 148.

<sup>74</sup> GARÍN, Manuel, *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 9.

<sup>75</sup> BAZÍN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008, p. 155.

segmentación del tiempo se supone que es una de las causas fundamentales para la sorpresa cómica de la que habla Darwin, y en el gag está absolutamente bajo control.

La formación de un gag tiene una estructura que cuadraría muy bien con algo sorpresivo-risible: espera, anticipación y sorpresa. Todo gag es un juego de tiempos en los que los tres elementos que dábamos anteriormente juegan un peso específico, esta es la ordenación de los distintos momentos clave de un gag a lo largo de un plano:

“Esperar funciona como el primer nivel de desarrollo temporal en el que se aguarda a alguien o algo sin aparentes consecuencias, un impasse que tiende a la repetición.

Anticipar implica, en cambio, un intento de adelantarse a lo inesperado, de controlar la duración convirtiendo el tiempo en algo esperable, forzando su causalidad.

Sorprender supone el fracaso de esa tentativa de control, cuando la anticipación fracasa porque surge lo inesperado, y la casualidad logra imponerse a la causalidad.”<sup>76</sup>

La gracia de un gag está en que la sorpresa esté bien escondida entre la anticipación de un hecho, que a su vez se ve encajado en la espera en la que no hay una deliberación de lo que va a suceder. Esta forma dinámica se puede ver modificada y desordenada, por ejemplo, podemos ver gags en los que la espera se convierte directamente en la sorpresa, sin pasar a anticipar algo. Lo importante a rescatar aquí es como la anticipación y la sorpresa son lo que configura el desencadenamiento fallido (positivo) del gag.

## **b) Kant: la expectativa defraudada**

La teoría kantiana entra en escena en buen momento de nuestra argumentación, y la podremos explicar con facilidad, pues aparentemente “podría definirse como el reverso de las teorías basadas en la sorpresa”.<sup>77</sup> Dentro de *La crítica del juicio*, Kant define así la risa:

“En todo lo que es capaz de excitar fuertes estrépitos de risa, debe haber algo de absurdo (en donde, por consiguiente, el entendimiento no puede hallar por sí mismo la satisfacción). La risa es una afección que se experimenta cuando se halla perdida de pronto una gran esperanza. Este cambio, que no tiene

---

<sup>76</sup> GARÍN, *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*, p. 64.

<sup>77</sup> GALLUD, *Teoría y mecanismos del humor*, p. 52.

ciertamente nada placentero para el entendimiento, nos regocija, sin embargo, mucho indirectamente, durante un momento.”<sup>78</sup>

La risa vendría a ser lo antisorpresivo; la expectativa de la sorpresa humorística crea el caldo de cultivo ideal para que lo humorístico sea precisamente tirar por tierra aquello de lo que se espera. Esta noción recuerda a la idea de lo irónico brevemente, en el momento en que se espera algo que en el fondo se acaba desvaneciendo. También recuerda ligeramente a lo ridículo, desvalorizar algo que tiene valor... Esta categorización aparenta no guardar, ciertamente, algún valor estético significativo a lo risible. Parece que Kant se decanta finalmente por apartar a la risa de las bellas artes, pero aun así:

“Se puede en general llamar belleza la expresión de ideas estéticas. [...] Hay, como hemos mostrado muchas veces, una diferencia esencial entre lo que agrada simplemente en el juicio, y lo que agrada en la sensación. [...] La música y las cosas que excitan la risa son dos especies de juegos de ideas estéticas, o si se quiere de representaciones intelectuales, que en definitiva no nos suministran ningún pensamiento, y que no pueden causarnos un vivo placer más que por su variedad [...] El goce (aun cuando la causa de él se halle en las ideas) parece consistir siempre en el sentimiento del desenvolvimiento fácil de toda la vida del hombre, y por consiguiente, del bienestar corporal, es decir de la salud.”<sup>79</sup>

Si atendemos a la definición de las bellas artes kantianas, estas tienen como fin último la búsqueda de la belleza mediante la expresión de ideas estéticas. No se trataría a las bellas artes nunca como un medio para conseguir el mero goce. Realmente es un problema complejo, el de diferenciar el placer estético producido por las ideas, como simple gozo, o como un verdadero juicio estético que afecte al conocimiento. El propio Kant afirma:

“La satisfacción o el desagrado descansa aquí sobre la razón, y se confunde con la aprobación o la desaprobación; mas el goce y el pesar, no pueden fundarse más que sobre el sentimiento o la previsión de un bienestar o de un malestar posible”<sup>80</sup>

Sin embargo, Kant lo aclara expresamente estableciendo la bufonería (lo cómico) “entre las artes agradables que entre bellas artes”<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1876, p. 103.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, pp. 97-105.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 100.

“Cuando el arte [...] tiene por fin inmediato el sentimiento del placer, es estético. El arte estético comprende las artes agradables y las bellas artes, según que tiene por objeto el asociar el placer a las representaciones, en tanto que simples sensaciones, o en tanto que especies de conocimiento.”<sup>82</sup>

Ligado al goce sensible, Kant parece también incorporar a su descripción de la risa ciertos elementos de la teoría del alivio de tensiones. Sin embargo, aunque fuera de las bellas artes, pues la risa no busca la belleza, y no la puede buscar porque consiste precisamente en derribar toda expectativa, también de lo bello, que es un valor ciertamente profundo, y que requiere de un tratamiento diferente. Esa frustración de la expectativa es lo que desemboca en un cierto impulso placentero ante el desahogo de evitar un enfrentamiento ante un objeto estético que pudiera causarnos pesar.

### **c) Schopenhauer y la definición de incongruencia**

Arthur Schopenhauer es quizás el autor que de forma más sintética y ejemplar desarrolló el contenido de la teoría de la incongruencia, y es por eso que se le suele citar como su principal referente:

“La risa no tiene otra causa que la incongruencia repentinamente percibida entre un concepto y el objeto real que por él es pensado en algún respecto, y es solo expresión de tal incongruencia”.<sup>83</sup>

No obstante, la teoría schopenhaueriana del humor concuerda con uno de sus grandes argumentos epistemológicos, que enunciaría que “si bien el saber abstracto es el reflejo de la representación intuitiva y está basado en ella, no corresponde a ésta de modo que pueda sustituirla.”<sup>84</sup> Para el filósofo, no existe un saber abstracto independiente de nuestra existencia, este saber abstracto es una idealización si se quiere de una representación del mundo que uno mismo se hace, en tanto que prejuicio por ejemplo. En relación al humor, al unir un concepto y un objeto real que en principio no se corresponden, nos causa risa. Lo cómico se da en el contraste entre en una conceptualización, dado un objeto real, o viceversa. Y aunque Schopenhauer detalla más aspectos concretos de su idea inicial, nos quedaremos con aspectos generales que expresen la naturaleza del humor debido a cierta incongruencia. Ahora bien, respecto al estatus artístico de la comedia:

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>83</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Mexico D.F., Editorial Porrúa, 1983, p. 53.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 58.

“El verdadero arte nace solo del conocimiento intuitivo, nunca del concepto”.<sup>85</sup>

“Frente a lo bello, el conocimiento puro se produce sin lucha, pues la belleza del objeto, que no es más que facilitar el conocimiento de la idea, aparta de una manera suave e inadvertida para la conciencia, la voluntad del conocimiento y las relaciones sujeto a ella.”<sup>86</sup>

Lo bello sería aquello que, siendo creado por el conocimiento intuitivo de un artista, éste sin embargo es capaz de imbuir al objeto ideas elevadas. Entonces lo cómico, basado en una relación incongruente entre una idea y una intuición, no sería concepto y por tanto dejaría de ser categorizado algo bello; porque el verdadero objeto cómico es la relación de incongruencia. Si acaso la confusión viene dada porque es mediante el conocimiento intuitivo por el que, finalmente, se capta todo, incluso lo bello.

“Lo propio del genio, lo nativo de él, es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación; pero la facultad de hacernos ver esto a nosotros, de prestarnos su mirada, esto es lo adquirido, la técnica del arte.”<sup>87</sup>

Lo complejo e interesante por otro lado de la comedia es que en esa práctica humorística se puedan utilizar conceptos como herramientas, para crear incongruencias risibles. Quizás ese giro irónico sea el valor estético natural de lo cómico, como lo entendía Schlegel, según vimos anteriormente.

#### **d) Bergson y el automatismo**

De entre nuestros autores, la aportación de Henri Bergson es de las más conocidas y además, dada su contemporaneidad, recoge ideas anteriores que une a las suyas propias y originales. Para empezar, Bergson da tres condiciones preliminares para luego ofrecer una máxima general para definir la causa de lo risible.

“No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, agradable, sublime, insignificante o feo, pero jamás será risible”<sup>88</sup>

“Lo cómico sólo puede producir su excitación con la condición de incidir en una faceta del alma muy quieta y tersa, [...] En una sociedad de puras inteligencias probablemente ya no se lloraría, pero quizás se seguiría riendo aún, mientras que las almas invariablemente sensibles concordadas al unísono con la vida [...] no conocerían ni comprenderían la risa.”<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 159.

<sup>88</sup> BERGSON, *la risa*, p. 12.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 13.

“No se saborearía lo cómico si se sintiera uno aislado. [...] Nuestra risa es siempre risa de grupo.”<sup>90</sup>

Su propuesta, dadas estas condiciones preliminares, sería la siguiente: “Es cómica toda combinación de actos y acontecimientos que nos produce, insertos uno en otro, la ilusión de vida y la sensación de una disposición mecánica”<sup>91</sup>. En otras palabras, lo risible sucede cuando algo cambia y aquello que debería adaptarse al cambio sin embargo no lo hace. Se produce una incongruencia entre lo que debería suceder y lo que sucede, pero Bergson además añade el matiz de que la incongruencia se debe a una mecanización de los hábitos. El ejemplo del tropiezo es ilustrador:

“Un hombre que corría por la calle tropieza y cae. Los transeúntes se ríen. Creo que no se reirían de él si pudiesen suponer que de pronto tuvo el capricho de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado sin proponérselo. Lo que causa risa no es el cambio brusco en su actitud, sino lo que ese cambio tiene de involuntario; lo que hace reír es la torpeza del que cae. Habría sido necesario cambiar el paso o rodear el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción u obstinación del cuerpo, por efecto de la rigidez o de la velocidad adquirida, los músculos continuaron realizando el mismo movimiento.”<sup>92</sup>

Bergson afirma que hay grados de lo cómico, “más risa nos causará la distracción que hayamos visto surgir y crecer ante nosotros, cuyo origen nos es conocido y cuya historia podemos reconstruir”.<sup>93</sup> Es justamente aquí dónde se empieza a percibir la sospecha de que lo risible pudiera, en esta medida, tener algún tipo de relación con un valor cognitivo precisamente en consonancia con esta última regla. Y quizás los valores de una estética de lo risible pudieran tener que ver con este aspecto.

“Sin duda una caída es siempre una caída, pero una cosa es caerse en un pozo por mirar hacia cualquier otro lado, y otra cosa es caer en él por poner la mirada en una estrella. Y ciertamente era lo que Don Quijote contemplaba. ¡Qué profundidad alcanza lo cómico en lo novelesco y en el espíritu que se pierde en quimeras!”<sup>94</sup>

Y es que cierto es que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* siendo una de las novelas más importantes de la literatura universal –si no la más importante– es eminentemente una grandiosa comedia. Se percibe un aroma poético al diferenciar esas dos caídas, si conocemos a Don Quijote y lo tenemos caracterizado, nos procurará seguramente unas risas mayores o al menos unas risas con un sentido más profundo. Es verdad que habría que definir bien la distancia entre profundidad cómica y mayor efecto

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 38.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 19.

cómico, pero por ahora vamos a tomarlo análogamente. La razón de esto es que ni el propio Bergson se atreve a inclinarse por una definición artística concreta, dice que “lo cómico se balancea entre el arte y la vida, quizás [al mostrarlo] entonces hagamos visible la relación general del arte con la vida”.<sup>95</sup>

Tiene sentido que riamos cuando vamos a ver una representación cómica porque relacionamos lo que pasa allí como una posibilidad en la vida real. La risa, en tanto que fenómeno artístico o fenómeno humano, son muy similares, tanto es así que “cuanto más se eleva más tiende a confundirse con la vida, y hay escenas de la vida real que están tan próximas a la alta comedia que el teatro podría apropiárselas”. Bergson subraya pues la continuidad arte-vida que explorábamos sobre todo en la primera parte del trabajo, y en ambos funciona la incongruencia como la causa del humor.

#### **e) Conclusiones: ¿Es el humor fruto de la incongruencia?**

Las teorías de la incongruencia se basan en una máxima que, muy grosso modo, apunta a la incongruencia entre lo que debería pasar y lo que pasa, en una comparación entre lo teórico y lo práctico, como causa de lo risible. Se trataba en Darwin de la sorpresa de lo que sucede realmente frente a la expectativa, y en Kant de lo contrario, precisamente en la grandilocuencia de una expectativa que no cumple lo cómico. Mientras que Schopenhauer habla claro de incongruencia entre ideas y objetos, y finalmente Bergson aportará algunos aspectos más originales, como la mecanización de los actos en los que la incongruencia ha de surgir. En todas ellas se busca una causa interna a la risa que da sentido al placer que provoca, no apelan para ello a causas ni beneficios externos naturales, sociales, físicos o psicológicos. La búsqueda de este sentido singular de lo cómico no evade la causa eficiente de la misma, sino que la integra dentro de su causa final, por lo que hallamos que la causa de la risa ocupa el hueco que satisface su sentido de ser, que en este caso es la incongruencia cómica; estamos pues ante una explicación autónoma de la risa, que no necesita argumentaciones basadas en causalidades externas, porque se explica desde su sentido mismo.

Esta consideración de la risa como algo con valor propio, hace, como mencionábamos antes, que se tengan en cuenta con más claridad las posibilidades estéticas, y es por esto por lo que estas teorías parecen gozar hoy de mayor prestigio. Con todo, hemos visto que algunos autores incorporaban elementos que les situarían igualmente dentro en los

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 19.

otros dos grandes enfoques. Quizás entonces también las teorías de la incongruencia dejan escapar aspectos del humor como a los que apunta la superioridad, o resultan demasiado intelectuales y debieran por ello integrar los aspectos físicos y psicológicos señalados por las del alivio de tensiones. Y es que, como concluye Carroll, “uno teme que una noción un tanto imprecisa de incongruencia pueda no ser exclusivamente suficiente, especialmente si incondicionalmente se tolera algo tan penetrante como la subversión de nuestras expectativas.”<sup>96</sup> Es posible entonces que esto demuestre que debieran integrarse las distintas explicaciones sin incurrir en contradicción, dada la naturaleza plural y compleja del humor. Pero esto es asunto para tratar de forma diferenciada.

#### ***4.2. La naturaleza del humor: ¿Teoría o teorías?***

Decíamos que el problema sobre lo cómico es realmente complejo. El breve repaso histórico tanto a sus formas culturales como a las explicaciones que los filósofos han ofrecido nos lo ha demostrado. Si tuviéramos que responder a “¿qué es lo cómico?” probablemente debiéramos responder que no cabe una respuesta unívoca. Gracias al resumen que hemos hecho, ahora tenemos un mayor bagaje para entender las posibilidades teóricas que existen desde una visión contemporánea. Noël Carroll, de quien hemos ido ofreciendo su veredicto de insuficiencia al análisis respectivo de cada una de las grandes teorías, sigue apostando no obstante por la teoría de la incongruencia, eso sí, como él dice “revisada”. Él argumenta: “Las actuales versiones de las teorías de la incongruencia parecen ser insatisfactorias, porque la noción de incongruencia es simplemente demasiado elástica. Pero quizás algo de esa elasticidad pueda ser aliviada suplementando la idea de la incongruencia con elementos de otras teorías principales”<sup>97</sup>. La teoría de la incongruencia “revisada” consiste en una defensa de la teoría de la incongruencia como la mejor explicación del fenómeno cómico, salvando las objeciones que se le pueden hacer. Esto es así simplemente porque la incongruencia es la teoría que explica la mayoría de ejemplos posibles. Se podría entonces tomar como la teoría más válida por el momento, a expensas de algunos casos particulares en los que tiene que aceptar que existen variables, derivadas de otros ámbitos, que no alcanza a comprender una teoría de la incongruencia pura, de ahí que se la denomine “revisada”.

---

<sup>96</sup> CARROLL, *Humour. A very short introduction*, p. 37.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 49.



Sin embargo, la de Carroll no es la única propuesta revisionista. Jerrold Levinson, otro investigador relevante en la estética actual, también apoyará una versión parecida: “La incongruencia aparente sería solo el objetivo más común, pero no totalmente necesario, de lo humorístico; otras propiedades podrían en otras ocasiones ser candidatas a construirse en ese objetivo.”<sup>98</sup>

Con los dos, observamos pues una tendencia a considerar la incongruencia como una base fundamental del objeto humorístico y, sin embargo, la problemática para concluir así la investigación sobreviene por dos motivos generales de los que se pueden al mismo tiempo ramificar argumentaciones más concretas. Primero, no es lo mismo definir las características del objeto humorístico que investigar en las causas de lo humorístico en general, y segundo y se desprende del primero, existe una gran dificultad para analizar la fenomenología de lo humorístico en una variedad de expresiones, como lo divertido, lo que causa risa... Veamos como los mismos autores observan estas objeciones al plantear la posibilidad de una teoría unívoca de la incongruencia. Carroll, después de mostrar algunos ejemplos como el de una caricatura en la que la exageración de los rasgos tuviera que ver con lo que el personaje en cuestión representa, comenta lo siguiente:

“La incongruencia no es una condición necesaria para para la diversión cómica. [La caricatura] Revela algo que se corresponde con cómo están las cosas, entonces podrías estar tentado de decir que nosotros nos reímos de las congruencias más que de las incongruencias [...] Estos ejemplos contradictorios están dispuestos a mostrar que las teorías de la incongruencia fallan al diferenciar el divertimento cómico con otras formas de placer”.<sup>99</sup>

La caricatura, como vimos, representa un objeto cómico si nos aferramos a las caracterizaciones formales que teníamos: se trata de una deformación de algo reconocible que busca la fealdad. Sin embargo, dentro de una teoría como las de la incongruencia, que se centran además únicamente en su significación lógica interna, podría parecer que no encajan demasiado y que es hasta contradictorio. Quizás por esto las teorías del alivio de tensiones tienen una fácil entrada en este momento, basándose en que el humor no es algo especialmente diferente de cualquier forma de divertimento y por ello no tiene un significado concreto, ni existen objetos concretamente cómicos. Levinson también se da cuenta de este problema y traza una definición que vendría a

---

<sup>98</sup> LEVINSON, Jerrold "El concepto de Humor", en *Contemplar el arte: Ensayos de Estética*. Madrid, Antonio Machado, 2015, .p. 438.

<sup>99</sup> CARROLL, *Humour. A very short introduction*, p. 51.

ampliar el rango definido por la incongruencia, añadiendo al sujeto como un elemento imprescindible para la fórmula:

“Incluso la teoría de la incongruencia resulta inadecuada para resolver la pregunta conceptual, pues limita injustificadamente los posibles objetos de diversión<sup>100</sup> [...] un ítem x es gracioso o divertido si y solo si x tiene la disposición para causar, solo al conocerlo y no por razones ulteriores, un cierto tipo de reacción placentera en los sujetos adecuados [...] donde esta reacción placentera, la diversión, se identificaría por su disposición a inducir, en grado moderado o alto, una reacción posterior, concretamente la risa”.<sup>101</sup>

Nuestra disposición a comprender el humor mediante la incongruencia viene dada por su capacidad para entender por qué un objeto súbitamente nos produce risa, pero haciendo el camino inverso no funciona tan bien, que “la incongruencia sea la base casi invariable de la diversión debería constituir un descubrimiento, y no algo que se desprenda de lo que significa decir que algo es divertido”<sup>102</sup>. Es decir, no todo lo que efectivamente cause risa es incongruente y no podemos analizar cada uno de los casos para encontrar estas incongruencias. Es más, uno de los problemas reside en que “el humor parece tener un componente afectivo como otro cognitivo, que se encuentran en cierto sentido unidos en la respuesta al ítem”<sup>103</sup>. Es este elemento cognitivo el que acapara todas las soluciones de las teorías basadas puramente en la incongruencia; siendo precisamente el elemento, en este tipo de teorías, indispensable para que el humor tenga un valor estético profundo y pueda llegar a ser arte, tal y como apuntábamos anteriormente aludiendo al ejemplo de *Don Quijote*. Sin embargo parece imposible ya entender las causas de la risa independientemente de los elementos afectivos.

Pese a las objeciones de ambos autores ante una teoría pura de la incongruencia, los dos la consideran de todas formas la mejor explicación. Ahora bien, centrándonos en el tratamiento estético del humor, que es uno de los objetivos de este trabajo, veamos la postura que ofrece Levinson respecto a este tema, desde su interpretación de la teoría de la incongruencia “revisada”, que es la que representa Carroll como venimos mostrando. Levinson lo expresa así:

“Incluso si la incongruencia no fuera una condición necesaria o un componente de lo humorístico, ninguna teoría del humor podría obviar conferirle un estatus especial [...] Hay razones para pensar que

---

<sup>100</sup> Levinson utiliza diversión como un sinónimo de comicidad.

<sup>101</sup> LEVINSON, “El concepto de Humor”, en *Contemplar el arte: Ensayos de Estética*, p. 438.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 437.

las formas de humor *superiores* –las que proporcionan mayor satisfacción, tanto intelectual como emocional– descansan todas de un modo u otro en la incongruencia” [...] Resolver la incongruencia en un caso concreto, para así estar en disposición de apreciar su carácter humorístico, equivale a captar el fundamento de la incongruencia implicada, pero, al mismo tiempo, también cierto aspecto en el que resulta congruente [...] un buen humor incongruente ofrece el placer de encontrar conexiones que nadie creería existentes”.<sup>104</sup>

Como vemos, existe un cierto consenso en afirmar el valor estético del humor al estar constituido mayoritariamente por esta idea de incongruencia. Ambos autores se les puede considerar afines a una teoría de la incongruencia “revisada”, con algunos matices que ellos mismos se encargarán de diferenciar.

Carroll objeta a Levinson que su “teoría disposicional” (así es como la denomina Carroll) le lleva más cerca de una teoría del alivio de tensiones, y dice: “la teoría de Levinson es vulnerable a las críticas que se basan en que las experiencias que invocan están atadas a estados psicológicos específicos, que frecuentemente son hipotéticos”.<sup>105</sup> Carroll repasa varios de los ejemplos y argumentaciones de Levinson para defender su crítica, proponiendo finalmente su teoría de la incongruencia “revisada”, que cree tiene más posibilidad de absorber críticas como las que mencionábamos en el ejemplo de la caricatura.

“En ese caso de caricatura la presunta congruencia es cierta respecto al carácter del sujeto. Sin embargo este tipo de congruencia, si es que podemos llamarlo así, es perfectamente compatible con el tipo de incongruencia que es relevante al observar caricaturas –específicamente, las deformaciones de la apariencia del sujeto, más a menudo en términos de exageración”.<sup>106</sup>

La objeción simplemente se basa en que Levinson se perfila desde un ángulo distinto al entender dónde está la congruencia y la incongruencia en un objeto risible como la caricatura, y este finalmente achaca al perfil psicológico del sujeto demasiado peso, cuando realmente sí que se puede explicar desde la teoría de la incongruencia. La crítica de Carroll sigue en esta misma línea, por eso finalmente recomienda “abrazar la teoría de la incongruencia provisionalmente como la mejor manera de avanzar en la discusión [...] [ya que] la versión de la teoría de la incongruencia que hemos desplegado posee recursos capaces de contener las objeciones”<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>105</sup> CARROLL, *Humour. A very short introduction*, p. 49.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 51.

Pero incluso tomando la teoría de la incongruencia “revisada” como referencia, la posición monista no es la única. Podemos contraponerla brevemente con el enfoque de Ted Cohen, quien abogará por un pluralismo que recrimina la búsqueda de una esencia o teoría única y que se explica por sí solo de forma tajante:

“Cada teoría [superioridad, alivio de tensiones e incongruencia] ha identificado verdaderamente un rasgo característico de algunos ejemplos de humor. Pero es casi inmediatamente aparente que ninguna de esas características es necesaria o suficiente para el humor. Esto es, no todas incongruencias son divertidas y no todo lo divertido es incongruente, y lo mismo para las otras dos teorías. Realmente no hay condiciones suficientes o necesarias para el humor”.<sup>108</sup>

Cohen también aportará una reflexión interesante en cuanto a la estética, y con la que entraremos directamente en la última parte del trabajo, ofreciendo nuestras conclusiones finales, valorando de forma sintética las teorías que han sido en él expuestas.

## 5. Conclusiones

“Normalmente se acepta que los efectos de las obras de arte no pueden, en general, ser realizados por sustitutos de las propias obras. Esto es, no hay una descripción de una obra musical, una novela, o una pintura que pueda hacer lo que la música, la literatura y la pintura hacen. Respecto al humor, este aspecto está consagrado en el dicho <<Tenías que estar allí>>”.<sup>109</sup>

En primer lugar, estaríamos de acuerdo con Cohen en que, tras nuestro análisis, existen una multitud de ejemplos cómicos que se adaptarían a muchas de las teorías expuestas y, así pues, el concepto de lo cómico se presenta proporcionalmente complejo a la cantidad de situaciones que avalan cada perspectiva o cada ejemplo. Si bien en las posiciones abordadas existen perspectivas más o menos parciales o universales, todas serían finalmente insuficientes. Estaríamos abogando en principio entonces por un pluralismo, más en consonancia con la propuesta de Cohen.

Mas nuestro segundo objetivo era también preguntarnos por el frecuentemente rechazado, estatus estético y artístico del humor, e inclinados a considerarlo positivamente, vislumbramos atractivas las teorías de la incongruencia, dirigidas a

---

<sup>108</sup> COHEN, *Humor*, p. 379.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 379.

justificar autónomamente dicho valor, por tener en cuenta el apartado estético que sin embargo muchos filósofos desechan e incluso niegan.

Dijimos que la oposición a lo bello de lo cómico, y la búsqueda de lo feo por tanto, es la primera característica que considerábamos propia en la más mínima formalización de lo cómico. Mas es cierto que existen otras estéticas, como por ejemplo el movimiento punk, que podría tener esta máxima también; la historia de lo feo no ha coincidido precisamente con la historia del arte, pero existen excepciones o al menos dilemas que plantear al respecto.<sup>110</sup> Vemos entonces como las teorías de la incongruencia entonces, por tratar de explicar la risa como un recurso lógico o narrativo, sin externalizar la causa de lo cómico, casan más con una argumentación posterior acerca de lo artístico en lo cómico, dada la necesidad de un sentido significativo para el mundo.

Por otro lado, en referencia a la otra característica que parece propia de las formas cómicas, mencionamos que es cierto que existe una continuidad entre arte y vida. La falta de elementos diferenciadores entre el humor fuera y dentro de un escenario, por ejemplo, hace que disminuya su catalogación como arte puesto que está mezclado con un fenómeno que puede ocurrir en cualquier momento y/o contexto. Sin embargo, la deriva del arte contemporáneo también ha ido por este camino, las actuaciones que juegan con la ficcionalidad o que directamente suceden en la vida real han revolucionado el concepto del lugar simbólico que le pertenece al arte, pensamos en las performances, por ejemplo. Las teorías de la incongruencia mostrarían aquí también una mayor predisposición para comprender el fenómeno cómico. En definitiva, otorgando la posibilidad de comprender el humor sin inmediatamente atribuirle cargas morales, políticas o psicológicas, e incluso tradicionalmente artísticas como harían las otras concepciones del humor, liberando las posibilidades del mismo para ser comprendido de nuevo en la contemporaneidad.

Pero la clave de lo que queremos demostrar está en que no solo las teorías de la incongruencia nos dan la posibilidad de valorar estéticamente lo risible. Y excepto en las teorías que nieguen frontalmente lo estético de lo risible por estar enfrentado a cualquier razonamiento externo, como por ejemplo ocurría en Platón o en Freud, el valor cómico es posible en casi todas las teorías expuestas. Simplemente cabe mejor en las teorías de la incongruencia, por tener las características que definimos

---

<sup>110</sup> Para mayor profundidad en el tema: Eco, Humberto, *Historia de la fealdad*, Milán, Lumen, 2007

anteriormente, pero nada impide que otras teorías no puedan estar funcionando al mismo tiempo para un mismo acto cómico, y podamos vislumbrar, según la perspectiva que tomemos, un valor cómico existente.

Por ejemplo, las teorías de la superioridad, permiten que el objeto risible sea feo o deforme; intensamente lo vimos en el caso de Baudelaire, en el que el concepto de grotesco iba unido a una degradación física y moral. En las teorías de la superioridad también cabe el segundo rasgo que escrutábamos desde el origen de lo risible, la continuidad entre arte y vida, pues esta perspectiva tiene un fuerte componente social y se reproduce en el devenir de la vida, por ejemplo, en las conversaciones entre ciudadanos. Lo observábamos especialmente en Aristóteles, el cual consideraba al humor como una herramienta en la oratoria para humillar a los rivales. Es más dificultoso argüir estos rasgos humorísticos básicos a las teorías del alivio de tensiones, puesto que sus respuestas se alejan de lo teórico y entran más en lo fisiológico. La continuidad entre arte y vida se denota desde el mismo momento en el que se considera que lo risible es un alivio de una tensión generada por la propia naturaleza humana y su devenir social, Nietzsche por ejemplo muestra una faceta afectiva del humor que revela una dimensión real del mismo que podemos aceptar fácilmente. En cuanto a la relación del objeto cómico con lo inapropiado, dentro de este enfoque no hay una forma sólida de defender que esto sea así, ni tampoco hay una forma de decir lo contrario, simplemente lo deforme o feo cómico, se erige como una posibilidad más dentro de un espectro difuso de formas.

Ahora bien, tras lo visto, es discutible que la comedia no sea solo una forma de humillación o de estratificación humana, pero es innegable que hemos vivido tales situaciones; tampoco podemos obviar del mismo modo que la risa sirve para procurar placer y evadir situaciones rutinarias o incluso dolorosas, aunque pueda significar muchas otras cosas. Pero es cierto que las teorías de la incongruencia parecen representar mejor lo humorístico dentro de una perspectiva que contemple sus posibilidades estéticas. Es más, su condición de “género artístico” lo ha hecho introducirse en multitud formatos, tradicionales como contemporáneos: desde el teatro clásico hasta los videos por internet. Se podría decir que lo cómico es una manera concreta de entender una determinada práctica artística o parte de ella. Sin embargo, una parte de la atención contemporánea que recibe el humor es sintomática de la eliminación progresiva de las causas que han marcado su minusvaloración. Es notoria la

desaparición de la belleza en sentido tradicional como canon de experiencia estética y con ello el desvanecimiento de las fronteras que marcaban la fuerte distinción de un arte elevado asociado a ese tipo de experiencia estética, y la cultura popular o de masas.

En definitiva, observamos como Cohen, un pluralismo a la hora de tomar una decisión teórica acerca de la causalidad de lo risible, y por ende, también de sus posibilidades estéticas. No hay contradicción en admitir, por ejemplo, al mismo tiempo el valor estético que tiene una película de Charles Chaplin explicándolo mediante una teoría que se fije en lo sorprendente e incongruente de sus movimientos, otra que se fije en el goce que produce las risas que nos provoca y otra que se fije en el ridículo del personaje frente a otros; dicho de otro modo mucho más definitorio, el valor estético es independiente a la causalidad eficiente que se produzca de la risa.

Finalmente, observamos que entre lo cómico y lo artístico hay una tensión difícil de resolver. Reaparece el dilema entre la filosofía y la comedia que planteamos al principio del trabajo. Es como si desde un pensamiento racional, cuanto más cómico es algo, más lejos se haya de ser artístico, porque más lejos se haya de trazar un discurso poderosamente significativo; pero desde la posición de espectador de comedia, no debemos renunciar a que la risa esté relegada a ser un mero entretenimiento, por las fantásticas experiencias que proporciona, expresión también de la racionalidad humana. Ahora bien, como apuntaba Cohen... “Es que tenías que haber estado”. Esta cita quizá reúna metafóricamente la conclusión a la que llegamos: el escepticismo acerca de una teoría claramente vencedora es nuestra mejor opción. Para saber de qué me río tenías que haber estado, no te puedo explicar aquella risa por una sola razón, pues la misma racionalidad pareciera escabullirse cuando nos preguntamos sobre qué nos reímos. Pero la apuesta por el pluralismo no lo es por la incomprendibilidad del fenómeno. La experiencia de lo cómico apunta más allá de una sola explicación que la agote, una riqueza característica de la experiencia estética en general, simplemente, tenías que haber estado. Sin embargo, al igual que no renunciamos a dar cuenta de ella, este trabajo, dirigido a aportar luz a la pregunta “¿de qué te ríes?”, no es en vano; la profundidad teórica de este fenómeno no hace más que ampliar nuestra curiosidad intelectual por lo que es en el fondo una forma más de conocer al ser humano. En definitiva, la historia de la filosofía muestra con razón interés por entender el fundamento y el valor de lo cómico. De ahí que la comedia no pueda pensarse a sí misma, y sea el filósofo y no el cómico el que haga este trabajo. Si la comedia fuese

sería y nos explicase cómo funciona la risa, entonces como si se tratase de una broma macabra (nunca mejor dicho), quizás no reiríamos tanto. Lo cómico, como tal, no es serio; lo cómico no va a salir de su contexto para hacernos comprender su valor, el imaginario de la comedia se desarrollará por caminos desconocidos y se topará seguramente con alguien que no alcance a reír. De ahí que necesitemos actualizar constantemente nuestras teorías, haciendo que ese alguien tenga el conocimiento suficiente de la naturaleza de lo cómico, de la suya propia por ende, y pueda reír en otra ocasión. En definitiva, no podemos reírnos a través de una teoría del humor única, pero también necesitamos saber dónde está la gracia. Por eso la cita funciona exactamente igual a la inversa, y para reír de lo que sabes, tenías que haber estado.

## 6. Bibliografía

- ANÓNIMO, *Priapea*, Milán, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2001.
- ARISTÓTELES, *Metafísica (I)*, Madrid, Gredos, 1994.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Londres, Oxford Classical Texts, 1946.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.
- BAZÍN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008.
- BEATTIE, James, *Essays on poetry and music on the laughter, and ludicrous composition*, Londres, Ed. E. y C. Dilly, 1779.
- BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- BERGSON, Henri, *La risa*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- BOZAL, Valeriano, *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. II, Madrid, Historia 16, 1997.
- CARROLL, Noël, *Humour. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- COHEN, Ted, "Humor" en Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, 2001, pp. 375-381
- DARWIN, Charles, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza, 1984.
- ECO, Humberto, *Historia de la fealdad*, Milán, Lumen, 2007.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991.



- GALLUD JARDIEL, Enrique, *Teoría y mecanismos del humor*, Madrid, Carpe Noctem, 2016.
- GARÍN, Manuel, *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*, Madrid, Cátedra, 2014.
- GUNNING, Tom, “Buster Keaton or the work of comedy in the age of mechanical Reproduction”, en *Hollywood comedians*, Londres, Routledge, 2003, pp 73-77.
- HEGEL, Friedrich, *Introducción a la estética* en *Estética I*, Barcelona, Alta fulla, 1988.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan*, Madrid, Editorial Nacional, 1979.
- HOBBS, Thomas, *Tratado sobre el hombre*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1876.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989.
- LEVINSON, Jerrold, “El concepto de Humor”, en *Contemplar el arte: Ensayos de Estética*. Madrid, Antonio Machado, 2015, pp. 431-443.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos preparatorios de “El nacimiento de la tragedia”*, en *El nacimiento de la tragedia*, Proyecto Espartaco <http://www.proyectoespartaco.com>, 27-8-2018 pp. 85-94.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Gredos, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Alianza, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 2001.
- PLATÓN, *Filebo*, Madrid, Encuentro, 2014.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Comedia*. En *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.), <http://dle.rae.es/>, 27-8-2018.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, Bolonia, Il mulino, 1984.
- SCHOPENAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Mexico D.F., Editorial Porrúa, 1983.
- SPENCER, Herbert, *The psychology of laughter and comedy*, London, Ed. George Allen y Unwin LTD, 1923.
- WEEMS, Scott, *Ha! The Science of When We Laugh and Why*, Titivillus, 2014.
- WELLECK, René, *Historia de la crítica moderna. Tomo II. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962.