



Seix Barral

# Ágnes Heller

## La comedia inmortal

Lo cómico en el arte, la literatura y la vida





Seix Barral Los Tres Mundos

---

**Ágnes Heller**

**La comedia inmortal**

Lo cómico en el arte, la literatura y la vida

Traducción del inglés por  
Aurora Echevarría

---

Título original: *Immortal Comedy. The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*

© Ágnes Heller, 2005

Traducido y publicado en español de acuerdo con Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

Todos los derechos reservados

© por la traducción, Aurora Echevarría, 2024

© Editorial Planeta, S. A., 2024

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

[www.seix-barral.es](http://www.seix-barral.es)

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

Primera edición: septiembre de 2024

ISBN: 978-84-322-4386-8

Depósito legal: B. 14.888-2024

Composición: Realización Planeta

Impresión y encuadernación: CPI Black Print

*Printed in Spain* - Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirigete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.



---

## ÍNDICE

13	<i>Prefacio</i>
21	1. El carácter indeterminado de lo cómico
49	2. Sobre la risa
83	3. La comedia dramática
153	4. La novela cómica
199	5. La comedia existencial
259	6. El chiste o el tercer tipo de prosa narrativa
319	7. La imagen cómica en las artes visuales: la pintura
375	8. La imagen cómica en las artes visuales: el cine
399	9. Al lector fiel
429	<i>Bibliografía</i>
437	<i>Notas</i>
441	<i>Índice onomástico</i>

---

# 1

## EL CARÁCTER INDETERMINADO DE LO CÓMICO

La tragedia como género y lo trágico como acontecimiento o fenómeno vital han sido desde el principio temas populares de investigación filosófica. Aristóteles, cuya *Poética* se convirtió en la obra de referencia para todo escritor, intérprete o asiduo espectador de teatro, se interesó por la naturaleza del drama e hizo hincapié en los lazos fraternales entre la filosofía y la tragedia. Según él, ambas describen las cosas como deben ser y no como son. La tragedia presenta a personajes que están por encima de nosotros, si no desde el punto de vista ético, al menos en términos de sublimidad. De los escritos de Aristóteles que más tarde se recopilaron bajo el título de *Metafísica*, sabemos que el pensamiento filosófico está dos niveles por encima del pensamiento cotidiano y destaca incluso sobre el científico. En su espacio jerárquicamente ordenado, la tragedia y la filosofía son iguales. Esta gran obra restaba importancia al rechazo condicional y profundamente problemático de Platón a la tragedia como género, y relegaba lamentablemente a un segundo

---

plano la diferenciación que hace este entre lo trágico como acontecimiento de la vida, por un lado, y la tragedia como género, por otro; Aristóteles eludió por completo esta distinción. No todos los periodos históricos han tenido una noción de lo que es el drama trágico (Avicena, por ejemplo, no entendía el significado de los términos *tragedia* y *comedia* en los escritos de Aristóteles), pero, allí donde se convertía en un género reconocido, se renovaban los lazos fraternales entre la tragedia y la filosofía. Esta hermandad aún la celebraban en los siglos XIX y XX Hegel, Nietzsche, Lukács, Heidegger y Adorno, por citar algunos.

La segunda gran obra de la filosofía europea, la Biblia, no conoce la tragedia ni la filosofía, al menos no en la acepción griega del término. La Biblia habla sin duda de acontecimientos y personajes trágicos. De hecho, todo lo que, según Aristóteles, caracteriza la trama y a los héroes de la tragedia griega vale también para varios personajes e historias de la Biblia judía. Y aunque es cierto que Cristo no es una figura trágica, como tampoco lo son los apóstoles, podemos remitirnos fácilmente a las historias de Jacobo, José o Moisés como ejemplos trágicos. Aristóteles sostiene que el héroe trágico, que es superior a nosotros en grandiosidad, no es ni mucho menos perfecto, y que su imperfección lo lleva a caer en el abismo, la desesperación o alguna condición lamentable, de la que pueden resurgir algunos héroes trágicos (como Orestes). También se dice que en una tragedia tiene un papel central la *diánoia* o el choque de pensamientos e intenciones; y Aristóteles pone especial énfasis en las escenas de reconocimiento. La historia de José, por ejemplo, contiene todos los elementos de la tragedia que él enumera, mientras que en otros relatos como los de Sansón, Saúl, Jonás o David aparecen

---

más de uno de ellos. Estos trágicos acontecimientos de la vida se presentan en forma narrativa, no dramática. Y puesto que lo trágico (o lo que Platón denominó *la tragedia de la vida*) se equipara al drama trágico en la obra de referencia aristotélica, los héroes trágicos bíblicos no se cuentan entre los principales *interpretanda* de los debates filosóficos sobre la tragedia. Era imposible que lo fueran en la filosofía judía y en la cristiana, por más de una razón; era imposible que lo fueran incluso en la filosofía moderna. En la época moderna, las historias y los acontecimientos trágicos de la Biblia judía toman forma de representación trágica, primero en géneros musicales como la ópera y el oratorio, como en Händel, y más tarde sobre el escenario teatral. Pero la filosofía no ha contado estas grandes obras trágicas entre las historias fundacionales del género trágico.

A diferencia de la tragedia, la comedia no ha recibido especial atención por parte de la filosofía, con la representativa excepción del primer filósofo, Platón. Siguiendo una vez más la *Poética* de Aristóteles, se considera que la comedia es la mimesis de personas y acciones que están por debajo de nosotros. La filosofía siempre se ha interesado en lo sublime, no en lo ridículo. Ya se ha mencionado que lo trágico ocupa un lugar de honor en la composición metafísica jerárquica del espacio de valor de Aristóteles, en uno de los peldaños más altos, mientras que lo cómico se sitúa en un nivel muy bajo, entre los actores y las acciones insignificantes de la vida. Todos conocemos la maravillosa novela *El nombre de la rosa*, de Eco, pero nos cuesta imaginar que Aristóteles, en el capítulo perdido de su *Poética* o en cualquier otra obra suya, hubiera cambiado de opinión sobre el rango inferior de lo cómico. El héroe trágico atrae al espectador noble y

---

culto, que experimenta una catarsis, mientras que la comedia es una especie de entretenimiento que atrae al público común. El espíritu o el alma ocupan un lugar en lo más alto, en los niveles superiores, mientras que el cuerpo se encuentra abajo, en los inferiores, y también puede desempeñar —como en Aristófanes, el comediógrafo más importante que conoció Aristóteles— un papel sucio, vulgar y grosero. La catarsis es una experiencia espiritual interior, pero en la risa se involucra todo nuestro cuerpo, y, como sabemos por la *Ética a Nicómaco*, esto va más allá de la dignidad de una *megalopsychos* (la persona de alma grande o magnánima).

Es en las celebraciones carnavalescas medievales y de principios del Renacimiento cuando lo cómico llega a tener un papel destacado. Y aquí hay que agradecer a Bajtín el minucioso análisis que realizó de la fiesta de los locos y de las distintas formas en que lo cómico se ha abierto paso en todas partes, desde las ferias hasta las novelas de Rabelais. Desde entonces se han puesto en tela de juicio algunas de sus interpretaciones y se ha criticado su tono populista, pero no entraremos en ello aquí. Bajtín sigue siendo el escritor filosófico que ha señalado en el olvidado fenómeno de lo cómico, y en la relación entre lo cómico y una inversión del orden jerárquico, por un lado, y en la conexión directa entre lo cómico y las funciones corporales, por el otro. El énfasis en las funciones corporales es también una expresión de la inversión de la jerarquía del orden y la obediencia. El humor escatológico —ya presente en Aristófanes— volvió a la feria, donde la inversión de la relación orden-obediencia entre la mente y el cuerpo se volvió tan importante para la representación de lo cómico como dicha inversión en términos sociales o políticos. Según Bajtín, los actos de defecar,

---

orinar, escupir o usar un lenguaje vulgar y grosero también se veían como una celebración de la vida, de la *zoe* o *bios*. Fue Nietzsche, en sus aforismos y poemas filosóficos (en *La gaya ciencia* y en su último libro, *Así habló Zaratustra*), quien retomó por primera vez el tema de la fiesta de los locos. Con él también se inició la rehabilitación del cuerpo, que no fue fácil después de miles de años de abandono y hostilidad filosóficos.

El panorama ha cambiado lentamente, aunque no del todo. Con el desmantelamiento o destrucción de los sistemas metafísicos de la filosofía ya se allanó el camino para una intensa reflexión filosófica sobre la comedia. Pero sería un engaño pensar que el pensamiento metafísico era el único obstáculo que impedía tomar la comedia tan en serio como la tragedia. En la cultura alemana, por ejemplo, en que la identificación de la antigua Grecia con el espíritu germano estuvo muy extendida después de Winckelmann, apenas se aprecia ningún cambio significativo. Ya me he referido a Lukács y a Heidegger, y podría añadir a Gadamer a la lista de pensadores antimetafísicos que siguen asociando la tragedia, y no la comedia, con la verdad (*alétheia*) y la libertad. La única excepción podría ser Aristófanes, que en realidad era griego.

Así pues, no podemos evitar preguntarnos si hay algo en el fenómeno de lo cómico o en la comedia misma que deja fuera la reflexión filosófica, o al menos la hace sumamente difícil. Y no podemos evitar plantearnos otra cuestión. Con frecuencia se ha afirmado que en los tiempos modernos ya no hay tragedias. Si esto fuera cierto, podría abrirse el espacio no solo a la representación de lo cómico, sino también a la reflexión filosófica sobre la comedia. Pero ¿qué ocurre con el fenómeno de lo cómico en la época moderna? ¿Puede surgir la comedia escrita?

---

¿O el propio estilo de vida moderno es tan cómico que hace imposible representar lo cómico, y la reflexión sobre el fenómeno de lo cómico pasa de ser un ejercicio filosófico a un ejercicio empírico de bajo nivel, como el humor crudo? En algunos de sus comentarios, Kierkegaard se inclinaba a pensar exactamente así. Pero, si aceptamos que la vida moderna es intrínsecamente cómica, ¿con qué la yuxtapondríamos? ¿Con lo trágico? ¿Lo serio? ¿Lo catastrófico? ¿Lo horrible? En el *thriller* histórico de Umberto Eco ya mencionado, *El nombre de la rosa*, el fanatismo se presenta como el «otro», el enemigo de lo cómico, y lo cómico brilla a la luz de la tolerancia. De modo que deberíamos preguntarnos también si los géneros cómicos todavía son posibles en un mundo de tolerancia generalizada. Por desgracia, este posible peligro para la comedia no es inminente y probablemente nunca lo será. Aun así, la respuesta a esta pregunta dependerá ante todo de nuestra percepción de la tolerancia y de nuestra comprensión de lo cómico.

Hasta ahora, la filosofía nunca se había interesado particularmente por el fenómeno de lo cómico. Esta situación ha ido cambiando poco a poco. En los últimos años, o incluso décadas, varios libros filosóficos han tratado distintas manifestaciones de lo cómico. Hay libros sobre la risa según Bergson que polemizan con él, libros sobre el humor, la ironía, los chistes, las parodias, los palimpsestos, etc. Me referiré a ellos a su debido tiempo. Pero ninguna de las obras que conozco (aunque podría haberseme escapado alguna) trata del fenómeno de lo cómico en general. Las manifestaciones de lo cómico son manifestaciones de algo. Me propongo averiguar qué podría ser ese algo. Tal vez suene al concepto platónico de la

---

participación. Sin embargo, yo me siento más en deuda con la idea del *parecido familiar* de Wittgenstein. Cuando digo que la parodia es cómica, como lo son la ironía, el humor o la sátira, no me refiero a una esencia común a todas ellas, sino a un parecido familiar. Prefiero hablar del fenómeno de lo cómico en general y no del humor, lo grotesco, etc., porque lo que me interesa ante todo es la familia, y no los miembros individuales de esta. Mi punto de partida es el descubrimiento, mejor dicho, el redescubrimiento de lo cómico como uno de los principales elementos constitutivos de la propia condición humana. A eso me refiero cuando hablo de lo *cómico* en general, y de ahí se desprende todo lo que quiero hacer aquí. No es totalmente fortuito que me refiera a la familia como lo *cómico*, aunque la decisión fue hasta cierto punto arbitraria. De todos los términos que utilizamos para describir el fenómeno en un discurso filosófico, este es el más antiguo. *Grotesco* se acuñó durante el Renacimiento, *humor* se utilizó por primera vez en su sentido actual en el siglo XVIII, e *ironía* empezó su carrera filosófica relativamente empujada con el Romanticismo alemán. Además, estos términos han cambiado bastante de significado con el paso del tiempo. Como señalaba Manfred Frank, no podemos entender la ironía tal como la entendió no hace tanto tiempo Schlegel.

Sin embargo, existe una importante objeción a hablar del fenómeno de lo cómico en general, y es que no puede entenderse filosóficamente tal como es. Puede haber, después de todo, otras buenas razones, más allá de sus preocupaciones metafísicas, por las que los filósofos eminentes del canon evitaron interesarse por cuestiones sobre la representación de lo cómico.

El fenómeno de lo trágico es raro y excepcional, al

---

menos si aceptamos la gran obra aristotélica que ha borrado de la memoria filosófica la distinción platónica entre la tragedia de la vida y la tragedia como género. La experiencia trágica —tanto la de los héroes trágicos como la del espectador inteligente— es homogénea porque el género llamado *tragedia* homogeneiza todos los fenómenos heterogéneos. Una tragedia es indivisible, como lo es el alma perfecta en Platón o la sustancia individual en Aristóteles. De ahí su superioridad sobre otros géneros que permiten la heterogeneidad. Y esa es una buena descripción: ya sea en sentido estricto o amplio, la tragedia homogeneiza. Si todos los tipos de fenómenos trágicos (las «tragedias de la vida», como dice Sócrates en el *Filebo*) pueden homogeneizarse y representarse, por tanto, en la tragedia, es una cuestión para la que no hay respuesta. Primero, porque esta dependerá de lo que entendamos por tragedia de la vida, y en segundo lugar porque, en una discusión filosófica, las interpretaciones tradicionales no pueden dejarse totalmente de lado ni ser reemplazadas de golpe y porrazo por otra olvidada hace mucho tiempo. Como no voy a abordar aquí la relación entre los acontecimientos trágicos de la vida, sean los que sean, y la tragedia como género, yo también seguiré explorando el camino de la tradición.

Así pues, la tragedia homogeneiza el acontecimiento trágico al fusionar el protagonista con la trama. Esto puede entenderse de un modo más o menos amplio. Lukács, por ejemplo, lo interpretó de un modo estricto. En su opinión, la tragedia homogeneiza el alma de los héroes trágicos, pues todos están poseídos por una misma pasión y corren hacia un único destino: su propia muerte. Tomada en un sentido más amplio, la tragedia homogeneiza en la medida en que cualquiera de los personajes

---

trágicos existe, se mueve y actúa solo en relación con y para los demás. Según Hegel, la tragedia representa la totalidad (y la totalización) de las tramas. Y aunque esas definiciones son adecuadas para la interpretación de las tragedias griegas y de la *tragédie classique*, no es demasiado forzado afirmar que el proceso de homogeneización también se encuentra en las tragedias de Shakespeare. El autor —cual dios— arroja a los personajes de su tragedia a una situación común en la que, siempre interdependientes, empiezan a actuar a favor o en contra unos de otros, de tal modo que todos acaban cumpliendo su destino común hasta la muerte. Así, su destino se convierte en el destino del mundo al que se han visto arrojados. Esta tendencia a homogeneizar en un sentido más o menos amplio de la palabra emparenta la tragedia con la filosofía tradicional, aunque también la convierte en presa fácil de una visión especulativa y de filósofos posmetafísicos y modernos.

Pero, cuando hablamos de lo cómico, nos enfrentamos a un caos.

¡Qué simple es la relación entre la tragedia de los acontecimientos de la vida (lo que sea que eso signifique) y la tragedia! La tragedia como género dramático homogeneiza las experiencias trágicas, eso está claro. Lo «trágico» no es visible ni audible, no apela directamente a los sentidos, sino solo al intelecto, al espíritu o al alma (dependiendo de cómo lo denomine el pensador). La tragedia escasea debido a la escasez no solo de héroes trágicos, sino de épocas trágicas. Ha habido largos periodos históricos sin ninguna tragedia, y por tanto sin experiencias trágicas, al menos conscientes, y la experiencia trágica que no es consciente carece por completo de sentido, al menos según el padre del inconsciente, Sigmund Freud.

---

Qué complicado se vuelve todo cuando hablamos de experiencias cómicas.

En contraste, no hay periodos históricos sin experiencias cómicas. No se conoce ninguna comunidad humana en la que no haya ciertas cosas, gestos y seres ridículos o divertidos. No hay comunidad sin risa o que no conozca las bromas pesadas. Hay cosas que son cómicas en todas partes y en cualquier circunstancia; cosas, actos y seres que se ven ridículos en una comunidad y no en otra; cosas que son cómicas en un momento y no en otro, en un grupo humano pero no en otros. Muchos fenómenos cómicos apelan directamente a los sentidos. Hay imágenes cómicas y hay sonidos cómicos, que se perciben así sin más. Hay gestos cómicos. Lo cómico puede ser un cuerpo, un texto, un acto voluntario o involuntario, una postura, una narración o una forma de hablar. También puede ser un juego. Lo cómico es caótico como la vida misma; impregna nuestra vida cotidiana, nuestras actividades de ocio y nuestras relaciones humanas; puede ser una manifestación de familiaridad o de extrañeza, de amor o de asco, de miedo o de vergüenza: prácticamente todo. En pocas palabras, lo cómico es total, absoluta e irremediabilmente heterogéneo. Además, según la tradición filosófica, también es prosaico. Al fin y al cabo, la vida cotidiana lo es. En el fenómeno de lo cómico no hay poesía, ni belleza ni grandeza. ¿Acaso esto no es un motivo suficiente para que la filosofía no se interese por él?

Admito que parece imposible hablar de una «familia» cuyos miembros son tan diversos entre sí y tan numerosos que ni siquiera se puede conocerlos a todos personalmente. Aun así, creo que la filosofía debe tratar de la familia en sí; debe tratar de lo cómico, y no solo de lo absurdo o de lo grotesco, o de la ironía, o de la risa, o

---

de los chistes, o de las comedias de Shakespeare, o del arte de Daumier, etc. Así que he decidido dar un rodeo y ponerme una tarea que me ha parecido que podía cumplir, porque creo que cumpliendo esta tarea más sencilla podremos alcanzar el objetivo principal, esto es, responder la pregunta de qué es lo cómico.

Para abordar la tarea, voy a dejar de lado la tradición filosófica, poco esclarecedora al respecto, y a recurrir a las artes. Mientras que la filosofía sigue en guerra con lo cómico, la literatura, la pintura, la escultura y el teatro siempre han tenido las mejores relaciones con el fenómeno de lo cómico. Este puede jactarse de manifestarse en más de un género culto (que enumeraré más adelante). Puesto que algunas cosas pueden resultar cómicas visualmente o al oído, y el cuerpo y sus gestos y movimientos pueden ser tan ridículos como el texto, el lenguaje, la historia o el personaje, son muy diferentes los géneros cultos que se sirven del fenómeno de lo cómico. En consecuencia, sugiero aquí dividir e interpretar lo cómico en general de una forma que parece plausible. Trataré los distintos géneros cómicos por separado: el chiste, la comedia, la novela cómica, el cuadro cómico, la comedia existencial y el cine cómico. Y todos juntos responderán la pregunta de qué es lo cómico y qué lo constituye. Pero, antes de eso, todavía tengo que señalar los límites, o más bien las limitaciones, de lo que me propongo.

Esta es la primera dificultad que presenta mi planteamiento, que, aunque nos ciñamos a los géneros cómicos «cultos», la heterogeneidad del mundo de lo cómico sigue siendo un problema. Pero no al mismo nivel que cuando intentamos abordar la experiencia de lo cómico en la vida cotidiana. Los propios géneros se homogeneizan en más de un sentido. La pintura cómica, por su pro-

---

pia naturaleza, se concentrará en lo visual y descuidará el lenguaje, el texto, el sonido e incluso —aunque no necesariamente— la narrativa cómica. Una comedia escenificada puede emplear casi todos estos elementos y respetar aun así las limitaciones del género (de las que hablaré enseguida), homogeneizando hasta cierto punto la mayoría de ellos, porque tienen que estar subordinados a la estructura, a los personajes, a la trama y a una duración de dos a tres horas, y, por tanto, a un marco estrecho. A esto lo llamo *homogeneización de primer orden*, y tal vez se debe a ella un fenómeno interesante que pronto afrontaremos: los géneros cómicos, y en particular la comedia dramática, la novela cómica y la comedia existencial, tienen todas estructuras relativamente fijas que siempre están repitiéndose, aunque con variaciones, y dan cabida a tipos de personajes estables. No obstante, a pesar de la homogeneidad de primer orden, la heterogeneidad reaparece a otro nivel y no solo de una manera. En primer lugar, hay muchos géneros cómicos, cada uno completamente diferente, y todos siguen patrones estructurales distintos, aunque cada uno siga los suyos. Incluso podría acusarse a los géneros cómicos de tratar con un solo patrón relativamente constante, ya que esto podría recordar la crítica de la repetitividad de la vida cotidiana. Pero no todas las repeticiones son iguales.

Por otra parte, aunque el fenómeno de lo que llamamos *cómico* sigue siendo un grupo general, los dramas, las novelas, los cuadros y las películas que lo componen pueden ser cómicos de formas muy diversas. Pueden ser satíricos, humorísticos, irónicos o grotescos. Pueden ser parodias, chistes, caricaturas, etc. Ningún mundo del género cómico puede identificarse exclusivamente con uno de ellos, sino solo con su combinación continua. ¿Es

---

grotesco *Don Quijote*? ¿Irónico? ¿Satírico? ¿O es humorístico? ¿Es una parodia, una caricatura o todo junto? A menudo en una misma obra cómica se introducen actitudes o elementos cómicos muy heterogéneos, y los autores no suelen molestarse en acoplarlos, ya que es precisamente esta heterogeneidad lo que cultivan.

Entonces ¿qué hay de malo en la heterogeneidad? Yo no creo que haya nada «malo» en ella; aun así, es importante que la heterogeneidad de la vida se transforme en la heterogeneidad de los géneros cómicos cultos por medio de su homogeneidad original. Así como la repetición en los géneros cómicos es diferente aquí de la repetición en la vida cotidiana, también lo es su heterogeneidad. ¿Y qué pasa con las otras acusaciones sobre el carácter prosaico y la falta de belleza de lo cómico? La cuestión no es si uno disfruta de la belleza de los versos de Molière o de *La boda campesina* de Brueghel, hermosamente pintada, sino más bien si la belleza, en caso de que exista, tiene algo que ver con el carácter cómico del drama o del cuadro, o está ahí a pesar de él. Yo creo que está ahí a pesar de y no por él. El fenómeno cómico no es «bello». Y avanzaré una conclusión de por qué: la risa es racional, no emocional. La belleza nos fascina porque apela directamente a los sentimientos y las emociones. Los géneros cómicos también pueden suscitar emociones, pero solo lo hacen indirectamente, no de forma espontánea o refleja. Además, entre lo cómico y lo feo puede haber (si bien no necesariamente) un parecido familiar, aunque lo feo no siempre es ridículo. La fealdad puede ser horrible, y a veces lo es, pero, cuando no es peligrosa, puede ser objeto de risa y buen humor.

La heterogeneidad y la repetitividad de segundo or-

---

den en los géneros cómicos también pueden entenderse como una distancia reflexiva con respecto a la heterogeneidad y la repetitividad de primer orden en la vida cotidiana. En una primera aproximación, podría decirse que los géneros cómicos se burlan de la vida cotidiana y de sus personajes, que presentan y representan simultáneamente. Esta teoría parece prometedora. Algunas de las grandes categorías del género cómico —en particular, las comedias cinematográficas y las dramáticas— comparan el sentido común cotidiano con el sinsentido común. El sentido común se burla de los que no lo tienen o lo dejan atrás. Este sentido común puede representar diferentes cosas o puntos de vistas. Hubo un tiempo en el que iba en contra del sentido común negar que Zeus causa el trueno y el relámpago o que los hijos deben obedecer a sus padres. En otras épocas no era de sentido común creer que los hijos deben obedecer incondicionalmente a sus padres o las esposas a sus maridos. Algunas opiniones y cosas pueden ser de sentido común, o exactamente lo contrario, según el momento y el público en el sentido más amplio de ambas palabras. El contenido de las opiniones sin sentido puede variar, pero la rigidez o la extravagancia siempre resultan ridículas porque ofenden la idea de justicia representada por el sentido común.

Esta teoría se inspira sobre todo en la comedia dramática, en particular en la antigua. Sin embargo, en casi todas las novelas cómicas y en ciertas comedias dramáticas modernas, la racionalidad cómica apenas ocupa la posición del sentido común empírico. Pensemos, por ejemplo, en *Los viajes de Gulliver*. Volveré sobre esta cuestión al hablar de los chistes.

El problema que se plantea no es solo la heterogeneidad de la posición adoptada por la racionalidad cómica,

---

sino también la de los objetos del humor, aunque ambos estén estrechamente relacionados. En su *Poética*, Aristóteles habla de las comedias como aquellas obras cuyos personajes y tramas están por debajo de nosotros. En tales casos, el sentido común es la mejor guía para distinguir lo ridículo de lo que no lo es. Pero al menos Aristóteles no contempla la posibilidad de que los personajes o las ideas pueden llegar a ser ridículos y risibles también por la razón contraria, es decir, porque están mucho más allá y por encima de la racionalidad cotidiana. Cuando en su *Ética* Aristóteles menciona la ironía socrática, a la que llama *burla*, tropieza con el problema de forma remota, pero no profundiza en él. Sin embargo, no puede eludirse. Porque después de las dos fuentes de la heterogeneidad de lo cómico que he mencionado brevemente (la heterogeneidad de los géneros cómicos y la de las actitudes cómicas), nos encontramos con una tercera. Los personajes o fenómenos solo pueden ser trágicos cuando están por encima de nosotros, pero pueden ser cómicos tanto si están por debajo como por encima.

Cuando no podemos enfrentarnos a una persona, un personaje, un juicio o una forma de pensar o de hablar con medios racionales o herramientas del sentido común cotidiano, pueden resultarnos realmente graciosos. La persona ridícula puede ser un noble soñador cuyos actos son incomprensibles o absurdos, no por falta de inteligencia, sino porque ciertos tipos de abundancia intelectual pueden percibirse como carencia, pero también como exceso, y, como tal, parecer ridículos. Estas personas pueden estar fuera del alcance del sentido común cotidiano, pero no solo parecerán graciosas por esa misma razón, sino que también pueden provocar asombro. Para ser verdaderamente graciosas, tienen que ser extrañas o impoten-

---

tes en todo su sentido pragmático. A menudo, lo extraño o ajeno es el blanco de un tipo de humor que afecta a los que están por debajo de nosotros, especialmente a los que se esfuerzan por comportarse como si no fueran extraños. También hay otro tipo de extraño que lo es en el mundo del que, sin embargo, forma parte intrínsecamente. Sócrates, en la *Apología* de Platón, se describe a sí mismo como un extraño. Es un extraño en su propia ciudad porque dice y cree cosas que los demás considerarían totalmente disparatadas y, sin embargo, induce a otros a creer y a decir cosas que hacen que sus propias costumbres y hábitos parezcan graciosos y disparatados. Y esto es divertido en un doble sentido. La persona «impotente» también es un blanco típico de risas y, de nuevo, se la suele ver normal cuando no lo es. Ahora bien, si un hombre nada práctico se apasiona por algo que considera mucho más importante que la vida pragmática, puede ser ridículo en otro sentido: por elevarse demasiado por encima del sentido común para ser comprensible. Una persona tan apasionada no es necesariamente ridícula; solo se vuelve ridícula cuando se ve atrapada en los asuntos de la vida cotidiana y fracasa donde todos los demás actúan con normalidad, o solo vive en sueños aunque actúe o fracase exclusivamente en la tierra, como don Quijote. E incluso el santo puede ser ridículo. El príncipe Mishkin, de la novela de Dostoievski *El idiota*, también es un poco ridículo, si no abiertamente carcajeante. Es un pedazo de pan. ¿Qué hace que la bondad absoluta sea incómoda hasta el punto de resultar cómica? ¿Es la bondad incondicional lo que es objeto de risa y diversión? ¿O también vemos a Mishkin ridículo debido a la impotencia de su bondad, porque, a pesar de ser tan bueno, es incapaz de amar según las normas conocidas de los seres

---

humanos, y no solo sexualmente? ¿Qué tiene tanta gracia aquí? ¿Es graciosa la persona completamente buena según las reglas conocidas del sentido común, o según las reglas de una razón superior, o solo son graciosos los que representan las normas del sentido común? Las respuestas diferirán según la predisposición emocional e intelectual de cada persona. Este es uno de los aspectos más interesantes del tipo de comedia sobre nobles soñadores y santos: que sean cómicos o no, y hasta qué punto lo son, dependerá en gran medida de sus destinatarios o intérpretes. A veces a los moralistas les ofende la representación humorística de las almas nobles. Rousseau desaprobó rotundamente el tratamiento cómico del santurrón Alceste en *El misántropo* de Molière. Esta observación, por sí sola, indica que la comedia «cult» solo pertenece a ciertas culturas y que, a diferencia de la comedia «vulgar» en el sentido en que la describió Aristóteles, no es empíricamente universal.

Como sabemos, aunque con cierta exageración poética, podemos decir que la filosofía empieza con un chiste sobre filósofos: Tales cae en una zanja porque no mira por dónde pisa, sino que camina mirando al cielo. La doncella tracia que lo acompaña se ríe a carcajadas. Esta historia —al igual que aquella en la que Sócrates se identifica a sí mismo con un extraño— se cuenta sobre el filósofo y, por tanto, también sobre la filosofía. El filósofo es un extraño porque vive en un mundo distinto al de la gente «normal», y, por encima de todo, porque desprecia el sentido común o la racionalidad que rige el mundo de sus contemporáneos. Cree, en cambio, en otro tipo de Razón, con mayúscula. Se puede citar el *bon mot* hegeliano, «el filósofo camina con la cabeza». Él desdeña todo lo que la gente «normal» valora: el matrimonio, los negocios y la política.

---

Sin embargo, es lo bastante ambicioso para querer caminar sobre la tierra como todo el mundo. No es de extrañar que caiga en zanjas.

Hans Blumenberg, en su libro *La risa de la muchacha tracia: una protohistoria de la teoría*, analiza brillantemente la ambigüedad de la historia de Tales. ¿Quién es realmente ridículo en esta historia? ¿El filósofo? Desde luego que sí. ¿También la mujer tracia? ¿No podría resultar igual de ridícula si, como él, solo puede ver lo que tiene delante? ¿Acaso no son graciosos los dos juntos? El sentido común se burla de los actos y las ideas que no comprende, pero también puede burlarse de sí mismo. La razón se burla del sentido común por estrecho de miras, pero al hacerlo también se burla de sí misma. Todas las combinaciones son posibles y podemos fácilmente dar a cada una su propio nombre. Pero así no queda plasmado el fenómeno de lo cómico, que sigue siendo indeterminable.

El carácter heterogéneo de lo cómico también se confirma cuando vemos los efectos inmediatos y mediatos de una circunstancia o fenómeno cómico. Volviendo a la *Poética* de Aristóteles, la tragedia tiene un efecto catártico. Provoca fuertes emociones de miedo y compasión (empatía) que purifican nuestra alma de nuestros temores individuales por nosotros mismos y de la auto-compasión. Es decir, la tragedia tiene un efecto terapéutico. Cuando el espectador se mete de lleno en el drama trágico, se siente sacudido, y la experiencia puede tener resultados reparadores, aunque no necesariamente duraderos. Es poco probable que conduzca a una verdadera renovación espiritual.

En cambio, no podemos decir que cualquier especta-

---

dor, lector u oyente que se enfrenta a un fenómeno cómico, ya sea al oír un chiste, al disfrutar de una novela cómica o al ver las gracias de un payaso, se sienta sacudido. La oyente/lectora/espectadora puede estallar en carcajadas o sonreír, aunque no siempre reirá ni necesariamente sonreirá, o lo hará, pero de forma imperceptible. Uno puede responder con una carcajada o una sonrisa, imperceptible o no, ante una observación general, ciertos personajes o situaciones, un comentario gracioso, un juego de palabras, algún tipo de parecido percibido y muchas cosas más, en cualquier combinación imaginable. Sin embargo, sea cual sea la causa de la hilaridad, ni los sentimientos, ni los afectos ni las emociones intervienen en su disfrute. Los fenómenos cómicos no apelan a sentimientos ni pasiones y, por tanto, no purifican catárticamente nuestra alma. De hecho, la risa involuntaria es incompatible con las emociones. Nietzsche dijo en una ocasión que reír es como «clavar un clavo en el ataúd». Que esta metáfora esté motivada, como casi siempre que se usa, por una emoción o un sentimiento, es otra historia. La sátira puede estar motivada por el odio, y el humor, por una reflexión comprensiva, pero la respuesta de la risa sigue estando desprovista de emoción. Cuando reímos, no expresamos odio ni simpatía. Aun así, la risa también es terapéutica. Puede curarnos de ciertos afectos y emociones sin provocar tales sentimientos. Pero el efecto terapéutico de lo cómico no es directo, sino que está mediado por la reflexión, por la comprensión y por el trabajo del intelecto.

Podría objetarse que la risa no es solo risa, sino una manifestación de alegría. Y la alegría es un sentimiento, y además agradable. Sin embargo, dudo que la alegría sea una reacción espontánea ante lo cómico. Es una

---

reacción ante una situación en la que aparece lo cómico. Cuando le hago muecas graciosas a mi nieta para consolarla, es una persona conocida quien se las hace. Si un desconocido le hace muecas, ella seguirá llorando, pero con otro estado anímico. No hay que olvidar que, incluso en la reacción más espontánea, encontrar algo cómico implica un juicio. El juicio también es en la mayoría de los casos espontáneo. Por otra parte, aunque la risa suele ser una reacción ante una experiencia cómica, no siempre es así. Por último, la alegría como emoción debe distinguirse del afecto simple/afecto reactivo de «contento» como opuesto a «triste». Los afectos simples también se encuentran en los dibujos infantiles de caras contentas o tristes. Este tipo de afecto de «contento» todavía no es un sentimiento, ni una emoción, solo es una reacción espontánea a una situación. Se transforma en una emoción o en el sentimiento de «estar contento» o «alegre» inmediatamente después de la experiencia, pero también puede resultar en un sentimiento ambiguo o triste.

Las reacciones emocionales retardadas o indirectas ante la experiencia cómica pueden ser duraderas, precisamente por el papel mediador o captor que desempeña el intelecto. Cuando Belinski vio por primera vez la comedia *El inspector* de Gógol, no paró de reír durante toda la representación, pero en cuanto esta terminó se dijo: «Qué triste es nuestra Rusia». Es común que la comedia deje un regusto triste. Como escribe Joachim Ritter:

Se ha dicho que la reflexión sobre la risa pone melancólico. Al pensar sobre lo que aparece en la risa, esto es, lo risible o ridículo, en cuanto tal, enmudece la risa y hacen

---

su aparición esos elementos de la vida en los que ella posee sus fracturas, sus picos y sus aristas, su ambivalencia interior.<sup>1</sup>

Esta observación, sin embargo, lejos de cambiar el carácter racional de lo cómico, lo corrobora. Nos reímos mucho, y luego, cuando pensamos en aquello de lo que nos reímos, podemos sentir tristeza, o incluso desesperación, según el blanco del humor. También podemos sentirnos encantados y felices, libres de resentimientos previos, tras reflexionar sobre lo que nos ha hecho reír.

Sin embargo, que el efecto mediato de la experiencia cómica y de la risa espontánea que provoca sea de tristeza o de buen humor es cuestión secundaria. Cuando lo cómico solo tiene un efecto directo y ninguno indirecto, como ocurre con las acciones cómicas más simples, no surgen sentimientos adversos, porque no hay reflexión. Puedo hacer muecas graciosas para consolar a mi nieta que está llorando, y ella dejará de llorar y me sonreirá. Esto no solo es así en los casos en que podemos hablar con cierta simplificación de una secuencia estímulo-respuesta. Porque, si oigo un chiste inocente (la expresión viene de Freud) en compañía de amigos, me reiré sin pensarlo dos veces y mi risa contribuirá a aumentar la euforia general. De hecho, puedo reír (o sonreír para mis adentros) cada vez que recuerdo el chiste y quizá también la compañía en la que se ha contado. Pero, cuando veo en el teatro una obra cómica como *Tartufo* y durante la representación me pongo de buen humor, al cabo de un rato no puedo evitar pensar en el mensaje del autor y sentir desprecio, disgusto, tristeza o todo eso junto. A esta reacción tardía y mediada se debe la opinión tan generalizada sobre el carácter moralista de la comedia dra-

---

mática: es la amoralidad de ciertos personajes cómicos la que suscita el sentimiento de rechazo y desprecio. Volveré sobre ello más adelante.

El carácter heterogéneo de lo cómico se ve tanto en sus efectos inmediatos como en los mediatos. No tiene sentido generalizar. No solo porque los efectos mediatos de ciertos géneros cómicos (sobre todo los llamados *cultos*) pueden ser muy variados —de tristeza, de alegría, edificantes, depresivos...—, sino porque no todos los afectos cómicos los tienen. El problema es aún más complicado porque, como he mencionado en el caso de Rousseau, la sintonía reflexiva intelectual, moral y emocional del oyente o espectador determinará no solo el grado en que puede apreciarse lo cómico, sino incluso si se percibe o no como cómico. Esto es así en nuestras reacciones y percepciones cotidianas de lo cómico, y es aún más cierto en lo que respecta a nuestra reacción ante los géneros cómicos, donde también entran en juego la aprobación o desaprobación. En la mayoría de los casos estamos de acuerdo con las representaciones cómicas, pero también podemos rebelarnos contra ellas. Para complicar aún más las cosas, podemos participar alegremente en una broma pesada o reírnos de cierto tipo de broma, y sentirnos luego culpables por ello.

Hasta ahora, todos mis intentos de determinar qué es lo «cómico» han fracasado; no he sido capaz de encontrar el elemento común entre los miembros de una misma familia cómica. Considero estos elementos miembros de la misma familia, pero aún no sé justificar ni explicar por qué lo son. De entrada quería hablar brevemente de todos los fenómenos cómicos, pero al constatar la imposibilidad de la tarea intenté limitar mi investigación,

---

principal aunque no exclusivamente, a algunos rasgos comunes de los llamados *géneros cómicos* «cultos», es decir, a los fenómenos cómicos que ya han sufrido el primer proceso de homogeneización (homogeneización por la concreción del género). Pero ni por esas he logrado delimitar el fenómeno de lo cómico. Es necesario abrir otra línea de investigación.

Toda experiencia cómica es una experiencia de presente absoluto. Esto es evidente en los fenómenos cómicos cotidianos. Reaccionamos ante las cosas con la risa. Nos reímos de algo que vemos, que oímos, a veces incluso que olemos. El payaso del circo realiza sus trucos ante nuestros ojos, el bufón susurra sus verdades al oído del rey, la doncella tracia ve caer a Tales. Contamos chistes en compañía de otras personas; los chistes escritos son a los chistes orales lo que las partituras a la música interpretada. Según Borges, los géneros cómicos son orales. Se puede llorar por el pasado, de hecho el duelo está estrechamente vinculado a él, como la esperanza lo está al futuro. Podemos, por supuesto, recordar experiencias cómicas pasadas, pero eso en sí no es una experiencia cómica, sino un recuerdo agradable o desagradable. No existe un sentimiento paralelo al duelo en la experiencia de lo cómico. Y, como sabemos, el duelo es una parte central de la tragedia. No existe ninguna emoción tan central y retrospectiva que pueda considerarse constitutiva de la experiencia de lo cómico. No podemos esperar futuras experiencias cómicas, porque estas no pueden imaginarse. Los autores de obras cómicas echan tanta mano de su imaginación como los autores de obras no cómicas. Pero sus obras no son en sí mismas experiencias cómicas, sino creaciones libres de situaciones y personajes que desencadenarán o pueden desencadenar experiencias cómicas

---

en el tiempo siempre presente de sus oyentes, espectadores o lectores.

Sin duda, la tragedia, como el drama en general, también se vive como un presente absoluto sobre el escenario. Todo drama se desarrolla ante nuestros ojos. Sin embargo, la tragedia nos presenta cosas que no podríamos haber visto o experimentado por nosotros mismos. Tanto la tragedia griega como la romana tratan de historias trágicas de personajes mitológicos o semimitológicos del pasado. Lo que sucedió en el pasado y se está representando sobre el escenario no puede suceder ahora. Y no pudo haber sucedido en tiempos de Sófocles, Eurípides o Séneca. Shakespeare presenta situaciones y personajes de un pasado heroico y terrible no solo en sus obras históricas, sino también en todas sus tragedias. Lo mismo ocurre con Corneille y Racine. Algunos autores modernos recientes intentaron escribir tragedias sobre su época actual, pero también indicaron que la mayoría de sus dramas debían representarse como tragicomedias, como hicieron Ibsen y Chéjov. Además, en el drama no cómico, y especialmente en las tragedias, la ilusión tiene que ser incondicional. Vemos a los «otros», pero no participamos; no podemos influir ni interferir en los acontecimientos. El autor o el actor no pueden salir del drama. No existe la *tragedia dell'arte*, solo la *commedia dell'arte*; la improvisación sobre el escenario es prerrogativa de los actores cómicos. No se puede decir al público que todo lo que ve es una fantasía. Más adelante analizaremos la parábasis, la herramienta especial de la comedia dramática.

Por lo mismo, tampoco existe la «comedia histórica». La comedia puede ambientarse en un entorno de cuento de hadas, pero no en el pasado. Las paráfrasis, las sátiras, las parodias y los palimpsestos que se burlan de los géne-

---

ros, las obras, los personajes y las ideas del pasado en realidad suceden en el presente. Las parodias de la *Mona Lisa* no son parodias de la dama que posó para Leonardo da Vinci; ni siquiera del cuadro en sí. Son parodias de la idolatría del público hacia cierto tipo de representaciones en el momento en que se hicieron. Se diferencian de una práctica común como es la de mofarse de un profesor o de un presidente o primer ministro a través de una imitación exagerada en que esta última solo tiene gracia para quienes conocen al individuo en cuestión, mientras que la burla del cuadro de Leonardo tiene gracia para quienes conocen y, además, comparten el desprecio irónico hacia un público burgués adorador de héroes.

Por eso se dice que el drama y la novela cómicos, y con el tiempo también el cuadro cómico, persiguen un propósito moralista o político: quieren persuadir o disuadir a sus audiencias contemporáneas de que hagan o no hagan, de que recelen o confíen. Algo parecido puede decirse de las tragedias: hay que evitar los pasos en falso del pasado que tienen consecuencias trágicas. Se dice que Shakespeare quiso advertir a la reina Isabel con *Ricardo II*, pero difícilmente se puede decir que el drama trágico «nos enseña» algo. Tampoco creo que la comedia dramática se escriba para difundir una moraleja. Pero la idea de la comedia como un esfuerzo moralista pudo surgir y mantenerse durante mucho tiempo precisamente por algo que tienen en común todos los géneros cómicos: hablan del presente al presente; presentan el presente. A esto me refería cuando he dicho que lo cómico siempre ocurre en el presente absoluto, y esto es cierto para todos los géneros cómicos y no solo para los fenómenos cómicos cotidianos; en el capítulo 4 veremos que también se aplica a la novela cómica. Se dice asimismo que la novela

---

siempre retrata el pasado, ya que el narrador omnisciente cuenta la historia desde el punto de vista de su desenlace. Pero veremos que en el caso de la novela cómica no es así. Parece que por fin hemos descubierto algo que toda la familia de lo cómico tiene en «común».

El único y crucial problema de esta teoría es el siguiente: aunque es cierto (como creo que lo es) que los fenómenos cómicos son cómicos en el presente y a él se remiten, hay que añadir que no son los únicos en que esto ocurre. Aquí precisamente se encuentran las piedras angulares de la práctica religiosa. Los hitos religiosos (por ejemplo, la liberación de la esclavitud en Egipto o el nacimiento de Cristo) no son solo acontecimientos ocurridos en un pasado remoto, como el «érase una vez» de los cuentos de hadas o las historias seculares; sabemos que sucedieron allí y entonces, pero se recuerdan año tras año, cuando participan del presente absoluto. Cada Viernes Santo Cristo es crucificado aquí y ahora.

Hay ejemplos más prosaicos. Tomemos, por ejemplo, la novela policiaca. No pertenece a la familia de lo cómico, aunque comparte con ella una característica importante: es una especie de novela picaresca. Y tiene otra característica en común con la comedia en general: es un género intelectual; las mejores novelas policíacas y de suspense requieren una implicación más intelectual que emocional. Luego está el aspecto de la resolución de problemas. Los chistes sobre la resolución de problemas están muy extendidos. Podemos añadir que la risa alivia tensiones. Al contar un chiste, se crea la tensión de la que se aliviará al oyente. Algo muy parecido ocurre en las historias de detectives. Es interesante invocar aquí como testigo a Immanuel Kant. Kant dice que en los chistes, el suspenso autogenerado, la expectativa de un resultado,

---

con el tiempo se resuelven en nada. En la novela policiaca también hay suspenso autogenerado y las expectativas suelen verse defraudadas, pero (podemos añadir) la tensión, lejos de resolverse en nada, se resuelve en algo, concretamente en la solución del enigma. Esta es quizá una de las razones por las que no nos reímos.

Así pues, mi objetivo de encontrar un elemento común en la familia de lo cómico ha vuelto a complicarse. Es cierto que lo cómico se desarrolla en el presente absoluto, pero esta no puede ser la *differentia specifica* de lo cómico, ya que es común a otras experiencias y fenómenos que no pertenecen a dicha familia. La tarea de poner orden en el desorden, dar unas pautas que marquen el camino de la investigación de lo cómico y ayudar a la gente a comprender cosas que son totalmente heterogéneas entre sí ha resultado ser como los chistes: nuestras expectativas se resuelven en nada. El fenómeno de lo cómico no puede definirse ni delimitarse. Es inabordable. Se escabulle y escapa de todas las redes. Pero ¿desempeña algún papel fundamental en la propia condición humana? Si es así, tiene que ser, por definición, inabordable, indefinible e indeterminable. ¿Hay un *telos* relacionado con un supuesto fundamento o no existe tal cosa? ¿Se puede abordar filosóficamente lo cómico sin admitir de antemano la derrota? La intuición me dice que la respuesta a la última pregunta será afirmativa. Siempre vale la pena intentar lo imposible. Sin embargo, en las páginas que siguen no prometo ni un buen chiste ni una buena historia de detectives.