

DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

SOBRE LA NATURALEZA DEL RIDÍCULO.

VICENTE ORDÓÑEZ ROIG

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2011

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 24 de març de 2011 davant un tribunal format per:

- Dr. Quintín Racionero Carmona
- Dr. Vicente Sanfèlix Vidarte
- Dr. José Díaz Cuyás
- Dr. Mario Jorge Almeida Do Carvalho
- Dr. Juan de Dios Bares Partal

Va ser dirigida per:
Dr. Manuel Jiménez Redondo

©Copyright: Servei de Publicacions
Vicente Ordóñez Roig

Dipòsit legal: V-490-2012
I.S.B.N.: 978-84-370-8139-7

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Arts Gràfiques, 13 baix
46010 València
Spain
Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

**SOBRE LA NATURALEZA
DEL RIDÍCULO**



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR VICENTE ORDÓÑEZ ROIG
DIRIGIDA POR MANUEL JIMÉNEZ REDONDO**

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de investigación es tarea a la que uno se entrega en silente y prolongada soledad. Nietzsche reconoce, sin embargo, que una sobredosis de aislamiento provoca insolación y quemaduras en el espíritu. Por eso es conveniente rodearse, siquiera puntualmente, de interlocutores que hagan de esta pequeña odisea algo fértil y deseable. En este contexto traigo a la memoria, en primer lugar, al doctor Pedro Llovera, que leyó atentamente algunos pasajes del ensayo y planteó, como siempre, cuestiones sugerentes. A los doctores Enrique Noé, Laura Font y Raúl Pastor, que me brindaron la posibilidad de acceder a una cantidad importante de textos científicos. Dos personas jugaron un papel decisivo en todo este proceso: los doctores Ramón Roig y Javier Urdanibia. Mi gratitud es tal que al pensar en ellos no puedo sino recordar estas palabras de Aristóteles: «así parece que debe obrarse también con quienes nos comunicaron la filosofía; su valor, en efecto, no se mide con dinero, y no puede haber honor adecuado para ellos, pero quizá baste, como cuando se trata de los dioses y de los padres, tributarles el que nos es posible» (*Ética a Nicómaco*, 1164 b 3-6). Sirvan estas letras de homenaje y reconocimiento. No puedo olvidar a Beatriz Díaz, con quien convivo desde hace casi veinte años, por el apoyo y el tiempo compartido —y al triple fruto de ese vivir en común: Ángela, Ulises y Emma, luz en todo este embrollo de la existencia. Y a mi madre, Pepa, que me dio la vida y algo más. A todos ellos, de nuevo, mi agradecimiento.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 14 |
| PRIMERA PARTE. EL <i>FILEBO</i> COMO ANTECEDENTE Y COMO PRETEXTO | 24 |
| I. APROXIMACIÓN CRÍTICA | 26 |
| 1. El contexto del <i>Filebo</i> | 27 |
| 2. De placeres y dolores | 38 |
| a. La cadena sensación—deseo | 43 |
| b. La pregunta va por delante | 47 |
| c. Sincronía | 50 |
| d. Separar, reunir | 52 |
| 3. Los enemigos de Filebo | 59 |
| 4. Poesía trágica, poesía cómica | 63 |
| a. Un juego que no debe ser tomado en serio | 65 |
| b. Más allá de la seriedad | 85 |
| c. Fármaco de la memoria y el olvido | 89 |
| d. Descansar de las cosas serias | 95 |
| e. Juegos con cosas ridículas | 112 |
| II. CERCO AL RIDÍCULO | 130 |
| 1. En la tragedia y comedia de la vida | 131 |
| a. La envidia | 134 |

| | |
|--|-----|
| b. Un vicio muy especial | 139 |
| 2. Risa, ridículo, agresión | 145 |
| 3. Conclusiones | 151 |
| | |
| SEGUNDA PARTE: ANATOMÍA DEL RIDÍCULO | 156 |
| | |
| I. <i>DE RIDICULIS</i> | 158 |
| | |
| 1. Sacar a la luz | 159 |
| 2. El <i>homo ridens</i> de Aristóteles | 167 |
| 3. Decir y oír lo que conviene | 174 |
| a. Tacto e ingenio | 182 |
| b. Notas sobre la catarsis | 187 |
| 4. Lazos y nudos entre el ridículo y la risa | 208 |
| a. La risa como <i>proprium</i> y algo más | 211 |
| a. 1. Porfirio | 211 |
| a. 2. Juan Escoto Erígena | 214 |
| a. 3. Santo Tomás | 215 |
| a. 4. Francisco Suárez | 217 |
| a. 5. La Iglesia frente a la risa y el ridículo | 218 |
| b. Risa y ridículo en el Renacimiento: entre la <i>beffa</i> y la erudición | 223 |
| b. 1. Risa y alegría en Marsilio Ficino | 230 |
| b. 2. La medicina renacentista y la risa | 232 |
| c. El tratado de <i>Las pasiones del alma</i> de Descartes | 246 |

| | |
|---|-----|
| d. La interpretación materialista y psicológica de Kant | 258 |
| e. Contraste e incongruencia | 264 |
| e. 1. Jean Paul | 264 |
| e. 2. Hegel | 270 |
| e. 3. Schopenhauer | 274 |
| e. 4. Pianissimo | 280 |
| f. Otra vuelta de tuerca | 281 |
| f. 1. Spencer | 282 |
| f. 2. Sully | 285 |
| f. 3. Darwin | 286 |
| f. 4. Límites de la fisiología | 288 |
| g. Mecanización de lo viviente | 290 |
| h. De la <i>nervous energy</i> a la <i>psychische Energie</i> | 299 |
| i. La risa como respuesta a una situación-límite | 309 |

II. TODOS SOMOS HUÉRFANOS: RIDÍCULO, COMEDIA Y

MUERTE DE DIOS 314

| | |
|---|-----|
| 1. El ridículo en la <i>Fenomenología del espíritu</i> de Hegel | 315 |
| a. Epos | 319 |
| b. Tragedia | 326 |
| c. Comedia | 347 |
| d. Da capo | 359 |
| e. Dios ha muerto | 364 |
| f. Matar a Dios | 380 |

| | | |
|---|---------------------------------------|-----|
| 2. | <i>Nietzches Lachen</i> | 387 |
| | a. Ridículo, desprecio, resentimiento | 399 |
| | b. Lo ridículo | 411 |
| 3. | Conclusiones | 418 |
| | | |
| TERCERA PARTE. EL RIDÍCULO COMO INSTRUMENTO | | |
| POLÍTICO | | 422 |
| | | |
| I. COACCIÓN | | 424 |
| | | |
| 1. | Del mostrar, del herir | 425 |
| | a. Dientes | 430 |
| | b. Sonreír | 438 |
| | c. Reír | 443 |
| | d. Ridiculizar | 451 |
| 2. | La carga del ridículo | 467 |
| | a. Hacer el ridículo | 469 |
| | b. Dejar en ridículo | 472 |
| | c. Poner en ridículo | 475 |
| | d. Ser ridículo | 479 |
| | e. Dispositivo de regulación | 487 |
| 3. | Conclusiones | 491 |
| | | |
| CONSIDERACIONES FINALES | | 497 |
| | | |
| BIBLIOGRAFÍA | | 516 |

τί τοῦτο, ὦ Πῶλε; γελαῖς; ἄλλο αὖ τοῦτο εἶδος ἐλέγχου ἐστίν, ἐπειδάν τις τι εἴπη, καταγελαῖν, ἐλέγχειν δὲ μή;

Platón, *Gorgias* 473 e

Les choses dequoy on se moque, on les estime sans pris.

M. de Montaigne, *De Democritus et Heraclitus*

Reían de lo que los otros lloraban y lloraban de lo que reían. Y era cosa rara que los que a la entrada enflaquecieron, engordaban a la salida, gustando mucho de hacer aplauso de desdichas y campanear ajenas desventuras.

B. Gracián, *El Criticón*

Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnenn,
Was sie nicht verstehn.

J. W. Goethe, *Fausto*

INTRODUCCIÓN

Tratar sistemáticamente un tema en principio tan alejado de la filosofía académica y hacerlo desde una perspectiva general, atendiendo minuciosamente al devenir histórico del concepto de lo ridículo, estudiando sus matices, sus cambios y trastrueques, su comprensión y empleo por parte de autores alejados en el tiempo y en el espacio, parece de entrada una tarea nada recomendable si lo que se pretende realizar es un trabajo de investigación. La experiencia en estos casos sugiere recurrir al estudio de un autor, corriente de pensamiento, recepción de una obra en un determinado contexto, etc., pero desaconseja, por excesivo, agotador o demasiado ambicioso el intento de recorrer de un tirón las múltiples vetas de un término que, como el que nos ocupa, se nos escurre por entre los dedos no más tratamos de apresararlo con el fin de acercarlo con cuidado a nuestro particular laboratorio de filosofía. Dejar de lado las grandes cuestiones para entrar de lleno en aquello que está en los márgenes, en los linderos de la reflexión filosófica pero que, por ser margen, por estar en el límite, no es imperceptible, sino que, antes bien, ocupa un espacio pequeño a fuer de fértil, constituye el primer reto al que uno se enfrenta al analizar lo ridículo. En la miscelánea o colección de notas y observaciones de Wittgenstein editadas por Georg Henrik von Wright (*Vermischte Bemerkungen*), se encuentra, fechada en el año 1948, la siguiente reflexión:

«beim Philosophieren muß man in's alte Chaos hinabsteigen, und sich dort wohlfühlen»¹.

Para filosofar hay que descender hasta el viejo caos, hasta el caos originario, y sentirse allí bien, bien cómodo y liviano: en el caos uno debe estar como en casa si lo que realmente quiere es filosofar. El ridículo, la reflexión que toma como centro al ridículo, no es el caos mismo, no es la fisura cíclica por la que se cuele un abismático vacío. Sin embargo, uno debe llegarse hasta allí si lo que pretende es sacar a la luz alguno de los aspectos que envuelven fenómeno tan resbaladizo. Porque el ridículo es ese tipo especial de burla que, al activarse, degrada al otro. Y lo hace con una precisión comparable a la del arco de plata del dios del vaticinio y de la música, de Apolo, el que hiere de lejos: si ridículo es aquello que mueve o puede mover a risa, ridiculizar es esa acción que despoja, desvirtúa y deprecia a través de una risa que, como la flecha de Febo Apolo, llega certera hasta su objetivo. ¿Qué es lo que hace que una burla sea *ridiculizante*? La burla de uno ridiculiza cuando esa burla hurga en los defectos, extravagancias o deformidades del otro con el propósito de degradar y minusvalorar, de coaccionar y sancionar por medio del vértigo de una risa que hiela y retuerce las entrañas; que jamás duerme porque, como una enfermedad crónica, sigue siempre su camino y ejecuta una orden providencial. Pero volvamos a Wittgenstein. En sus clases sobre el pensador vienés,

¹ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (ed. H. G. von Wright), Frankfurt, 1977, p. 126.

Vicente Sanfélix advertía que tal vez fuera útil adentrarse en el western, género cinematográfico polvoriento, lacónico, áspero, contemplativo, rudo, para penetrar en el pensamiento hermético de Wittgenstein (en concreto se refería al film de John Ford *La pasión de los fuertes*). Los héroes y antihéroes del western clásico, como Wittgenstein, son poco dados a la risa. Se caracterizan, antes bien, por una seriedad rayana en la impasibilidad. Su actitud se aproxima a la que adopta el fenomenólogo husserliano ante la realidad: suspende el juicio y realiza toda una serie de comprobaciones desde dentro del marco de tal suspensión. Pues bien: es desde una seriedad no impasible, antes bien apasionada, que uno acomete el estudio del ridículo, del reír y el herir a través de la carcajada restallante. La primera dificultad con la que uno se encuentra ha sido ya, sin saberlo, encubierta o solapadamente formulada. Porque si es ridículo aquello que por su rareza, deformidad o extravagancia mueve o puede mover a risa, en una primera maniobra se deben deshacer los nudos y los lazos que enredan los cuerpos de la risa y el ridículo para ver lo que ahí acontece. Se puede reír, y se puede ridiculizar; se puede reír ridiculizando y ridiculizar riendo, aunque también se puede ridiculizar sin reír y, ciertamente, se puede reír sin ridiculizar. Por tanto, la primera labor en esto del ridículo es una labor de desbroce, de separar el cascabillo de la risa del grano de cebada del ridículo. Al disolver en una solución acuosa el ridículo para contemplarlo en su pura desnudez, en su sustancia monda y lironda, se encuentra uno con que el ridículo más virulento —constrñe al tiempo que reduce— es un tipo especial de risa. No es la risa del ridículo acto

reflejo, reacción espontánea, explosión que llega a producir un estímulo no específico actuando por sí solo, como la risa que se menciona en los tratados de medicina hipocrática y que aparece en el lactante a los cuarenta días de su nacimiento. La risa *ridiculizante* y *ridiculizadora* que aquí se estudia no es la causada por un desorden o desequilibrio neuronal: pacientes con desarreglos psicofísicos (frenitis, esquizofrenia, epilepsia, ciclotimia, síndrome de Angelman, etc.) pueden alternar períodos de llanto y de risa, pueden reír a mandíbula batiente, quedar con una sonrisa gélida y una risa hueca en el rostro, etcétera. Tampoco es ésta la risa que se dispara al percibir una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que han sido pensados en algún tipo de relación gracias a dicho concepto; o la que activa los mecanismos de la *bisociación*, resultado según Koestler de percibir simultáneamente una situación en dos sistemas de referencia, coherentes en sí mismos, pero mutuamente inconciliables. No es, por ende, la risa en su aspecto puramente fisiológico, puramente psíquico, social o emocional la que interactúa con el ridículo, sino una risa en la que lo fisiológico, lo psíquico, lo social y lo emocional están como engarzados y unidos, ligados de suerte que resulta prácticamente imposible la demarcación.

Inicialmente, la risa es apropiada y está reservada al hombre. No pertenece a la *quidditas* del ser humano, pero viene a ser uno de sus rasgos más característicos, un *proprium*. El que se abstiene totalmente de ella, por tanto, carece de la simetría y moderación propia de la complejidad humana. Sin embargo, ya Spinoza separa el *risus* de la *irrisio*: porque hay una risa que, como la ira, los celos, el odio o la

animadversión, es resultado de un sentimiento distante y hostil. Bergson (*Le rire*) lo confirma: la carcajada que ridiculiza es una amonestación social ante determinados comportamientos rígidos y mecánicos cuando lo que se pedía (implícita o explícitamente) al individuo objeto de chanza era una conducta plástica e inteligente. Esto conecta dos aspectos centrales de nuestro estudio. En primer lugar, pone de relieve que la risa, en su alianza con el ridículo, es manifestación de un impulso agresivo sublimado: como la agresión que uno querría descargar sobre el otro se castiga, se hacen necesarios otros mecanismos que hagan efectiva dicha agresión. La risa, la risa ridiculizante, vendría a ser uno de estos mecanismos. Pero además, la risa que pone en ridículo tiene la capacidad doble de denunciar y censurar con el objetivo de corregir o enderezar. A través de esa agresión sublimada se coacciona, también se arrincona. Risa pedagógica, ortopédica, uniformadora, el ridículo es esa especie de eugenesia negativa practicada por aquellos individuos que trabajan para esterilizar con la cirugía de la carcajada política a los genéticamente distintos, diferentes, raros, extravagantes, a los que no quieren o no saben moverse según el ritmo establecido por el colectivo. La risa que ridiculiza pisotea el sistema de valores que el otro representa. Despojado de su ser, el ridiculizado aparece desnudo ante el sujeto reidor que puede, fácilmente, degradarlo. Fijada la cuestión en su contexto, uno se plantea en qué momento de la historia del pensamiento se abre para la reflexión filosófica el horizonte del ridículo. En sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, Hegel explica que la

génesis del pensamiento tiene lugar allí donde el espíritu logra zafarse de su voluntad natural, de ese estar el espíritu inmerso en la materia. Esto es, sólo cuando el pensar es para sí, sólo cuando logra alcanzar la existencia en su libertad, cuando logra arrancarse o desprenderse de ese su estar sumergido en la naturaleza, es entonces, decimos, que puede el pensar saberse como algo universal.

«Die eigentliche Philosophie beginnt im Okzident (...). In Griechenland sehen wir die reale Freiheit aufblühen»².

En Occidente, en Grecia, asiste uno al abrirse la flor de la libertad. Es en Grecia, entonces, por donde hay que comenzar. Y, efectivamente, en los diálogos platónicos se encuentra el primer intento de acotar y arrinconar, de sistematizar —a partir de la ignorancia y la necesidad— el ser del ridículo (ἐκ δὴ τούτων ἰδὲ τὸ γελοῖον ἦντινα φύσιν ἔχει *Filebo* 48 c 4). En el *Filebo* se pregunta Platón por la *phýsis*, por la naturaleza o modo de ser del ridículo. Un estudio que quiera esclarecer la esencia del ridículo debe empezar por aquí. Detrás viene Aristóteles, y con él toda la tradición filosófica, de Porfirio, Proclo o Damascio, pasando por Descartes, Kant y Hegel, hasta Nietzsche o Bergson. Estamos en el segundo movimiento del trabajo de investigación. Por fin, una tercera parte en la que se estudia lo que podría denominarse «utilización política del ridículo»: cómo puede el ridículo llegar a convertirse en un

² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, en *Werke*, tomo 18, Frankfurt, 1970, pp. 120-121.

arma poderosa que refuerza el comportamiento y las definiciones normativas al tiempo que corrige las desviaciones de esas normas.

Interpretar un término es ejercer sobre el núcleo de ese término la violencia y la arbitrariedad del intérprete. La mirada de la filosofía, sin embargo, más que intimidar, convoca o lleva hacia el umbral de la reflexión al término por ella interpretado y analizado. Es necesaria, no obstante, una prudente distancia que permita respirar a la médula de ese término que es principio y fin, giro, grito y vuelta. Como sugiere Adorno, la reflexión (en este caso la reflexión sobre el ridículo) puede fijar, siquiera mínimamente, nuevas perspectivas que hagan que el mundo aparezca tal cual es, en su desgarrada y resquebrajada desnudez.

«Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an»³.

Sólo al pensamiento le es lícito ubicarse en tales perspectivas, más allá de la arbitrariedad y la violencia, desde el contacto o comunicación con los objetos. Esto y no otra cosa persigue el trabajo de investigación que toma al ridículo como fuente de inspiración.

Marcado el itinerario —y usando de la ausencia como aconseja Gracián—, no resta sino desear una buena navegación, consagrarse a

³ Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, 1969, § 153, p. 334.

las estrellas, al silencio y a la noche, y adentrarse sin más en el piélago del ridículo.

*«L'étoile sur le seuil. Le vent, tenu
Dans les mains immobiles de la mort,
La parole et le vent furent de longue lutte,
Puis le silence vint dans le calme du vent»⁴.*

⁴ Y. Bonnefoy, "Le pays découvert", en *Hier régnant désert*, Paris, 1970, p. 180.

**PRIMERA PARTE. EL *FILEBO* COMO
ANTECEDENTE Y COMO PRETEXTO**

I. APROXIMACIÓN CRÍTICA

1. EL CONTEXTO DEL *FILEBO*

Per quel che manifesta e ancor più per quel che occulta.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

El argumento del *Filebo* —como sucede en cualesquiera de los diálogos platónicos— dista mucho de poder apresarse en un único motivo o tema: el contenido del mismo es heterogéneo, elástico, plural, de suerte que los jalones se suceden por las diferentes sendas por las que Sócrates, con la ayuda de Protarco y, en menor medida, Filebo, nos va conduciendo. Determinar el objetivo específico del diálogo es complejo a fuer de controvertido. Los comentarios realizados en la antigüedad sobre el *Filebo* de Platón se han perdido. Según recoge Damascio (o, para ser más precisos, la colección de apuntes reunidos por un alumno de Damascio, pues «*ce texte n'est qu'une sorte de reportatio, une collection de notes rassemblées par un étudiant qui suivait les cours de Damascius*»⁵), algunos autores sostienen que el propósito del diálogo es el placer. Efectivamente, Sócrates se propone examinar todo aquello que concierne al placer en la convicción de que la masa estima que los

⁵ G. van Riel, “Étude doctrinale et histoire de l'interprétation du *Philèbe*”, en Damascio, *Commentaire sur le Philèbe de Platon*, París, 2008, p. I.

placeres son lo más ventajoso para su bien vivir (*Filebo* 67 b 4). Y es que «los muchos» se entregan a creencias irracionales antes que a los oráculos de la musa filosófica; pero de ello no se sigue que el placer sea la meta, el fin, el *télos* de la vida buena (*Phileb.* 66 a 5-6); y por eso piensa Damascio que el placer no es el tema principal del diálogo. Otros autores, por el contrario, defienden que de lo que aquí se trata es de la jerarquía de los seis bienes. Porque realmente se habla en el diálogo de «el bien», pero también de los dos principios (el límite y lo ilimitado), y de las tres mónadas en el umbral o en el vestíbulo del bien —belleza, verdad y proporción; de la *krâsis* o mezcla de placeres y dolores, etc. Peisithéos («*Peisithéos n'est pas connu par ailleurs*»⁶), alumno de Teodoro de Asine, declara que el diálogo trata sobre el intelecto o *noûs*, de la misma forma que el *Parménides* trata sobre el bien. Desde la *atalaya* de Jámblico y los discípulos de Siriano y de Proclo, el *skopós* o propósito del diálogo estriba en la causa final de todos los seres, esto es, el bien que penetra todo, que se extiende y se propaga, el bien tal y como se manifiesta a todos los niveles de la realidad. Desgraciadamente, se ha perdido por completo el comentario de Proclo al *Filebo*, comentario que gozó de inmenso prestigio entre los últimos filósofos neoplatónicos —como así se recoge en una anécdota de la *Suda*: una vez muerto Proclo, Marino enseñó a Isidoro de Alejandría (ambos discípulos del escolarca en Atenas) una copia de su comentario al *Filebo* para que éste lo examinara con vistas a una posible publicación; tras leerlo detenidamente, Isidoro sentenció que el comentario de Proclo era

⁶ G. van Riel, “Notes complémentaires”, en *op. cit.* p. 89.

suficiente, siendo inútil cualquier intento por renovarlo. Al instante, Marino destruyó por completo su obra lanzándola al fuego⁷. No obstante, Proclo menciona en su *Teología platónica* que Sócrates busca en el *Filebo* el bien del alma humana. En el comentario al libro sexto de la *República*, apunta Proclo que Sócrates promete dar a conocer qué cosa sea el Bien pero, una vez realizada esta promesa, el discurso va a versar sobre «el bien para nosotros»; si este bien para nosotros hay que llamarlo placer, inteligencia o ninguna de las dos cosas es algo que Sócrates ha investigado previamente en el *Filebo*, donde ha mostrado que el bien reside en una mezcla de placer e inteligencia⁸. En efecto, el bien es una mezcla, una combinación de dos fuentes: de la primera, que es la del placer, brota miel; de la segunda, un agua austera y saludable, sobria y sin vino: la prudencia (*Phileb.* 61 c 4-8). Damascio matiza la posición de Proclo: no es el bien que penetra todo de lo que aquí se trata, sino del bien que penetra y se apodera de todos los seres vivos, desde los divinos hasta los últimos, los más pequeños. La mezcla a la que alude Platón, según Damascio, es de dos clases: una se encuentra

⁷ *Suidae Lexicon* (ed. L. Kuster), tomo II, Berlín, 1705, pp. 497-498. Μαρίνος: οὗτος τὴν Πρόκλου διατριβὴν παραδεξάμενος καὶ Ἰσιδώρου τοῦ φιλοσόφου τῶν Ἀριστοτέλους λόγων καθηγησάμενος, ἐλθόντι τὸ δεύτερον Ἀθήναζε, τοῦ κοινοῦ διδασκάλου τετελευτηκότος, ἐπέδειξεν αὐτῷ συγγεγραμμένον ὑπόμνημα πρὸς ἑαυτοῦ στίχων παμπόλλων εἰς τὸν Πλάτωνος Φίληβον, ἐντυχεῖν τε καὶ ἐπικρῖναι κελεύσας, εἰ ἐξοιστέον εἴη τὸ βιβλίον. ὁ δὲ ἀναγνοὺς ἐπιμελῶς οὐδὲν ἀπεκρύψατο τῶν αὐτῷ δοκούντων, οὐ μέντοι ἄμουσον ἀφήκε φωνὴν οὐδεμίαν, τοσοῦτον δὲ ἔφη μόνον, ἱκανὰ εἶναι τὰ τοῦ διδασκάλου ὑπομνήματα εἰς τὸν διάλογον: συνεις δ' ἐκεῖνος παραυτίκα διέφθειρε πυρὶ τὸ βιβλίον (VOR). En los casos en los que no hemos tenido acceso a las traducciones de las fuentes empleadas o no existían versiones en español del original, hemos optado por traducir los textos, advirtiendo al lector de nuestra traducción por medio de las iniciales VOR.

⁸ Proclo, *Commento alla Repubblica di Platone* (ed. M. Abbate), Milán, 2004, Dissertazione XI, 273.4-5, p. 236: ἔδει γὰρ πάντας ἀνακινήσαι τοὺς ἐν τῷ Φιλήβῳ λόγους, ἐξ ὧν ἔδειξεν ἐν τῷ μικτῷ τὸ ἀγαθὸν ἐνεῖναι (VOR). Michele Abbate añade: «Proclo si riferisce qui a *Filebo* 22 a 1-6 ove si afferma che la vita risultante dalla mescolanza di piacere e intelligenza è quella in assoluto preferibile»; *op. cit.*, p. 391 (nota).

exclusivamente en los animales; otra, más perfecta, en la realidad no animal. Mas esta segunda clase no es la que se discute en el *Filebo*, debido principalmente a que esa realidad no animal no posee el carácter propio del conocimiento: *lucem habitat inaccessibilem*. El objeto de la discusión versa sobre esa mezcla de intelecto y placer que se manifiesta en aquellos seres capaces de conocer y apetecer de forma natural⁹. En cualquier caso, Platón va enhebrando a lo largo del *Filebo* una trama en la que quedan, entremezclados, aspectos centrales de su metafísica (participación de las Formas en los distintos seres sin perder su unidad; división de todos los seres en cuatro géneros; *agathología*, etc.), su psicología (investigación obstinada de los placeres y los dolores), su ética (¿es preferible una vida entregada al placer o una vida dedicada a la prudencia y a la fruición intelectual?), etc., resultando infructuoso o, al menos, parcial e incompleto, el cometido de reunir en unas pocas frases la riqueza polisémica que el diálogo vertebra¹⁰.

La primera nota llamativa del *Filebo* radica en su premura: el debate ha empezado sin que Filebo, que aparecerá en muy contadas

⁹ Damascio, *Commentaire sur le Philèbe de Platon*, § 6.15-20, p. 3: Ἔστι δὲ καὶ τὸ μικτὸν διττόν, τὸ μὲν ἐν τοῖς ζώοις μόνον, τὸ δὲ τελεώτατον καὶ ἐν τοῖς μὴ ζώοις· ἀλλὰ περὶ μὲν τούτου λόγον οὐ ποιεῖται ἄτε μὴ ἔχοντος ἐκφανὲς τὸ γνωστικὸν ἰδίωμα, περὶ δὲ τοῦ ἐκ νοῦ καὶ ἡδονῆς, ἅπερ ὁρᾶται ἐν τοῖς πεφυκόσι γιγνώσκειν τε καὶ ὁρέγεσθαι (VOR).

¹⁰ El acuerdo sobre cuál sea el propósito del *Filebo* no es mayor entre los comentadores modernos —on a dit du *Philèbe* qu'il était la *terra incognita* des platonisants», M. Dixsaut, *La fêlure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon* (M. Dixsaut y F. Teisserenc eds.), tomo I, Paris, 1999, p. VIII. Sin embargo, éste parece ser el tema que articula un diálogo que, en su desarrollo, se irá descomponiendo en diversos fragmentos: «Der Zweck der Unterhaltung war, wissenschaftlich zu bestimmen, welches von den menschlichen Gütern das beste sei»; K. Reinhardt, *Der Philebus des Plato und des Aristoteles' Nikomachische Ethik*, CIC NEH Dittenberger-Vahlen Microfilming Project, v. 66, no. 20, Bielefeld, 1878, p. 5. Hegel precisa: «Im *Philebos* untersucht Platon die Natur des Vergnügens (...). Wenn Platon vom Vergnügen und der Weisheit gegenüber handelt, so ist es der Gegensatz des Endlichen und Unendlichen»; G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, en *Werke*, tomo 19, Frankfurt, 1970, p. 77.

ocasiones, estuviera presente en la conversación. La tesis de Filebo sobre la que trabajan Sócrates y el «sparring» de éste, Protarco, queda formulada como sigue:

Φίληβος μὲν τοίνυν ἀγαθὸν εἶναί φησι τὸ χαίρειν πᾶσι ζώοις καὶ τὴν ἡδονὴν καὶ τέρψιν, καὶ ὅσα τοῦ γένους ἐστὶ τούτου σύμφωνα

«Filebo afirma que es bueno para todos los seres vivos el disfrutar, y también el placer y el gozo y todo lo que es conforme con ese género» (*Phileb.* 11 b 4-6).

La posición que va a defender Sócrates es diametralmente opuesta a la expuesta por Filebo *in absentia*:

τὸ δὲ παρ' ἡμῶν ἀμφισβήτημά ἐστι μὴ ταῦτα, ἀλλὰ τὸ φρονεῖν καὶ τὸ νοεῖν καὶ μεμνήσθαι καὶ τὰ τούτων αὐτῶν συγγενῆ, δόξαν τε ὀρθὴν καὶ ἀληθεῖς λογισμούς, τῆς γε ἡδονῆς ἀμείνω καὶ λῶω γίγνεσθαι σύμπασιν ὅσαπερ αὐτῶν δυνατὰ μεταλαβεῖν: δυνατοῖς δὲ μετασχεῖν ὠφελιμώτατον ἀπάντων εἶναι πᾶσι τοῖς οὐσί τε καὶ ἐσομένοις.

«La refutación por parte nuestra es que no son esas cosas, sino que la prudencia, el intelecto y el recuerdo y las cosas emparentadas con ellas —opinión correcta y razonamientos verdaderos— resultan mejores y más eficaces que el placer para

todos cuantos son capaces de participar de ellos, y que son lo más ventajoso de todo para cuantos son y hayan de ser capaces de participar de ellos» (*Phileb.* 11 b 7-c 2).

La discusión pivota entre dos términos, placer y prudencia; como transfondo, el bien; no el bien del alma desligada del cuerpo, ni tampoco el bien del filósofo: Sócrates va tras la pista de un estado, de una disposición del alma capaz de proporcionar una vida feliz a todos los hombres (*Phileb.* 11 d 4-6).

En ese combate pugilístico entre placer y prudencia, Filebo —una suerte de abogado defensor de las tesis de la escuela filosófica cirenaica— asegura que el placer vence por completo. Por el contrario, Sócrates se encuentra con que el placer es variado: «pues al oírlo así, simplemente, es una sola cosa y, sin embargo, ha adoptado formas diversas y en cierto modo distintas unas de otras» (*Phileb.* 12 c 6-8). No sólo el placer, también tropezamos con el mismo inconveniente al escrutar la prudencia, la ciencia, el intelecto, cuando investigamos sobre aquello que Sócrates había dejado sentado como un bien: las ciencias en su totalidad parecerán ser múltiples y algunas de ellas diferentes de otras (*Phileb.* 13 e 9-10).

Llegamos a uno de los problemas centrales del diálogo: ¿cómo pueden las Formas mantener la unidad al tiempo que participan en muchos y distintos individuos? La misma cuestión es planteada a Sócrates por Parménides en el diálogo que lleva su nombre: «¿te parece, entonces, que la Forma toda entera está en cada una de las múltiples

cosas, siendo una? (*Parménides* 131 a)». Con la misión de encontrar al menos una salida a este heteróclito laberinto, Sócrates introduce la división en cuatro géneros o especies (*eîdos*) de todos los seres que existen en el universo (*Phileb.* 23 c-d). Los dos primeros géneros son de influencia pitagórica: el límite (*péras*) y la ausencia de límite o ilimitado (*apeírōn*), dos *metaideas* vinculadas con el Uno y lo Múltiple. A estos dos géneros añade Sócrates otros dos: la mezcla de los dos y la causa de la mezcla (*Phileb.* 27 b 8-9). Ilimitado es el mundo de los eventos fortuitos, el más y el menos, lo más caliente y lo más frío, lo más fuerte y lo más suave, aquello exento de proporción y medida y, por ende, cuantitativamente indeterminado. Aquí y en ningún otro lugar cabe ubicar al placer (*hedoné*), al que Sócrates define como lo que ni tiene ni ha de tener nunca principio ni medio ni fin (*Phileb.* 31 a 9-10), pues conduce hacia lo indeterminado de lo que no tiene límites. La noción de límite se lleva al ámbito de la metafísica numérica platónica: «todo lo que con relación a un número sea un número o una medida con relación a una medida» (*Phileb.* 25 a 10-b 1). En el horizonte, el límite aparece como contrapunto necesario de lo ilimitado, pues sin el orden ni la medida que el límite introduce en lo ilimitado, todo sería exceso, perversión, desmesura. El tercer género lo constituye la mezcla (*miktós*) resultante de la yuxtaposición límite/ilimitado, que arroja un ser producto de las medidas que se realizaron con el límite (*Phileb.* 26 d 7-9). Platón se refiere, especialmente, a la salud y a la música. Todavía nos queda un cuarto género, el de la causa de la mezcla (*meixeōs aitían*). A este cuarto género pertenecen esa sutil capacidad de juzgar

que traducimos por «prudencia» (*phrónesis*), la «ciencia» (*epistémē*) y el «intelecto» (*noûs*, *Phileb.* 28 a 4). Como observa Ross, el objetivo último de esta cuádruple división es la de de «esclarecer cuál es la proporción de placer y sabiduría que exige una vida buena»¹¹.

Por eso Sócrates pasa a analizar el placer. Pero así como en la antigüedad romana hombres y mujeres tenían su «doble» divino que personificaba su masculinidad y su feminidad y los protegía —Genius y Juno—, el análisis del placer que Sócrates se propone llevar a cabo no puede eludir a su «doble», el dolor (*lýpē*). «Si uno persigue a uno de los dos y lo alcanza, siempre está obligado, en cierto modo, a tomar también el otro, como si ambos estuvieran ligados en una sola cabeza (*Fedón* 60 b)».

Sócrates recorre cada una de las vetas del par placer–dolor hasta llegar a la cuestión de la pureza. Frente a los placeres impuros como el rascarse cuando se tiene la sarna, existen otros que no tienen mezcla, y son estos placeres los que, frente a lo intenso, numeroso, grande y arrogante (*Phileb.* 52 d 6-8), apuntan a la verdad. Ejemplo de este placer puro lo constituye la contemplación de figuras geométricas: líneas, círculos, áreas, sólidos, etc., desencadenan un placer especial en el sujeto que trata amistosamente con dichos objetos matemáticos.

«Por lo tanto hay que decir que esos placeres de los conocimientos no implican mezcla con dolores y que de ningún modo

¹¹ D. Ross, *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid, 1993, p. 163.

corresponden a la mayoría de los hombres, sino a un número exiguo» (*Phileb.* 52 b 6-8).

La contemplación pura de la belleza y la verdad exige de algo que cobrará especial relevancia en la ética aristotélica, adquiriendo status de fundamento del saber ético del hombre: el deseo entendido como esfuerzo, como apetito de conocimiento (*todos los hombres por naturaleza desean saber*; ese deseo, que es disposición natural independiente de la atracción que pueda ejercer el objeto, se inclina hacia lo que quiere alcanzar. Para ello se necesita de una fuerza capaz de apuntar *tendiendo el arco*)¹². Pocos son los llamados a alcanzar la auténtica felicidad de lo puro y sin mezcla, como pocos son los que podrán acceder a la pura felicidad de los filósofos. En el libro VI de la *República* Sócrates expresa esto mismo de forma tajante:

«Quedan entonces, Adimanto, muy pocos que puedan tratar con la filosofía de manera digna: alguno fogueado en el exilio, de carácter noble y bien educado, que, a falta de quienes lo perviertan, permanece en la filosofía; o bien un alma grande que nace en un estado pequeño y desprecia, teniéndolos en menos, los asuntos políticos; o bien algunos pocos bien dotados intelectualmente que con justicia desdeñan los demás oficios y se acercan a la filosofía» (*República* 496 b).

¹² *Metafísica* A 980 a 20: πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.

Una vez sentado que la pureza se revela como el criterio adecuado en la tipificación de los placeres, Sócrates lo aplica a la clasificación de las ciencias. La cumbre no vendrá representada por la aritmética como parece sugerir Protarco, sino por la dialéctica, pues ella y solamente ella se las ve con lo que realmente es y es siempre conforme a sí mismo por naturaleza (*Phileb.* 58 a). Sin embargo, el bien hay que buscarlo en la vida que comporta mezcla. El hombre consigue la felicidad no atendiendo exclusivamente a un componente (la inteligencia) de forma «completamente unilateral, y menos aún al componente opuesto con el que está vinculado el placer (que es ilimitado y desordenado), sino a una síntesis de los dos polos opuestos, respetando el papel superior y decisivo que corresponde al primero»¹³. En el tramo final del dialogo, Sócrates presta especial atención a la medida y a la proporción adecuadas que conducen a una vida buena y bella, pues de no mediar la proporción y la medida no tendríamos mezcla, sino simple y burdo fárrago.

«Resulta, pues, que la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello; en efecto, la medida y la proporción coinciden en todas partes con belleza y perfección» (*Phileb.* 64 e 5-7)

Ahora queda claro cuál de los dos términos, placer y prudencia, está emparentado con lo bueno, lo verdadero, lo mejor. Protarco lo expresa

¹³ G. Reale, *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona, 2003, p. 449.

un tanto toscamente, pero Sócrates da por buena su reflexión: «el placer es, ciertamente, lo más embustero que hay» (*Phileb.* 65 c 5), quedando así excluido como criterio del bien. La primera posición entre los bienes ha de otorgarse a lo relativo a la medida, lo medurado y oportuno; la segunda a lo relativo a la proporción, lo hermoso, lo perfecto y suficiente; en tercer lugar tenemos a la prudencia y al intelecto. Los placeres, en concreto aquellos exentos de dolor, no ocuparán sino el quinto lugar cuando inicialmente Filebo, contra Sócrates, había defendido que el mayor bien era, sin duda, el placer (*Phileb.* 66 a-c).

Si placer y bien no se identifican, Platón deja entrever que participar de una vida buena —y feliz— supone integrar en ella al placer, un placer que no responderá a la tiranía de los impulsos sino a la medida proporcionada de la inteligencia.

2. DE PLACERES Y DOLORES

Todo lo sujetaste a sus sentidos;
sujetaste al hombre tú en la tierra,
y huye de sujetarse él a sí mismo.

F. de Quevedo, *Heráclito cristiano*

La mecánica del placer y del dolor en el ser humano es analizada exhaustivamente por Sócrates a lo largo y ancho del *Filebo*. Sin embargo, este no es el único lugar dentro del corpus platónico en el que se aborda la cuestión. En el *Hippias Mayor* existen placeres bellos: aquellos en los que participan los sentidos, principalmente el oído y la vista, porque son los más inofensivos y los mejores (*Hipp. Maj.* 303 e). En el *Protágoras* (348 c-360 d), un Platón muy cercano a Sócrates¹⁴ defiende una *metrētikē téchnē* —especie de aritmética de los placeres— como criterio ético: vivir placenteramente es bueno. Muy distinta es la atmósfera del *Gorgias*. Contra el parecer de ese hedonista radical que es Calicles —identifica placer y bien tomándolos por una y la misma cosa (*Gorg.* 495 d)—, un Sócrates severo, de formas y maneras *quasi*

¹⁴ «The *Protagoras* contains Plato's first systematic defence of Socratic ethics (...). I shall argue that the hedonism is Socrates' own view». T. Irwin, *Plato's moral theory*, Oxford, 1977, pp. 102-103.

ascéticas, demuestra que placer y bien no son lo mismo: suponen dos principios antagónicos entre los que se debe elegir (*Gorg.* 497 d). En el *Fedón* (114 e) se introduce una distinción que se profundizará en la *República*: hay que mandar a paseo los placeres del cuerpo y sus adornos, y afanarse por conservar los placeres del aprender. «La intensidad emocional del *Banquete* marca algo así como una reacción violenta contra la negación prácticamente absoluta de lo emocional que caracteriza al *Fedón*»¹⁵. En el *Banquete*, la satisfacción del deseo de belleza conduce al más alto grado de placer y felicidad. Dando la vuelta a la proposición socrática según la cual una vida sin reflexión y examen no tiene objeto vivirla para el hombre (*Apología* 38 a), Platón indica que es en la contemplación de la belleza en sí (*Simp.* 211 d) que la vida del hombre merece ser vivida. En el libro VI de la *República* Platón explica que, mientras a la mayoría le parece que el Bien es el placer, a los mejores les parece que es la inteligencia, pero que ni unos ni otros son capaces de mostrar qué están diciendo cuando pronuncian la palabra «bien» (*Rep.* 505 c). Sin embargo, en el análisis al que somete al tirano en libro IX, Platón aclara que, al igual que el Estado se divide en tres sectores, también el alma del individuo se divide triplemente, cada una de las cuales lleva aparejada un tipo de placer. El filósofo —contrariamente a lo que le sucede al ambicioso y al amante del lucro, al codicioso—, guiado por la sabiduría, llega a alcanzar los placeres más verdaderos. El placer de cualquier otro que no sea el placer del *sophós* ni es absolutamente real ni puro (*Rep.* 583 b). Frente a la radicalización

¹⁵ G. M. A. Grube, *El pensamiento de Platón*, Madrid, 1987, p. 203.

extrema placer/saber presente en el *Gorgias* —y pese a que el filósofo debe ser en todo momento consciente de que el placer no es el bien—, Platón admite en la *República* un placer puro que brota de la búsqueda del conocimiento. En el libro V de las *Leyes* nos encontramos con un Platón más pragmático si cabe: «todos queremos el placer y no queremos ni escogemos el dolor (*Leg.* 733 a-b)». Quien sabe hasta qué punto el pensamiento del matemático Eudoxo pudo influir en el ambiente de la Academia¹⁶. Lo que queda claro es que el deseo de hallar placer en la vida es algo instintivo en el ser humano; pero ese deseo debe estar guiado por la prudencia, la inteligencia, el valor y la salud:

«la vida (...) que persigue la virtud del cuerpo o incluso del alma es más placentera que la que busca la fealdad y supera a las restantes notablemente en belleza, corrección, virtud y buena reputación, de modo que hace al que pueda vivirla más feliz que el contrario en particular y en general» (*Leg.* 734 d-e).

En los prolegómenos del *Filebo*, Sócrates ha dejado planteado el problema: se trata de elegir entre una vida consagrada al placer o, por el contrario, dedicada al intelecto, a la ciencia y a la sabiduría práctica: *hedoné* versus *phronesis*. La dicotomía recuerda la tensión ambivalente presente en el pensamiento trágico: frente a la *hýbris* —ese impulso por trascender el ente finito su propia finitud, ese «valor de desmesura

¹⁶ cfr. Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1172 b 9: «Εὐδοξος μὲν οὖν τὴν ἡδονὴν τὰγαθὸν ᾧ ἐστὶ εἶναι». También M. Pohlenz, *L'uomo greco. Storia de un movimento spirituale*, Florencia, 1962, pp. 420-422.

impaciente de la resignación con nuestro estado»¹⁷—, la *sōphrosýnē* —una especie de vigor saludable del espíritu caracterizado por la moderación, el respeto a las leyes y la sumisión al destino. A lo lejos, la libertad. En las *Leyes*, el Extranjero de Atenas explica a Clinias el Cretense que cada individuo es una persona única pero que, pese a esa su unicidad, posee en sí mismo dos consejeros contrarios e insensatos llamados placer y dolor (*Leg.* 644 c). El ser humano es un ser mixto cargado de placeres y dolores pero, ¿cuál es la causa? ¿Por qué el placer y el dolor? Una primera respuesta se nos ofrece en términos de medida: el placer y el dolor nacen como contestación al ajuste/desajuste de la armonía en la vida del hombre.

«Cuando se destruye el género animado nacido de lo ilimitado y del límite, conforme a la naturaleza (...), la destrucción es dolor y el regreso al ser propio de cada cual, ese regreso es para todos los seres placer» (*Phileb.* 32 a 9-b 4).

La destrucción completa de lo que, en el ámbito humano, es medurado y proporcionado, promueve el dolor; la restauración de la proporción y la medida nos fija de nuevo en el placer. De forma análoga se expresa Platón en el *Timeo*:

¹⁷ A. García Calvo, *Razón común — Heráclito*, fr. 102 (43 D-K), Madrid, 1985, pp. 289-290: ὕβριν χρηὴ σβεννύει μᾶλλον ἢ πυρκαϊήν.

«doloroso es el proceso que, de manera súbita, se produce en nosotros con violencia y contra la naturaleza; el que nos hace regresar hacia atrás, a nuestra situación natural, es placentero» (*Tim.* 64 c 8-d 2).

Sócrates hace notar a Protarco, sin embargo, que hay seres que ni se están destruyendo ni se están recuperando, por lo que es preciso que no sientan ni poco ni mucho dolor ni placer (*Phileb.* 32 e). Este estado intermedio merece ser destacado frente a los otros dos, pues a él pertenece propiamente la vida del intelecto y de la prudencia.

El origen del placer y del dolor ha sido fijado provisionalmente; el análisis, lejos de cerrarse, prosigue. Lo que en este punto interesa a Sócrates es mostrar cuál es la psicología del placer, precisamente porque para la vida humana «es un hecho probado que el placer se da junto con el bien»¹⁸. Hay placeres del alma como hay placeres del cuerpo, y también placeres que se dan tanto en el alma como en el cuerpo. Los placeres que pertenecen al alma en exclusividad surgen del recuerdo (*Phileb.* 33 c 6). Para aclarar qué entiende por recuerdo, Sócrates considera que se debe volver la mirada sobre la sensación, el olvido, la reminiscencia, el deseo (*Phileb.* 33d-35d).

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Plato's dialektische Ethik*, en *Gesammelte Werke 5. Griechische Philosophie*, Tübinga, 1999, p. 107. «Für dieses hatte sich aber die Lust als notwendig mit dem Guten mitgegeben erwiesen» (VOR).

a. La cadena sensación — deseo

Los cuerpos de los seres vivos son afectados de continuo por accidentes. Algunos de ellos se agotan en el cuerpo antes de llegar al alma, insensible a aquéllos; otros, además del cuerpo, penetran en el alma. El efecto que desencadenan es similar al de una sacudida o estremecimiento. Por tanto, cuando alma y cuerpo son afectados por un mismo accidente al tiempo que son movidos —sacudida, estremecimiento—, diremos que dicho movimiento es una «sensación» (*aísthēsis*). Se da un tercer tipo de sensación caracterizada por no penetrar ni en el cuerpo ni en el alma, sensación que no escapa a nuestra alma —«no hay pérdida»— en tanto ésta no ha sido afectada. Estamos ante lo que Sócrates describe como «ausencia de sensación o insensibilidad» (*anaísthēsia*, *Phileb.* 34 a 1). José Ángel Valente canta en unos versos a esa ausencia, a ese vacío liminar de lo que no puede ser nombrado:

«Si hundo mi mano extraigo
sombra;
si mi pupila,
noche;
si mi palabra,
sed»¹⁹.

¹⁹ J. A. Valente, “El corazón”, *A modo de esperanza*, en *Obra Poética. Punto cero (1953-1976)*, tomo I, Madrid, 2000, p. 25.

Platón no distingue aquí entre la no existencia de una sensación independientemente de su posibilidad o imposibilidad, y la no existencia sujeta a posibilidad, adecuación y conformidad. En el primer caso nos estaríamos refiriendo a una «ausencia»; en el segundo, a una «privación». Aristóteles explica en la *Metafísica* que las palabras construidas con el prefijo «alpha» constituyen ejemplos de lo que él denomina «privaciones»²⁰. Sin embargo, privación y ausencia no son términos intercambiables: decimos de algo que es «in-visible» no por la ausencia de luz en ese algo, sino porque ese algo *carece* de luz —está privado, pero existe la posibilidad de que esa no existencia o no posesión sea definida.

En uno de los escasos momentos del diálogo en el que se deja filtrar algo del *savoir-faire* poético de Platón, Sócrates define «olvido» como «éxodo del recuerdo» (*Phileb.* 33 e 3): una sensación ha llegado a derribar la línea Maginot del cuerpo, logrando afectar al alma. Si resulta que esa sensación se nos escurre por entre los sumideros del alma, diremos con propiedad que hemos olvidado aquello que llegó a afectarnos.

De las sensaciones que orillan en el alma para quedarse decimos que son recuerdos. El recuerdo (*mnémē*) es conservación de la sensación (*Phileb.* 34 a 10). El recuerdo deja en el alma su lábil huella; la reminiscencia (*anámnēsis*) es otra cosa: un movimiento del alma sola consistente en recobrar el recuerdo perdido de una sensación experimentada conjuntamente con el cuerpo. La frontera entre recuerdo

²⁰ *Metafísica* Δ 1022 b 30-35.

y reminiscencia no queda del todo clara en el texto: el recuerdo conserva la sensación; es el soporte de aquello percibido que ya no está presente. La reminiscencia —en el *Filebo* «reminiscencia» no posee la dimensión metafísico–gnoseológica que sí tiene en el *Menón* (85 d), en el *Fedón* (73 a-75 a) o en el *Fedro* (249 c-d)—, es capaz de acercar lo ausente de una forma «más precisa»²¹. En las *Leyes* Platón define «reminiscencia» de la siguiente forma: «afluencia de un pensamiento que se había alejado» (*Leg.* 732 b). La diferencia que tercia entre «conservación» y «recuperación voluntaria» explica el hiato que separa al recuerdo de la reminiscencia: la sensación que se conserva necesita de un acto de conciencia capaz de traer hasta la actualidad del instante lo que de otra forma permanecería guardado pero oculto²².

Al abordar el deseo Sócrates se topa con un problema: si admitimos que la sed, el hambre y otras muchas cosas por el estilo son deseos, estamos llamando con un solo nombre acciones que son muy diferentes entre sí. Debe existir una unidad en esa multiplicidad. La clave de bóveda en este caso se nos desvela en forma de «vacío». En efecto, «tener sed» no es sino estar vacío de eso que anhelamos pero que no poseemos: la sed es un deseo de un bien del que se carece; de igual modo sucede en el «tener hambre»: lo común a ambos es el vacío. Quien

²¹ En su comentario al *Filebo*, J. C. B. Gosling apunta al respecto: «It seems that 'memory' refers to the capacity to recall, 'recollection' to the occasions of recall. But it is not clear whether it is sufficient, for recall, to be able correctly and from memory to describe the earlier experiences, or whether it is also necessary as it were to re-experience them». J. C. B. Gosling, *Plato: Philebus*, Oxford, 1975, p. 103.

²² En el libro II de la *Física* (194 b 16-35), Aristóteles sostiene que conocer algo es conocer la causa de ese algo; esto es, conocer el porqué de ese algo. La segunda de las cuatro causas es la causa formal: para conocer algo debemos conocer la forma (τὸ εἶδος) o el modelo (τὸ παράδειγμα), la definición de la esencia (τὸ τί ἦν εἶναι), el ser de la cosa expresado en la definición; la esencia, τὸ τί ἐν εἶναι, aquello que hace a un ente continuar siendo lo que era, vendría a ser una suerte de «memoria».

está vacío desea lo contrario de lo que experimenta en sí mismo: al «estar vacío» lo que se quiere es llenarse y no otra cosa. Esto lleva a Sócrates a establecer que el que desea, desea algo que no está experimentando en ese intervalo. Lo que se desea no se experimenta: es, antes bien, una ausencia, ausencia que exige ser satisfecha por el alma, nunca por el cuerpo, pues el cuerpo no sabe llenarse de lo que le falta. La satisfacción del deseo la resuelve el alma gracias al concurso de la memoria, encargada de dirigir adecuadamente esa mengua hacia aquello que posibilita su aniquilación.

«Al demostrar que la memoria es la que conduce a lo deseado, el razonamiento ha revelado que todo impulso, deseo, el principio de todo ser vivo, reside en el alma» (*Phileb.* 35 d 1-3).

Reservada, casi confidencialmente, Platón ha desdoblado el placer y el dolor. En un primer nivel se sitúan los placeres y displaceres estrictamente corporales: al deshacerse la armonía y disolverse la naturaleza aparecen los dolores; al ajustarse de nuevo la armonía y volver a su propia naturaleza reaparecen los placeres. El segundo nivel presenta un mayor grado de complejidad. El deseo desempeña aquí una función fenomenológica: «tener sed» es una llamada de atención corporal (*aísthēsis*) en los organismos vivos que activa el apetito de llenarse de algo que no se tiene. Ese «algo» que uno desea no lo está experimentando por medio del cuerpo, pues *algo* está más allá de él. No es el cuerpo, por tanto, quien desea; el deseo pone sobre aviso al alma;

ésta, alertada por el deseo, cobra conciencia de hacia dónde podría orientarse —«alles Verlangen (...) ist Sache der Seele»: todo deseo, sí, es asunto que compete al alma²³. Cuando el deseo está en nosotros, el cuerpo está alejado. Ese *alejamiento* del cuerpo entraña que el alma «se presente»; esto es, el deseo pone de manifiesto la presencia del alma. El deseo se transforma así en posibilidad. Es una llamada de atención al alma que, una vez ha cobrado conciencia de esa experiencia, decide qué va a hacer.

b. La pregunta va por delante

En la *discussio* entre Sócrates y Protarco una cuestión ha quedado sin resolver. Sócrates la presenta en estos términos:

«Sócrates — ¿Y el que está vacío por primera vez, cómo podría por sensación o recuerdo entrar en contacto con la satisfacción, estado que no experimenta ahora ni ha experimentado anteriormente?»

Protarco — ¿Cómo?» (*Phileb.* 35 a 6-9).

¿Qué sucede *la primera vez*? ¿Cómo reaccionamos frente a ese vacío *ab origine*? ¿Podríamos hablar de una *genética* de las sensaciones? ¿De una *herencia psíquica* del recuerdo? La pregunta ha sido planteada.

²³ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 113.

Sorprendido como el púgil que ha encajado un *crochet* inesperado, Protarco, con su respuesta, deja la cuestión abierta. La apertura de la pregunta nos coloca en el ámbito de la dialéctica: explorar la oquedad que la pregunta abre es pensar con Platón las posibilidades perennes de la respuesta. «Saber qué es lo que uno debe preguntar razonablemente constituye ya una notable y necesaria prueba de astucia (*Klugheit*) y penetración (*Einsicht*)»²⁴. Fue Gadamer quien llamó la atención sobre la primacía hermenéutica de la pregunta en el modelo de la dialéctica platónica: «*la pregunta va por delante (die Vorgängigkeit der Frage)*. Una conversación que quiera llegar a explicar una cosa tiene que empezar por quebrantar esta cosa a través de una pregunta»²⁵. Sócrates, auténtico *artista del hambre* en el oficio de preguntar, inquiere si es el cuerpo por medio de la sensación o más bien el alma a través del recuerdo quien posibilita la satisfacción de un deseo del que no se tiene todavía constancia. La pregunta tensa el arco. El *¿y cómo?, ¿de qué manera?* (*kai pōs*) de la respuesta de Protarco desvía la atención de Sócrates, que deja en suspenso la solución. Este ardid, sin embargo, pone en funcionamiento la dialéctica. ¿Cómo responder? Al profundizar en el diálogo entre Sócrates y Protarco la solución se nos va a mostrar por sí misma.

Sócrates pregunta cómo una persona que «está vacía» por primera vez puede dirigirse hacia un «estar llena». Desde luego no a través de la sensación, pues la sensación se presenta desprovista de temporalidad.

²⁴ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (ed. de J. Timmermann), Hamburgo, 1998, A 58/B 82, p. 136.

²⁵ H.-G. Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, 1997, p.440; (ed. alemana: *Wahrheit und Methode*, en *Gesammelte Werke*, tomo I, Tübinga, 1999, p. 369).

¿Cómo, entonces, es posible que sea dirigida por el recuerdo (*mnémē*), si éste nunca ha experimentado un «llenarse»? La respuesta, tácita, la encontramos en el deseo. El deseo contiene una especie de dispositivo de búsqueda dirigido hacia lo que no está presente, algo que ocurre gracias al recuerdo: en la estructura ontogenética del deseo se halla presente el elemento orgánico del recuerdo: «el concepto de *mnémē* garantiza esta capacidad del alma de *poder estar (dirigida) hacia algo que no está presente*»²⁶. Uno puede carecer de algo sin saber qué es aquello de lo que se carece. Pero cuando uno carece de algo, ese «algo», esa *x* que es ante todo una incógnita, activa la conciencia, que «cobra» aquello que no tiene —y este «algo» que es una *x*, aunque incógnita, es más bien algo y no nada. «Cobrar conciencia» significa traer «algo» a la memoria, aunque sea por primera vez. Para Aristóteles (*Metafísica* Λ 1071 a 25-1072 b 3) el primer motor inmóvil suscita el movimiento como objeto de amor y deseo: «hay algo que mueve. Y como lo que está en movimiento y mueve es intermedio, hay ciertamente algo que mueve sin estar en movimiento y que es eterno, entidad y acto. Ahora bien, de ese modo mueven lo deseable y lo inteligible, que mueven sin moverse». ¿Cómo aprendemos a escuchar música, a amar, a soñar, a llorar? En *La regla del juego*, José Luis Pardo se pregunta cómo puede el poeta ciego *adivinar* con sus palabras el ser de las cosas. La respuesta es tajante: «porque lo recuerda»²⁷. Un neonato responde positivamente

²⁶ H.-G. Gadamer, *Plato's dialektische Ethik*, en *Gesammelte Werke 5. Griechische Philosophie I*, p. 113 (VOR). «Es steht also für diese Möglichkeit der Seele, *sein zu können zu einem Nicht-Gegenwärtigen*, allgemein der Begriff der Mneme ein»

²⁷ J. L. Pardo, *La regla del juego*, Barcelona, 2004, p. 27. Heidegger considera que el poeta —pero no todo poeta: Heidegger habla en exclusiva de Hölderlin— «enseña el

ante la succión de sucrosa aun cuando no la haya probado nunca. Estamos dotados biológicamente de ciertas estructuras cognitivas que permiten responder a aquello que nos causa placer o dolor. Desde esta perspectiva, el deseo no sería sino la puesta en marcha de los recursos necesarios para corregir la pérdida de homeostasis —la energía suficiente para andar horas hasta conseguir comida, buscar aquello que llene el vacío provocado por la sed o, en el caso del niño, llorar hasta que se compense su desregulación fisiológica—. Sabemos cómo llenarnos de aquello que nos falta «por primera vez» porque hay algo previamente dado y contenido en el alma que posibilita nuestra orientación originaria. El hecho de que «algo» se sienta como hallazgo novedoso, como *descubrimiento*, forma parte de la esencia del recuerdo y del movimiento de la voluntad hacia el conocimiento. «*Le connaissance est le dernier recours de la nostalgie*»²⁸.

c. Sincronía

Surge ahora la cuestión de la posible o imposible sincronía entre placer y dolor: ¿es posible gozar y dolerse «al mismo tiempo» (*Phileb.* 36 b 8)?

futuro”. M. Heidegger, “*Nur noch ein Gott kann uns retten*”, *Der Spiegel*, 31 Mayo 1976, pp. 193-219. El poeta ciego interpretado por Cyril Delevanti en la adaptación cinematográfica que John Huston realiza de la obra de Tennessee Williams *La noche de la iguana* (1964), una especie de cruce entre Tiresias y John Milton, intenta atrapar, ayudado por un báculo que es metrónomo y cetro, las palabras que cierren con precisión su poemario. La imagen representa fidedignamente el oficio poético, oficio en el que se anda siempre al acecho de la palabra por venir: «strange, but the man who made the song was blind; /yet, now I have considered it, I find/that nothing strange; the tragedy began/with Homer that was a blind man»; W. B. Yeats, *The Tower*, en *The Poems of W.B. Yeats*, Nueva York, 1983, vv. 49-52, p. 195.

²⁸ Y. Bonnefoy, *L'acte et le lieu de la poésie*, París, 1970, p. 186.

¿Podría uno afirmar, con Baudelaire: «je suis le plaie et le couteau!/Je suis le soufflet et le joue !/Je suis les membres et la roue,/Et la victime et le bourreau !»²⁹? Esta misma pregunta es planteada por Sócrates en el *Gorgias*. La respuesta allí ofrecida, afirmativa (*Gorg.* 496 c-497 a), le permite a Sócrates demostrar, frente a Calicles, que el placer es distinto del bien. En el *Filebo*, Sócrates llega a la misma conclusión (*Phileb.* 36 b 8-9): el que estemos vacíos de aquello que deseamos no significa que perdamos la esperanza de saciarnos; y *mantener la esperanza* no es sino gozar con el recuerdo de aquello que apetecemos; a su vez, el vacío del instante se siente como dolor. El tronco de la esperanza es también par: «la esperanza que surge del dolor es miedo, mientras que la que proviene de lo contrario es confianza (*Leyes* 644 c-d)». La sincronía existe, bien que amalgamada: presente pasado y futuro se solapan y confunden en la cadena que va de la sensación al deseo. Si el presente es duelo, ese mismo presente es gozo por un porvenir que, guiado por la memoria pasada, aguarda la cesación del dolor.

El recuerdo tiene una función claramente terapéutica: a través de él, el alma puede orientarse en los momentos turbulentos en los que experimenta el vacío. Ese poder orientarse, ese dirigirse hacia algo, permite al alma, de un lado, «anticiparse» (*Phileb.* 32 c 2) a aquello que está todavía por venir; de otro, que el mundo que le circunda salga a su encuentro.

²⁹ Ch. Baudelaire, “L’Héautontimorouménos”, *Les fleurs du mal*, en *Œuvres Complètes* (edición de F.-F. Gautier), París, 1918, p. 101.

d. Separar, reunir

Sócrates ha dejado probado que los deseos no anidan en el cuerpo, sino en el alma. Es momento de investigar si los placeres y los dolores son verdaderos, falsos, o unos verdaderos y otros no. Protarco, que se muestra ahora más tenaz y obcecado que nunca, se resiste a admitir que puedan haber no sólo placeres falsos, sino miedos verdaderos o falsos, expectativas verdaderas o falsas.

En una ofensiva en tres movimientos, Sócrates comienza la defensa de su hipótesis analizando la estructura de las opiniones (*Phileb.*, 36 c-38 a). Existen opiniones verdaderas, como existen falsas, porque la opinión es calificable según criterios de verdad y falsedad. Efectivamente, la opinión, en la medida en que se dirige hacia algo, puede descubrir —cuando aquello hacia lo que se dirige resulta verdadero— o encubrir —cuando resulta falso—. Algo similar le ocurre al poeta: en ese su *poner en palabras* aquello que intuye, puede acertar o errar; de su acierto o desacierto depende el que su ver sea un prever y su decir un predecir. Lo mismo sucede con los placeres y los pesares, arguye Sócrates: si un placer está fundado en una mentira, podríamos calificarlo de falso, al igual que podríamos decir de un placer desmesurado que es violento y grande y no moderado y pequeño. Protarco se niega a concederle a Sócrates lo que desea: la opinión, en tanto dirigida hacia algo otro de ella, puede descifrar o cifrar. El placer,

sin embargo, no anuncia nada más que a sí mismo; nadie, por tanto, podría llamarlo falso.

El segundo movimiento (*Phileb.* 38 b-41 a) se inicia con Sócrates haciendo notar a Protarco la diferencia que tercia entre el placer alumbrado con ciencia y opinión correcta y el placer nacido a la luz de la mentira y la ignorancia. La distancia entre ambos es abismal, tanto, que Sócrates vuelve a la carga en su indagación sobre las opiniones en su intento por demostrar cómo podrían ser falsos los placeres o los pesares. ¿Cuál es la materia prima de las opiniones? ¿Cómo se originan? Las opiniones, como los placeres y los pesares, para conformarse, necesitan de la memoria y la sensación: somos afectados por un mundo fenoménico que se nos hace presente cuando el alma captura, retiene y procesa lo que está ahí delante, lo que se muestra a sí mismo. La opinión aprehende lo que se da directamente a nuestros sentidos. Si el recuerdo coincide con las sensaciones sobre un mismo objeto —sensaciones aprehendidas a través de la opinión— y con las reflexiones relativas a ese encuentro, esa alianza recuerdo–sensación–reflexión contribuye a que en nuestras almas se escriban discursos. Es importante notar como Sócrates llega, casi por casualidad, al «discurso o *lógos* (*Phileb.* 38 e 3)». El *lógos* reúne lo disperso, deja atado lo que, de no mediar él mismo, quedaría a merced del flujo de la temporalidad. Al igual que Isis reconstruye los *disjecta membra* de un Osiris brutalmente despedazado, el *lógos* salva en ese reunir lo que de otro modo se destruiría sin remedio. Las reflexiones de Severino sobre las raíces de la violencia y el diálogo apuntan en la misma dirección: «cuando la

palabra *légo* se usó en la lengua griega en sentido metafórico para designar el decir, el hablar, el lenguaje realizó una grandiosa reflexión sobre sí mismo y se vio como lo que reúne en sí el entero universo, el eterno devenir de las cosas»³⁰. Para que las cosas no se pierdan en la nada es necesario reunir las en un orden constante. Recordemos que para poder estudiar los cuatro géneros en los que se dividen todos los seres del universo, Platón indica que debemos «separar y reunir» para captar la unidad y la multiplicidad de los seres:

«Sócrates — Empecemos por separar en los cuatro los tres primeros; tras ver que dos de ellos se escinden y dispersan cada uno en multiplicidad, reagrupándolos de nuevo en unidad, intentemos captar cómo cada uno de ellos puede ser uno y múltiple» (*Phileb.* 23 e 3-6).

Dividimos para reagrupar en una unidad lo que de otra forma se nos escapa. *Die Aufweisung ist Zusammen- und Auseinandernehmen*³¹. La sentencia es de Heidegger —el contexto, el análisis de la *sýnthesis* y la *diáresis* en Aristóteles. Todo *mostrar* es un poner junto a, un reunir y

³⁰ E. Severino, *El parricidio fallido*, Barcelona, 1991, p. 175. Sobre este tema Severino vuelve repetidamente. En *Oltrepassare* leemos: «la parola *katēgoría* rinvia al verbo *katagoreúō*, construido, oltre che su *katá*, sul verbo *agoreúō*, “parlo nell’ agorá”, nell’assemblea. E *agorá* rinvia a sua volta al verbo *ageírō*, “raduno”, “metto insieme”. Già nella preistoria dell’Occidente il radunare è l’unire ciò che è disperso (...). Quando la filosofia greca pensa il pensare lo intende appunto come *katēgoreîn*, ossia come quel far diventare altro che “raduna” il “soggetto” (ciò a cui si riferisce la “categoria”) e il “predicato” (la “categoria”), ossia fa uscire qualcosa dal suo iniziale isolamento e, ponendolo come “soggetto”, lo unisce a ciò che, a sua volta inizialmente isolato dal “soggetto”, è posto come “predicato” del “soggetto”. E. Severino, *Oltrepassare*, Milán, 2007, pp. 182-183.

³¹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tubinga, 1993, § 33, p. 159.

un recoger (Zusammennehmen), al tiempo que un deshacer y un desunir (Auseinandernehmen). Hölderlin expresó esto mismo poéticamente hacia el final de su *Hyperion*: «como las disputas entre amantes son las disonancias del mundo. En el conflicto está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse»³². Lo separado, lo desmembrado y desprendido (Getrennte) se encuentra de nuevo (findet sich wieder). El *lógos* que pone en juego Platón resalta e indica la intención de estas palabras: el alma es como un libro en el que trabaja un escribano (*grammatistés*) que se encarga de recoger en discursos lo disperso y desunido, todo aquello que de otro modo no sería sino un maremágnum caótico de sensaciones (*Phileb.* 39 a). Es a través de las divisiones y las uniones que podemos ver lo uno y lo múltiple de las cosas, facultad que pertenece a los que Platón llama con propiedad «dialécticos» (*Fedro* 266 c).

Pero en el alma de cada uno también trabaja un pintor o *zōgráphos* (*Phileb.* 39 b 6) que traza en las almas las imágenes de lo dicho. Ante la imposibilidad de estar siempre dirigidos hacia ese «algo» que es el mundo, apartamos nuestros sentidos de las sensaciones para quedarnos a solas con las imágenes de lo opinado y de lo dicho. Surge ahora la pregunta de si las letras y los dibujos que existen en el alma se refieren al pasado y al presente, mas no al futuro (*Phileb.* 39 c 10-11). La pregunta, sin embargo, ya ha sido contestada con anterioridad: los

³² F. Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), Berlín, 1959, tomo 3, p. 166 (VOR). «Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder».

placeres y dolores del alma sola pueden anticipar los placeres y dolores del cuerpo; por eso podemos sufrir y gozar acerca de lo que ha de ser, pero todavía no es. El carácter anticipatorio que Platón ha planteado como la capacidad distintiva del alma, frente a la inmediatez de las sensaciones, y que se ha revelado fundamental en la estructura óptica del gozo y del sufrimiento, pertenece por completo al dominio de las letras y dibujos del alma porque ellas construyen los discursos que permiten reunir lo azaroso de las cosas, facilitando el que podamos proyectarnos hacia adelante en el tiempo. No en vano, la esperanza, ese estado del ánimo en el que se nos presenta como posible lo que deseamos, se articula gracias a la producción del escribano-pintor que habita en el alma de cada uno.

Sócrates demuestra que de la triple conexión «placeres y dolores», «opiniones», «dibujos y letras» se desprende:

1. que las opiniones, dependiendo de la adecuación del recuerdo con la sensación, pueden ser verdaderas o falsas;
2. que los placeres y los dolores, en la medida en que se *componen* de discursos e imágenes, serán verdaderos siempre y cuando esos diseños se presenten a los buenos —los gratos a los dioses—, siendo falsos si se presentan a los malos (*Phileb.* 40 b 2-7);
3. si hay opiniones malas que, aunque reales, son falsas, también hay placeres malos que son falsos.

Protarco contraataca: intentar atribuir al placer la posibilidad de errar o acertar que se desprende de la opinión que provoca esa sensación de placer es inadmisibile. Si un placer es malo no es precisamente por ser falso, sino por su proximidad con algún vicio (*Phileb.* 41 a 4). Entramos de lleno en el tercer y último movimiento (*Phileb.* 41 b-44 a).

La opinión acerca de las cosas que hay en el mundo resulta de la referencia espacio-temporal que ocupa el sujeto respecto del objeto percibido: dependiendo de cómo se esté ubicado, las sensaciones captadas a través de los sentidos pueden acertar o errar en la percepción de esos objetos. Es una cuestión de contraste. Y de perspectiva. En la visión, el hecho de ver el tamaño de un objeto de lejos o de cerca oculta la verdad y hace opinar en falso (*Phileb.* 41 d- 42 a). De forma análoga, al contemplar y cotejar los placeres, unos parecen mayores y más intensos que el dolor, y los dolores, a su vez, parecen lo contrario que aquéllos. En la medida en que «parecen» unos y otros mayores y menores de lo que son, si se les quita eso que parece pero no es, ¿qué queda? Estamos circunnavegando las aguas de la apariencia. Las apariencias parecen, pero no son. Si sometemos al placer a una operación quirúrgica con objeto de cercenar los apéndices fenoménicos que no pertenecen a su esencia, esos apéndices, independientemente de su adiposidad o ingravidez, no pueden ser juzgados como verdaderos, sino únicamente como falsos. Por fin, una primera demostración sobre cómo los placeres y los dolores pueden ser falsos ha sido ofrecida. Sócrates se prepara para el último asalto.

El trastorno del equilibrio natural del cuerpo había sido definido como dolor; el restablecimiento de ese equilibrio como placer (*Phileb.* 32 b a 9-b 4). Hay momentos, sin embargo, en que ninguno de estos dos eventos tiene lugar. En tal caso, no puede haber ni placer ni dolor. Protarco, que inicialmente no entiende cómo puede darse en una naturaleza la ausencia de placer y dolor, retrocede y admite su existencia. Sócrates intuye que el rechazo de Protarco se debe a que aceptar que el cuerpo no es movido ni en uno ni en otro sentido parece contravenir la tesis heracliteana del *panta rhei*. Seguimos a Gadamer en su apreciación de que lo que aquí está en juego no es una discusión acerca de las implicaciones cosmológicas y psicológicas de la tesis del continuo flujo de todas las cosas³³. Lo que Sócrates pretende señalar es cómo esas continuas fluctuaciones son percibidas. Los seres animados solamente pueden aprehender cambios de cierta magnitud, y son éstos los que producen placer y dolor; por ello, la causa de que haya seres insensibles al placer y al dolor sólo puede deberse a que esos seres sean, a su vez, incapaces de darse cuenta de aquello que experimentan en *menor* medida. El hilo del argumento socrático nos lleva a admitir tres géneros de vida: una placentera, una dolorosa y una que no sea ni lo uno ni lo otro. En el género de vida neutro, no sentir dolor será interpretado como gozar. Algo, por tanto, que no tiene el *pathos* del placer es sentido como placer; quien mantenga esta posición está opinando en falso con respecto al gozar.

³³ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 127. «Denn es handelt sich hier nicht um die kosmologische und physiologische These, daß alles in einem ständigen Fluß ist».

3. LOS ENEMIGOS DE FILEBO

Sonaba a muerte y a rocío; luego, tañía
cañas negras: era el cantor de las heridas.

A. Gamoneda, *Libro del frío*

Tras un estudio exhaustivo de los fundamentos psicológicos del par formado por el placer y el dolor, una pregunta planea sin que haya sido aclarada la respuesta. Sócrates y Protarco han convenido (*Phileb.* 43 c-d) que son tres los géneros de vida posible: una placentera, una dolorosa y una neutra, y otra que no es ni placentera ni dolorosa; pero, ¿sucede realmente así? Sócrates quiere esclarecer si son tres los géneros de vida o más bien dos: una vida de dolor, emparejada con el mal; una vida liberada del dolor —propriadamente buena— llamada placer. Ante un Protarco cada vez más perplejo, Sócrates, *padre del discurso*, se interna en la prueba.

Sin nombrarlos explícitamente, Sócrates se refiere a unas gentes *reverenciadas* (*Phileb.* 44 b 9) que aseguran que todo placer no es sino una remisión del dolor. Enemigos de la tesis propuesta por Filebo³⁴,

³⁴ La identidad de los enemigos de Filebo constituye poco menos que un enigma. Damascio se refiere, vagamente, a οἱ Πυθαγόρειοι; en Damascio, *op. cit.*, § 204, p. 67.

defienden una teoría de las afecciones radical en la que prima el dolor sobre el placer: es gracias al dolor que el alma sale a la luz permitiendo a la existencia cobrar conciencia de sí. Esta posición es discutible porque también el placer revela a la existencia su ser más íntimo. Pero mientras que en el gozo el alma, debido a la inclinación amistosa hacia el objeto, se olvida de sí misma para recrearse en aquél, en el dolor no cae en esa suerte de seducción por aquello que la circunda: en el dolor lo que se hace patente es la grieta que permite a la existencia contemplarse en su ser presente. Es a causa del dolor que el alma se repliega hacia atrás, se aparta del interés utilitario al que estaba adherida para enroscarse en la reflexión. El dolor para los enemigos de Filebo —adivinos que no vaticinan por arte, sino por una dificultad de su «no innoble naturaleza» (*Phileb.* 44 c 6)— determina, junto con el sufrimiento, el ideal ascético de un tipo de hombre que se define por la negación total del placer: entre la Virtud y la Voluptuosidad, el sabio debe escoger el camino correcto, que es el primero. La interrupción del dolor no conduce así a un «solazarse en el placer», sino a un estado en el que el alma de los «no-gozadores» gravita, en suspenso, sobre las cosas³⁵. El examen que Sócrates incoa junto a Protarco debe efectuarse sobre la base del placer entendido como «huida del dolor» (*Phileb.* 44 c 1).

Olimpiodoro (*Commentary on the First Alcibiades of Plato*, Amsterdam, 1956, 2. 92-93) sugiere el nombre del matemático Arquitas. Gadamer, *op. cit.*, p. 129, apunta a que Platón tal vez esté pensando en Demócrito y Antístenes.

³⁵ En su estudio sobre el epicureísmo, Emilio Lledó escribe: «la negación del placer provoca, sobre todo, la alternativa ideológica de los “no-gozadores”, de aquellos que entierran la posibilidad del cuerpo, para, de paso, aniquilar también la posibilidad de la inteligencia, de la creación, de la libertad». E. Lledó, *El epicureísmo*, Madrid, 2003, p. 106.

Para captar la auténtica naturaleza del placer hay que investigar los placeres más extremos y violentos (*Phileb.* 45 a 1), que son los del cuerpo. Detectar qué placeres son éstos no es tarea complicada, pues a los placeres más extremos y violentos siempre les preceden los deseos más intensos. Para ver dónde actúan estos placeres corporales debemos acudir no a la salud, sino a la enfermedad; porque los enfermos, frente a quienes gozan de buena salud, apetecen con mayor intensidad zafarse de las afecciones que sufren físicamente. El placer en la enfermedad es sentido, no tanto como un gozo, sino como un olvido capaz de anestesiar el dolor: la desintegración de la dolencia que atormenta al alma es la meta a alcanzar.

El análisis continúa. Sócrates quiere saber si los mayores placeres se dan en la desmesura o en la vida mesurada (*Phileb.* 45d 3-4). Si hasta ahora nos hemos movido en el estudio del placer desde una perspectiva fisiológica, la pregunta formulada por Sócrates nos traslada al ámbito de la ética: los mayores placeres se originan como consecuencia de los vicios del alma y del cuerpo, no de sus perfecciones (*Phileb.* 45 e 5-7). Los moderados, con el «nada en exceso» (*mēdèn ágan*) como divisa, no se entregan a los placeres violentos; los insensatos y desmedidos, dominados hasta la locura por el placer, llegan a dar «gritos de posesos» (*Phileb.* 47 a 8-9). Es lo que sucede en las enfermedades repugnantes, como la sarna, donde el enfermo trata de vencer la tumefacción y el intenso prurito rascándose. El placer que obtiene el enfermo a través del acto de rascarse no es, sin embargo, un placer puro: se trata, más bien, de una mezcla de dolor —los intensos

picores— y placer —el alivio al rascarse—. En esta economía de los pesares y los gozos, la condición de posibilidad del placer viene determinada por el dolor de la enfermedad, que es la que activa el rascarse a la vez que proporciona la obtención del placer. De ello se infiere que para desocultar la naturaleza del placer no podemos atender exclusivamente a los placeres corporales: los placeres más intensos trastruecan no sólo el cuerpo, sino también el alma toda.

La analítica del placer considerado como ausencia de dolor lleva a Sócrates a aceptar que, en los placeres de mayor magnitud se produce un trastorno que afecta no solamente al cuerpo sino, principalmente, al alma. Por ello, hay mezclas de placer y dolor que tienen lugar exclusivamente en los cuerpos; mezclas relativas al alma sola que se dan en el alma; por último, encontraremos mezclas de dolores y placeres en el alma y en el cuerpo. Aceptar el género de vida de quienes consideran que el placer no es sino una suspensión del dolor se revela insuficiente: en el alma de cada uno, en el cuerpo, en el alma y en el cuerpo encontramos mezclados dolores con placeres. La investigación debe proseguir.

4. POESÍA TRÁGICA, POESÍA CÓMICA

I come no more to make you laugh.

W. Shakespeare, *King Henry the Eighth*

La radiografía del placer y del dolor es llevada en el *Filebo* hasta el espacio de la tragedia y la comedia —en un argumento abigarrado, polifónico, reticular, Sócrates desvela que hay una mezcla de pesares y placeres que adopta el alma sola en sí misma (*Phileb.* 47 d 8-9). La ira, la añoranza, el miedo, el amor, los celos, la envidia, son estados afectivos en los que descubrimos, paradójicamente, placeres religados a dolores, pesares combinados con placeres. Claro ejemplo de ello es el que podemos encontrar en los espectáculos teatrales.

«Sócrates — ¿Recuerdas también los espectáculos trágicos en los que los espectadores lloran a la par que gozan?

Protarco — ¿Cómo no?

SÓC. — Y el estado de nuestras almas en las comedias, ¿no sabes que también en ellas hay una mezcla de dolor y placer?

PRO. — No acabo de entender.

SÓC. — Es que no es nada fácil, Protarco, captar allí el tipo de afección que se produce.

PRO. — Por lo menos a mí no me parece fácil.

SÓC. — Considerémoslo, pues, con tanto mayor interés cuanto más oscuro es, para que podamos también en los demás casos entender más fácilmente la mezcla de dolor y placer.

PRO. — Tú dirás» (*Phileb.* 48 a 5-b 7).

La mezcla de placer y dolor en la tragedia es clara: la desgracia del héroe lleva al espectador a compartir la pena ajena, a sentirla, a dolerse de ella y, en última instancia, a gozar. Lo reprimido en la vida del sujeto se proyecta y sublima en la pasión desbocada del héroe trágico: el espectador llora a la par que goza porque sabe tratar con lo otro, condición categórica de la piedad³⁶. Queda oscurecido, sin embargo, cómo en la comedia se da esa mezcla aparentemente contradictoria entre dolor y placer. Que algo «quede oscurecido» significa que ese algo nos invita a penetrar en esa su oscuridad, oscuridad que es, al menos, doble: «oscuro significa al mismo tiempo (...) eso que yace en la profundidad y tiene la naturaleza de un soporte»³⁷. Habrá que meterse de lleno en las profundidades de la comedia para ver allí el soporte que calladamente la fundamenta. Protarco no puede seguir el hilo argumentativo con facilidad; ciertamente, sería de gran utilidad el concurso de un conductor experimentado capaz de tirar él solo del carro del argumento para llegar hasta el final. A falta de un Yolao que tome

³⁶ cfr. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, 1993, pp. 203 y ss.

³⁷ M. Heidegger, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos del bosque*, Madrid, 2003, p. 213.

las riendas, examinemos por nuestra cuenta la esencia de la comedia —y de la tragedia— en los diálogos platónicos con el fin de arrojar un poco de luz, aunque tenue, sobre la mezcla de dolores y placeres que se dan en ella.

a. Un juego que no debe ser tomado en serio

Platón ubica a la poesía trágica, también a la cómica, en el marco de las artes imitativas que están alejadas tres veces de lo real: los poetas trágicos componen cosas aparentes e irreales marcadas por el sello de lo inútil, de lo que no puede ser llevado a la práctica ni servir como modelo (*República* 599 a); el creador de imágenes, que es antes que nada imitador (*mimētés*), sabe acerca de lo que parece —pues para él el acceso a la verdad está vedado—, nunca acerca de lo que es.

«Parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más» (*Rep.* 602 b).

La imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio.

Partiendo de esta afirmación parece obvio concluir que la poesía trágica,

por ser un arte imitativa y, por ello y necesariamente, poco seria, debe ser despreciada³⁸. Si continuamos analizando las consideraciones de Platón sobre la tragedia en el libro X de la *República*, podemos incluso cerciorarnos de que esto es realmente así, y que Platón desecha la tragedia —también la comedia— como un tipo de arte desvirtuador del saber humano. Y ello no solamente porque la masa, el pueblo, la multitud, es dañada por la poesía, sino y sobre todo porque los mejores, cuando participan en la tragedia, lo hacen regocijándose de las aflicciones de los héroes (*Rep.* 605 d): el ahorro instintual generado tras una dura represión de las manifestaciones de la actividad psíquica es liberado en la contemplación del espectáculo trágico y, por ende, malgastado en esa representación pública en la que «el mejor», en lugar de avergonzarse de la función abominable a la que asiste, se refocila en el *theatrum* con sumo gozo y satisfacción. Los poetas se dirigen a la parte del alma de todos, incluidos los mejores; éstos, lejos de mantenerse alerta, aflojan la vigilancia para extraer de la representación un beneficio: el placer (*República* 606 b). Lo mismo sucede, por cierto, en la comedia. En la comedia, al escuchar las bufonadas vergonzosas que uno jamás se atrevería a proferir en público, tampoco en privado —la sanción, en caso de proferirlas, viene en forma de injuria: al gracioso se le cuelga la etiqueta de γελωτοποιός,

³⁸ Sobre el carácter «antitrágico» de la filosofía de Platón, cfr. V. Goldschmidt, “Le Problème de la tragédie d’après Platon”, en *Questions platoniciennes*, París, 1970, pp. 103-140. Castoriadis apunta: «no hay ni puede haber tragedia allí donde una autoridad última da respuesta a cualquier pregunta: tanto en el mundo platónico como en el mundo cristiano». C. Castoriadis, “Antropogonía en Esquilo y autocreación del hombre en Sófocles”, en *Figuras de lo pensable*, Madrid, 1999, p. 29. Sin embargo, la obra dialógica de Platón conserva, como un palimpsesto, huellas de una escritura anterior, casi borrada pero latente: las huellas de la tragedia y de la comedia.



En opinión de Platón, participar gozosamente de las payasadas, bien en una comedia, bien en una conversación privada, es censurable (*Rep.* 606 c). Carmen Calvo, *Friso Cómicos* [detalle] (2002).

payaso, bufón—, se desata un goce que tiene como primera y más clara manifestación la carcajada.

ὁ γὰρ τῷ λόγῳ αὖ κατεῖχες ἐν σαυτῷ βουλόμενον γελωτοποιεῖν, φοβούμενος δόξαν βωμολοχίας, τότε αὖ ἀνιῖς, καὶ ἐκεῖ νεανικὸν ποιήσας ἔλαθες πολλάκις ἐν τοῖς οἰκείοις ἐξενεχθεὶς ὥστε κωμωδοποιὸς γενέσθαι.

«Esta disposición a hacer reír que reprimías, en ti mismo, por medio de la razón, por temor a la reputación de payaso, ahora la liberas; y tras haber fortalecido este impulso juvenil, con frecuencia te dejas arrastrar inadvertidamente hasta el punto de convertirte en un comediante en la charla habitual» (*Rep.* 606 c).

La risa que el espectador contempla en el teatro cómico, aunque provocada por algo ajeno, termina por afectarle. Entonces, ¿desempeñaría la risa un papel negativo en la *paideia*? ¿Podría mostrarse a través del ridículo la conducta que se quiere evitar? Analizaremos más adelante estas cuestiones a la luz del *Filebo* y las *Leyes*. En la *República* le interesa a Platón remarcar que el poeta, como artesano de las palabras, convive con las apariencias sin llegar a cuestionarse acerca de lo real (*Rep.* 599 a). Un arte imitativo que no pretendiera educar sería inofensivo. El problema estriba en que la poesía es un arte imitativo, pero es *algo más*: lo expresado en el poema refleja el espíritu ético de la comunidad —los frescos homéricos sobre la virtud heroica no solo deleitan, sino que son el espejo en el que el alma

griega se mira. «La concepción del poeta como educador de su pueblo fue familiar desde el origen, y mantuvo constantemente su importancia»³⁹. La dificultad surge cuando el poeta olvida su responsabilidad en la forja de la *areté* para ocuparse en obtener el beneficio de la adulación: la *paideia* que la poesía vehicula va dejando su sitio en un intento por conseguir el poeta el aplauso del espectador. De educar pasamos a epatar. El olvido paulatino del auténtico quehacer poético lleva al poeta a imitar lo deyecto, lo lujurioso y vil, lo truculento del comportamiento divino y humano, marginando el *ethos* que secretamente moldea al hombre. El poeta se convierte así en alguien destructivo dentro de la estructura comunitaria de la polis al que, primero hay que desenmascarar para, posteriormente, desterrar:

«por lo tanto, es justo que le atacemos (al poeta imitativo) y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas “de baja calidad” (*phaûlos*) en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma, y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras destroza a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos» (*Rep.* 605 a-b).

³⁹ W. Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, 2006, p. 48. En un pasaje del *Lisis*, Sócrates insta a su interlocutor en el diálogo: «σκοποῦντα [τὰ] κατὰ τοὺς ποιητάς: οὗτοι γὰρ ἡμῖν ὡσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶν καὶ ἡγεμόνες» (213 e-214 a).

Al representar el mal el poeta crea la impresión de que el vicio es inofensivo e, incluso, deseable. Es el doble juego de la imitación: un arte imitativo es capaz de seducir a la mayoría de suerte que esa misma mayoría tiende a imitar lo que no es sino fruto de la mimesis. Porque μίμησις es imitación, pero también personificación. El poeta imitativo crea algo que, interpretado por el actor o el rapsodo, llega a afectar al auditorio. Éste mide el éxito o fracaso de la obra según el grado de identificación emocional que el actor o el rapsodo han logrado transmitir. Esto es lo que sucede cuando Odiseo, llegado a la patria de los feacios, resulta agasajado con un banquete en su honor antes de partir hacia nuevas aventuras. Alcínoo manda llamar a Demódoco, «divino aedo», a quienes los dioses otorgaron gran maestría en el canto para deleitar a los hombres. La Musa excitó al aedo a que celebrase la gloria de los guerreros con un cantar que narraba la disputa de Odiseo y del Pelida Aquiles:

«tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando
en sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea,
se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía
gran rubor de llorar ante aquellos feacios; a veces,
al cesar en su canto el aedo divino, sus lloros
enjugaba y, del rostro apartando el vestido, ofrecía
libación a los dioses del vaso de dos cavidades.

Mas tornaba el aedo a empezar su canción, siempre a ruegos

de los nobles feacios gustosos de aquellas historias,
y tapando su cara de nuevo volvía a los sollozos» (*Odisea* VIII 83-92).

Podemos suponer la impresión que debía causar entre los espectadores un rapsodo capaz de transmitir debidamente los sentimientos que se plasman en el poema. Platón censura la poesía y los poetas, los actores y rapsodas, en la convicción de que acabamos pareciéndonos a aquello que imitamos. La imitación, si es buena, esto es, si sabe elegir adecuadamente su objeto, puede llegar a traslucir lo inteligible, que es hacia lo que la imitación debe apuntar heurísticamente. La poesía, sin embargo, no puede pensar las cosas como son; y precisamente pensar las cosas como son es el requerimiento para alcanzar la verdad (*Rep.* 413 a).

Los testigos aquí aportados son suficientes para concluir en cuán poca estima considera Platón a la poesía trágica y a la cómica dentro de la organización política del estado; y una primera lectura muestra que, como Ulises ante las sirenas, Platón tiene que taparse los oídos para no escuchar la música de la poesía, pues caso de escucharla, ya no volvería a escuchar ninguna otra⁴⁰. Sin embargo, ya Friedländer nos recuerda que en *De sublimitate*, la obra griega más importante de crítica estética, Platón es celebrado por Longino como el «más homérico de todos los autores». Esa lucha con la mimesis es, después de todo y principalmente, «la lucha de Platón consigo mismo, lucha del filósofo

⁴⁰ M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, 1996, p.15.

contra el poeta, y sin embargo una forma de vigilancia constante ejercida contra sí mismo y contra los otros»⁴¹. Debemos acercarnos con cierta prudencia a lo que Platón deja por escrito sobre la poesía —epopeya, lírica, comedia, tragedia— en los diálogos. Una lectura más pausada nos llama la atención sobre lo siguiente: en primer lugar, Platón no desecha la poesía en su totalidad, sino la tradición poética de influencia homérico-hesiódica —que ya denunciaban, por otra parte, Jenófanes, Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras y Tucídides, entre otros—, precisamente por considerarla no ejemplar: el antropomorfismo divino, su concupiscencia, el ludibrio hacia todo lo humano y lo divino, las desviaciones lujuriosas de los dioses, etc., conforman un catálogo de conductas inmorales que Platón reprueba. Asimismo, el retrato terrorífico que ofrece Homero del Hades está en los antípodas de la concepción metafísica del más allá desarrollada por Platón: los que de verdad filosofan se ejercitan en el arte de morir; estar muerto no es sino algo mínimamente temible (*Fedón* 67 e). ¿Habrán poetas, entonces? Platón compara la actividad productora de la pintura con la producción propiamente poética (*Rep.* 598 a). El pintor que copia algo no solamente lo copia en su aparecer y, por tanto, no en su ser, sino que además, esa copia que es un aparecer en un determinado momento —entre muchos otros— es aprehendida desde la perspectiva unidimensional del pintor. La copia *se asemeja*. Como recuerda el Extranjero de Elea en el *Sofista*, también el lobo y el perro —el animal más salvaje y el más dócil— se parecen sin ser el mismo; por eso «hay que estar en guardia respecto de

⁴¹ P. Friedländer, *Plato, an Introduction*, Nueva York, 1973, p. 124.

las semejanzas» (*Soph.* 231 a). Si queremos saber cómo es realmente ese objeto representado, debemos acudir, no a la pintura, sino al arte que por medio de la medida, el cálculo y el número pone en marcha ese conocimiento. La poesía no es una de las artes plásticas, pero la operación efectuada por ella es similar a la llevada a cabo por la pintura. El poeta es él mismo el instrumento de su arte: lo que el poeta pone en palabras lo extrae de sus propias acciones y de su propio sufrimiento. Siendo esto así, cabe preguntarse si es posible que el saber poético conduzca al autoconocimiento que exige Sócrates⁴². ¿Podemos dejar de lado la ignorancia empleando adecuadamente herramientas poéticas? Los poetas ni tienen un conocimiento real del hombre ni de lo bello ni, muchos menos, de lo bueno: el poeta sólo sabe de aquello que parece hermoso a la multitud, y la multitud, a su vez, no sabe nada. La poesía actúa como el albayalde utilizado por los actores en las representaciones teatrales: un maquillaje que sirve para embellecer o afeitar la realidad, pero que no es capaz de dar cuenta de la *verdadera realidad* oculta tras el efecto enmascarador del maquillaje. La poesía encandila e impresiona —sobre todo a los más jóvenes: ahí radica su encanto. El encantamiento se produce en el alma; es al alma a quien se dirige el canto de la poesía como un dardo certero; y es el alma quien queda en suspenso deslumbrada por la palabra cantada en la poesía. Por eso la mimesis poética produce una escisión en el yo del sujeto: uno sale de sí para, «encandilado», ponerse en la piel de otro; y *ponerse en la*

⁴² En una escena cargada de dramatismo, Yocasta lanza un lamento a Edipo que es, al tiempo, un ruego y una súplica: «ὦ δύσποτμ', εἶθε μήποτε γνοίης ὅς εἶ»: sendas enfrentadas las de Platón y la tragedia. Sófocles, *Oedipus Tyrannus* (ed. R. C. Jebb), Cambridge, 1887, v. 1068, p. 113.

piel de otro no es ser el otro, ni ser uno él mismo. El espectador participa simpáticamente en la representación: la danza y la plegaria del coro, expresión de júbilo y de dolor, contagian al oyente, cuya alma es cegada en esa participación sentimental que le conmueve⁴³. En ese *orientarse hacia fuera*, el alma capta la superficie de lo que ahí delante se aparece, más no la esencia. Por eso Gadamer sostiene que la imitación conduce al auto-olvido (*Selbstvergessenheit*), a la auto-alienación (*Selbstentfremdung*)⁴⁴: el espectador se entrega a la cosa imitada con *simpatía* para olvidarse de sí mismo a través de esa experiencia vicaria que él contempla frente a sí.

Al igual que la pintura necesita de la matemática para calibrar las dimensiones reales del objeto por ella representado, la poesía necesita de la ayuda de la filosofía para determinar las verdaderas medidas de lo bueno y lo bello. Por eso la crítica platónica de la poesía va más allá de lo falso y peligroso contenido en todo arte mimético. Es, sobre todo, una crítica de las consecuencias morales que se siguen de una conciencia exclusivamente estética (eine Kritik des “ästhetischen Bewußtseins” in seiner moralischen Problematik)⁴⁵. Lo que Platón barrunta, pues, en su crítica a la poesía son las consecuencias que, en el marco de la polis, se

⁴³ cfr. con el análisis del drama de Esquilo en Jaeger, *Paideia*, pp. 233-247.

⁴⁴ H.-G. Gadamer, *Plato und die Dichter*, en *Gesammelte Werke 5. Griechische Philosophie I*, Tübinga, 1999, p. 206.

⁴⁵ Gadamer, *op. cit.*, p. 206. Sobre la tensión filosofía-poesía en la obra de Platón afirma María Zambrano: «la naturaleza del alma humana, pues, está precisamente en su parentesco con lo que es divino, inmortal y eterno. Esta idea la repite Platón a lo largo de sus discursos como algo obvio y decisivo, como la verdad en que va a fundarse su íntimo y profundo anhelo. Anhelo, no es difícil decirlo, anhelo y esperanza de salvar el alma. La imagen presente le parece tan sólo imagen de la decadencia, de la degradación. Por eso tenía que rechazar a la poesía que pretendía perpetuarla. A la poesía, copia de la degradación, decadencia de la decadencia». En M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, 2006, p. 51.

derivan de la subjetivización del arte: para la conciencia estética nuestro encuentro con el arte se transforma en una experiencia interna —en una aventura que es una vivencia o *Erlebnis*. La duración del encuentro entre conciencia y obra nos disocia fatalmente del mundo; por eso la conciencia estética conduce a la *dislocadura* de uno mismo y al auto-olvido, al tiempo que despeja el camino para que el juego perverso de los sofistas se infiltre en el corazón del hombre⁴⁶.

La cuestión estriba en determinar si existe todavía algún tipo de representación inmune a los peligros inherentes a la poesía. ¿Puede haber, no obstante, una poesía capaz de tenerse en pie en el estado platónico? La única poesía quedará recogida en los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos (*República* 607 a). En un extenso pasaje que engarza los libros II y III de la *República* (376 c–392 c), analizando el modo en que se debe criar y educar a los guardianes del estado, Platón observa quince reglas que debe tener presente todo poeta y forjador de mitos: 1) no se deben narrar mentiras innobles sobre dioses y héroes: luchas de hijos contra padres, enfrentamientos, gigantomaquias, etc., son ejemplos de malas representaciones que un poeta debe evitar: antes bien, hay que persuadir a los jóvenes de que «ningún ciudadano ha disputado jamás con otro» (*Rep.* 378 c); 2) el dios es causa de las cosas buenas, no de las restantes; por ello, debe ser

⁴⁶ Los sofistas, maestros en el arte de la simulación, el disfraz y la máscara, se ocultan en la música, en la gimnasia y, sobre todo, en la poesía. Así, Homero, Hesíodo, Simónides, los discípulos de Orfeo y Museo, no serían sino sofistas encubiertos (*Protágoras* 316 d). Para la relación Platón-Sofística, cfr. H. Gomperz, “Platons «Apologoi des Protagoras»”, en *Sophistik und Rhetorik: Das Bildungsideal des eu legein in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*, Nueva York, 2005, p. 261 y ss; B. Cassin, *L’effet sophistique*, París, 1995; E. R. Dodds, “Racionalismo y reacción en la época clásica”, en *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1999, *passim*; etc.

representado correctamente —«¿no es el dios bueno de por sí, y de ese modo debe hablarse de él?» (*Rep.* 379 b); 3) cuando se cante al dios debe atenderse a su auténtica naturaleza, que es “simple”. El dios no puede adoptar “formas múltiples”, pues es perfecto (*Rep.* 381 b); por ello, no puede estar sometido a las continuas transformaciones de que es objeto por parte de los poetas; 4) como no hay motivo alguno para que dios mienta —pues «lo propio de dios y lo divino es en todo caso ajeno a la mentira» (*Rep.* 382 e)— no puede hallarse en dios un poeta mentiroso; 5) de acuerdo con esa suerte de tanatología, de propedéutica del buen morir que es la filosofía, los poetas tienen la obligación, no de desacreditar, sino de elogiar los asuntos concernientes al Hades (*Rep.* 386 b); 6) igualmente, rechazarán los poetas referirse a lo que acaece en el Hades empleando para ello nombres «terroríficos y temibles» (*Rep.* 387 b); 7) no deben transmitir los poetas las quejas y lamentos de los mejores, de aquellos varones cuyo ejemplo se propone como modelo a seguir por los demás (*Rep.* 387 d); 8) tampoco se representará a las divinidades lamentándose y afligiéndose (*Rep.* 388 b), actitudes deshonorosas más propias de plañideras profesionales que de dioses; 9) como los guardianes no deben ser gente pronta a reír (*philógelōs*), debe evitarse la representación de hombres de valía dominados por la risa (*Rep.* 388 e-389 a)⁴⁷; 10) a través de las narraciones poéticas debe quedar manifiesto un amor incondicional por la verdad: «la verdad debe ser muy celebrada» (*Rep.* 389 b); 11) las narraciones que escuchen los

⁴⁷ Recordemos de pasada que ya los pitagóricos censuraban el que alguien se dejara llevar por una risa incontenible. Jámblico, *Protréptico*, 21 (58C6); en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos* (edición de Alberto Bernabé), Madrid, 1998, p. 80.

jóvenes deben presentar tipos humanos y divinos moderados, pues los jóvenes necesitarán moderación (*Rep.* 389 d-e); 12) «tampoco debemos permitir que los varones que educamos sean sobornables o apegados a las riquezas» (*Rep.* 390 d); 13) los héroes, ni cometerán acciones terribles ni, mucho menos, acciones nefandas contra los dioses (*Rep.* 391 d); 14) se debe poner término a los mitos que inclinen a los jóvenes hacia la vileza (*Rep.* 392 a) —de lo contrario, «hemos de obligar a los poetas (391 d)»; 15) se prohibirá a los poetas y narradores que hablen mal «acerca de los hombres en los temas más importantes, al decir que hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias es ventajoso si “pasa inadvertido” (*Rep.* 392 a-b)».

«En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo» (*Rep.* 398 a-b).

Esta poesía tal vez no produzca el verdadero *éthos*, pero al menos lo representará poéticamente. Ello queda refrendado en las *Leyes* cuando, al estudiar el Extranjero de Atenas la prescripción y legislación de las festividades religiosas, llega a la conclusión de que, tan importante como las maniobras militares en tiempos de paz son los juegos —lo que hoy llamaríamos deportes— y los sacrificios que imitan las batallas de la guerra. Esta dinámica del simulacro obliga también a que se

compongan poemas que alaben a unos, critiquen a otros. Es ésta labor encomendada en exclusiva a los poetas, y no a cualquiera, ciertamente. Entre los requisitos que debe ostentar aquel que en la ciudad desempeñe la función de poeta, destacan dos: el poeta no debe contar menos de cincuenta años, algo que recuerda poderosamente la edad en la que finaliza el período de educación de los mejores gobernantes del estado, aquellos a quienes se debe forzar a elevar el ojo del alma en la contemplación del Bien (*Rep.* 540 a); únicamente deben cantarse las composiciones poéticas

«de los que sean buenos y honrados en la ciudad, porque son artesanos de buenas obras, incluso si sus composiciones no fueren técnicamente buenas (*Leyes* 829 d)».

Habrán poetas, por tanto, y eso pese a que sus obras no sean *técnicamente buenas*. Sobre la poesía y la técnica poética cabe añadir algo. En el *Ion* Platón deja sentado que la creación poética, bien sea de poetas épicos, bien de líricos, no responde a ninguna técnica: es necesario, para poetizar, estar recorrido de arriba abajo por la divinidad, ser víctima de la *amabilis insania* de Horacio, estar extasiado por Baco o por Febo. Frente al rapsodo, intérprete de intérpretes, el poeta es una cosa leve, alada y sagrada, «y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él

la inteligencia (*Ion*, 534 b)⁴⁸. En el fondo, como señala Sócrates en las últimas líneas del diálogo, lo que aquí palpita es la oposición entre conocimiento racional, inteligencia —*noûs*— y arrebatado, posesión divina —*enthousiasmós*—. Es como si Platón quisiera dejar muy claro que el poeta dispone de un saber cifrado y velado, que es embriagador al tiempo que embriaga⁴⁹, pero sobre el que no se puede alzar edificio de conocimiento alguno:

«pero si, por el contrario, no eres experto, sino que, debido a una predisposición divina y poseído por Homero, dices, sin saberlas realmente, muchas y bellas cosas sobre este poeta —como yo he afirmado de ti—, entonces no es culpa tuya» (*Ion* 542 a)

En el *Fedro* leemos algo similar. Sócrates ausculta con su muy peculiar estetoscopio filosófico la demencia o locura, una *manía* —divina— a través de la que nos llegan grandes bienes; en concreto, existe una locura o posesión que procede de las Musas y que confiere a quien es arrebatado por ellas el don poético (*Fedro* 244 a)⁵⁰. En balde se

⁴⁸ En la *Apología* (22 b-c) se dice del ποιητής que ὅτι οὐ σοφία ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμοφοί. Por el contrario, Zubiri defenderá que la filosofía —la dialéctica— «es la forma suprema de manía: la que no es un delirio sino justamente un entusiasmo: el arrastre por la verdad, de la que se encuentra poseída la inteligencia humana». X. Zubiri, *El hombre y la verdad*, Madrid, 1999, pp. 163-164.

⁴⁹ cfr. con las palabras de Dante: «*I' mi son un che, quando/Amor mi spira, noto, e a quel modo/ch'e' ditta dentro vo significando*». Dante, *Divina Comedia. Purgatorio*, Barcelona, 2003, XXIV, vv. 52-54, p. 162.

⁵⁰ En *Menón* (99 d), no sólo el ποιητικός, también el πολιτικός es calificado de “inspirado”: «ἐπίπνους ὄντας καὶ κατεχομένους ἐκ τοῦ θεοῦ». Vicente Aleixandre, de quien podemos encontrar palabras certeras sobre poética y estética en escritos

esforzará todo aquel que pretenda poetizar *sine furore*, sin haber sido inspirado y poseído por la locura de las hijas de *Mnēmosýne*⁵¹. «Se trata de una fuerza que no tiene nada en común con el arte ni con la ciencia y que, por lo tanto, no puede aprenderse ni enseñarse»⁵². El *enthousiasmos* se revela como condición de posibilidad en el quehacer poético según Platón. Pero esa fuerza, esa «divina manía», para llegar a ser poesía, necesita de algo más que la electrizante inspiración. Al menos eso se desprende de un fragmento del *Gorgias*:

«si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente *lógoi*, palabras?» (*Gorg.* 502 c).

En la *República* Sócrates recuerda que hay una especie de dicción y elocuencia a la que recurre el hombre verdaderamente valioso cuando necesita decir algo. Lograr esa dicción o elocuencia, ese *eu-lógos*, pasa por que un canto tenga la armonía y el ritmo adecuados (*Rep.* 396 c, 397 b). En la misma línea se expresa Aristóteles (*Poética* 1449 b 28-29): para que un discurso llegue a ser dulce y placentero es menester que tenga ritmo, armonía y música, canto, melodía. Las referencias nos

fragmentarios, apuntes y cartas, construye unas reflexiones agudas sobre la inspiración poética en carta fechada de 1939: «mi fe en la poesía es mi fe en la identificación con algo que desborda mis límites aparienciales, destruyéndome y aniquilándome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo, de lo que él me dicta, porque esto es la inspiración: hervor en el reducido recinto del corazón, de fuerzas innumerables, concentradas finalmente como una sola espada atravesando de dentro a fuera el pecho del inspirado». V. Alexandre, “Sobre los poetas” (De una carta a José Luis Cano), en *Prosas recobradas*, Barcelona, 1987, pp. 92-93.

⁵¹ En *Leyes* 817 d se refiere a los poetas con cierto sarcasmo: «hijos descendientes de las débiles Musas: ὧ παῖδες μαλακῶν Μουσῶν ἔκγονοι».

⁵² G. Reale, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Barcelona, 2002, p. 156.

parecen suficientes para entender que el dominio del *ars poetica* necesita, para no quedarse en pura teoría de la *palabra viva*, del trabajo profundo de la memoria, de la fórmula, del recitado, del tiempo, de la medida y del canto, y que así como sería absurdo hablar de poesía no inspirada, sería también absurdo considerar que cualquier inspiración de las Musas posibilitara la producción de artefactos poéticos —«creo en la inspiración, pero me fío poco de ella»⁵³, escribe Juan Ramón Jiménez. De cualquier modo, en su concepción del estado, Platón no parece interesado tanto por las habilidades desplegadas por los poetas cuanto por su honradez y bondad: la poesía en el estado platónico ni puede ni debe caer en la tentación de sucumbir a la adulación. Estos, y no otros, serán los requisitos que harán posible el quehacer poético.

Todavía debemos seguir un rastro, sin embargo. Ya señalamos que Platón entiende la poesía como imitación, y *la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio*. Esta afirmación que actúa, ciertamente, a modo de repelente, debería por sí sola despachar cualquier intento de la poesía por enraizar en el estado platónico. Va a ser Platón quien nos saque de una conclusión precipitada: la clave estriba en la misma dialéctica.

Al estudiar en las *Leyes* el movimiento del cuerpo en lo tocante a la educación de los jóvenes, el Ateniese expone lo siguiente: existen dos tipos de bailes: uno imita el movimiento de los cuerpos en su aspecto serio; el otro, el de los cuerpos feos en su aspecto más pedestre y vulgar (*Leyes* 814 e). Después de pasar revista a las posturas de los

⁵³ Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, en *Obras Selectas I*, Barcelona, 2005, p. 673.

cuerpos hermosos y las almas nobles en lo tocante a las danzas, el Extranjero de Atenas se vuelca en la prospección de otros asuntos no menos relevantes:

«ahora debemos observar y conocer los cuerpos feos y los pensamientos vergonzosos y a aquellos que se han dedicado a las bromas cómicas que provocan risas con lo que dicen, cantan, bailan y con las imitaciones representadas en forma de comedia de todos estos caracteres. Pues no es posible comprender lo serio sin lo ridículo ni lo contrario sin todo lo contrario, si uno quiere llegar a tener discernimiento, aunque por otra parte, debe ser capaz de hacer ambas cosas si quiere llegar a ser mínimamente virtuoso (*Leg.* 816 d-e)».

La posibilidad o imposibilidad de discernir correctamente pasa, según el último Platón, por una comprensión de lo ridículo, entendido aquí como contrapeso necesario de lo serio: sólo aquel que es capaz de recorrer ambas sendas —la de la seriedad, por una parte; la de la ridiculez, por otra— puede llegar a ser virtuoso. Y es que para poder llegar a aprehender lo bello y lo bueno debemos, si no sumergirnos, sí, al menos, tener un conocimiento de sus contrarios. La propia dialéctica —*die dialektische Bewegung des Denkens*, por decirlo con Hegel— exige que penetremos en lo otro, en lo diferente a aquello que constituye nuestro objeto de estudio para que pueda sacarse a la luz la cosa misma por ella examinada —*par la dialectique (...) bien des accords*

différents sont possibles»⁵⁴—. ¿No es esta la condición que Parménides exige a Sócrates, no sólo suponer que cada cosa es «y examinar las consecuencias que se desprenden de esa hipótesis, sino también suponer que esa misma cosa no es (*Parménides* 135 e-136 a)? En la *Carta VII* Platón, en primera persona, sentencia: «es necesario, en efecto, aprender ambas cosas a la vez, la verdad y lo falso del ser entero, a costa de mucho trabajo y mucho tiempo (*Carta VII* 344 b)». En la misma línea se sitúan las reflexiones de Aristóteles sobre la dialéctica. Para el Estagirita, la dialéctica es algo más que mera ejercitación de los músculos mentales: es útil para las conversaciones y, sobre todo, para los conocimientos en filosofía, porque «pudiendo desarrollar una dificultad en ambos sentidos, discerniremos más fácilmente lo verdadero y lo falso en cada cosa (*Tópicos* 2 101 a 34-36)». En sus observaciones sobre el origen de la Teoría de las Ideas, Aristóteles señala que Sócrates fue el primero en tratar de ofrecer una definición universalmente válida de las virtudes éticas; buscaba encontrar el qué es (*tí esti*). Pero la dialéctica «no era entonces lo suficientemente vigorosa como para ser capaz de investigar los contrarios aparte del *qué-es*, y si la misma ciencia se ocupa de los contrarios (*Metafísica* M 1078b 25)». No queda otro remedio que flexionar nuestra alma hacia las cosas que tenemos por poco serias y feas, escrutar lo que allí acontece, recorrerlo en todas direcciones: únicamente así lograremos sacar a la luz lo que previamente estaba

⁵⁴ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, París, 1908, p. 259. En este sentido escribe Edmond Jabès: «estar en la verdad es aceptar la fealdad en pie de igualdad con la belleza». En E. Jabès, «El bucle», *El libro de las preguntas*, Madrid, 2006, III (El regreso al libro), p. 370.

oculto. Saber, señala Gadamer, «quiere decir siempre entrar al mismo tiempo en lo contrario. En esto consiste su superioridad respecto al dejarse llevar por la opinión, en que sabe pensar las posibilidades como posibilidades»⁵⁵. En la ciudad platónica el legislador escruta y atraviesa la belleza y la fealdad, la seriedad y la comicidad, la hermosura y la vergüenza; porque quien quiere llegar a ser mínimamente virtuoso, necesario es que aprenda lo uno y lo otro con el objetivo de que nunca diga o haga cosas ridículas. Así, si se diera el caso de que llegara a la ciudad algún poeta, no cómico, sino serio —trágico—, con la intención de representar sus obras, Platón, por boca del Ateniese, apostilla:

«excelsos extranjeros, diremos, también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera (*Leyes* 817 b)».

El ridículo, por tanto, desempeña en las *Leyes*, como en la *República*, una función negativa en el poroso esqueleto de la polis —negativa, sí, pero ineludible: es por el ridículo que uno puede aprender lo que no se debe decir, lo que no se debe hacer. Aunque discreto, su rol en la la formación del ciudadano es incuestionable.

Poeta de la ley, creador de la genuina tragedia, de la tragedia más verdadera, Platón se convierte en autor de unas composiciones que

⁵⁵ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 442.

glosan, no sólo la tragedia y la comedia de la representación escénica, sino la más alta y sublime tragedia y comedia de la vida (*Filebo* 50 b). La concepción platónica de la poesía en general como arte imitativa, más que en un excluir, desemboca así en un esclarecer.

b. Más allá de la seriedad

La poesía, ora trágica, ora cómica, es entendida por Platón como un arte imitativa y, por ello, como un juego que uno no debe tomar en serio; pero, ¿es que puede tomarse en serio la poesía? ¿No es la poesía, por definición, un juego del espíritu enigmático y abracadabrante que dilata los límites de la circunspección? «El pensar», afirma Heidegger, «es el decir poético originario que precede a toda poesía, pero también es el elemento poético del arte, en la medida en que éste llega a ser obra dentro del ámbito del lenguaje»⁵⁶. La poesía se expresa en imágenes que rompen las asociaciones de uso común. La palabra poética, además de símbolo es metáfora, un juego en el que se lleva más allá para traer más acá. Qué se lleva y qué se trae: se lleva y se trae un mundo. El poeta, descodificador de signos, canta: «las aguas masticaban la negra carne de la noche»; de pronto, todo se duplica. Multivocidad y juego. Reverberación y hermetismo. Presencia y ausencia. Aristóteles estudió en profundidad la metáfora: por una parte, lo que se dice a través de ella es oscuro; por otra, la claridad, el placer y la extrañeza en el

⁵⁶ M. Heidegger, «La sentencia de Anaximandro», en *Caminos del bosque*, p. 244.

discurso los proporciona la metáfora⁵⁷. La ambivalencia consustancial a la metáfora deja claro el carácter lúdico de la poesía. La poesía tiende puentes imposibles, acerca orillas, se enseñorea de mundos deshabitados para dotarlos de significado. Por eso Novalis pudo afirmar que «el poeta entiende mejor la naturaleza que la mente científica (der Poet versteht die Natur besser, wie der wissenschaftliche Kopf)»⁵⁸; porque frente a un saber que separa, disecciona y clasifica, la poesía, como todo lo enigmático, reúne jovialmente.

La poesía es como un juego que uno no debe tomar en serio porque la poesía está más allá de lo serio. La poesía pertenece a una esfera en la que conviven, entre otros, el niño, el arúspice, el mistagogo, el animal, los sueños, la embriaguez, la risa. Lo racional y lo irracional cohabitan, se mezclan y superponen en el ejercicio poético: las fronteras desaparecen, los surcos se ensanchan, los versos *se juegan*. «Para comprender la poesía hay que ser capaz de aniñarse el alma»⁵⁹. La afirmación de Johan Huizinga podría estar inspirada en Nietzsche. Los discursos de Zaratustra se abren con las *tres transformaciones* del espíritu (“Von den drei Verwandlungen”): de camello a león; de león a

⁵⁷ *Tópicos* 139 b 34. *Retórica* 1405 a 9-10.

⁵⁸ Novalis, *Aus dem <Allgemeinen Brouillon> 1798-1799*, en *Novalis Werke* (edición de G. Schulz), Múnich, 1981, § 140, p. 496. Al hilo de las reflexiones de Novalis, Thorsten Valk explica: «Der Wissenschaftler sezirt die Natur und zerstört ihren lebendig-organischen Zusammenhang. Der Dichter hingegen beseelt die Natur, er erhebt sie über die profane Alltagswirklichkeit und entlockt ihr die tiefsten Geheimnisse». “Der Dichter als Erlöser“, en *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein* (ed. de O. Hildebrand), Colonia, 2003, p. 77.

⁵⁹ J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, 1987, p. 144. «El hombre nacido para el arte», escribe el áureo Hölderlin, «prefiere de forma natural lo crudo, lo primitivo, lo infantil, antes que un material ya formado (der zur Kunst geborene Mensch natürlicherweise und überall sich lieber mehr das Rohe, Ungelehrte, Kindliche, holt, als einen gebildeten Stoff)»; en F. Hölderlin, “Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben”, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), Berlín, 1962, tomo 4, p. 231 (VOR).

niño. El espíritu se transforma en camello: el camello quiere que se le cargue con todo, con lo más pesado. Soporta la humillación, la tradición, la moral. Pero *en lo más solitario del desierto* el espíritu paciente del camello se transforma en león. La fortaleza del león le exime de cualquier carga. Frente al deber (*Du-sollst*), su voluntad es un rotundo «yo quiero» (*ich will*); pero el león no es una fuerza creadora, no, al menos, en el sentido de *poiēō*, un hacer que es un crear y un representar de forma artística. El león propicia un nuevo crear, pero él mismo es incapaz de *hacer aparecer un mundo*; para realizar esta pirueta —triple salto mortal sin red del espíritu—, el león tiene que convertirse en niño: «inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí»⁶⁰. *Unschuld* y *Vergessen*, limpieza de un alma cándida y sencilla, libre de toda culpa, y cesación de la memoria como resortes que ponen en funcionamiento los engranajes internos del poeta. Fugacidad. Un nuevo comienzo (*ein Neubeginnen*). El poeta, el cantor, el rapsodo (*der Sänger*), escribe Hegel, «se consume en su propia representación para desaparecer tras ella (*der sich außer ihm hält, und in seiner Vorstellung untergeht*)»⁶¹. El poeta, el poeta épico en el que piensa Hegel, no reproduce un mundo, lo crea; en ese su crear, sin embargo, el poeta, porque ha comprendido, se destruye: ese mundo ya no le pertenece.

⁶⁰ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, 1977, p. 51.

⁶¹ G.W.F. Hegel, “La obra de arte espiritual”, en *Fenomenología del espíritu* (ed. M. Jiménez Redondo), Valencia, 2006, p. 831.

El poeta, *arbitrium liberum*, juega con los símbolos como el niño juega con las cosas, extrae de sí y ofrece lo que ha recibido como un don: es el libre juego (*freien Spiele*) de las facultades de conocer (*Erkenntniskräfte*) que sostiene la imaginación creadora⁶². ¿No es acaso el tiempo todo *un niño que juega*? «El tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: es el tiempo de antes del tiempo, el de la “vida anterior” que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas»⁶³. Para comprender la poesía, para poetizar, debemos recuperar la fascinación mágica por el mundo que se despliega, libre de encorsetamientos, en la infancia. El poeta-niño es una conciencia revoltosa que hace y deshace, evoca y revoca, pone el mundo entero, y no sólo el de los valores, *patas para arriba —Hélas! tout est abîme*. Que la poesía sea, en definitiva, un juego que uno no debe tomar muy en serio refleja la esencia íntima de la poesía, un arte capaz de alterar los límites, de celebrar ritualmente la comunión de la inmortalidad, de trascender la cárcel del ego utilizando para ello la palabra, palabra que, paradójicamente, es llevada más allá de sí misma en el acto creador.

⁶² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, 2006, § 9, p. 90. «Der Dichter», escribe Kant, «kündigt bloß ein unterhaltendes Spiel mit Ideen an»; *op. cit.*, § 51, pp. 257-258.

⁶³ O. Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, 1999, p. 452.

c. Fármaco de la memoria y el olvido

Pero, ¿acaso no es la escritura misma —tanto en su dimensión atómica cuanto en su combinación arbitraria formando unidades de significado que, conectadas unas a otras, posibilitan los actos de habla— *juego*? Las palabras y las letras enhebradas por medio de la escritura consiguen, como por arte de magia, detener el continuo devenir de lo que Karl Jaspers llama *das Umgreifende*⁶⁴: lo envolvente, lo circunvalante, aquello que no es visible en sí como horizonte, pero sobre cuyo fondo se perfila todo nuevo horizonte —lo que, en definitiva, va más allá de la dicotomía ilusoria sujeto–objeto, la realidad en su puro presentarse.

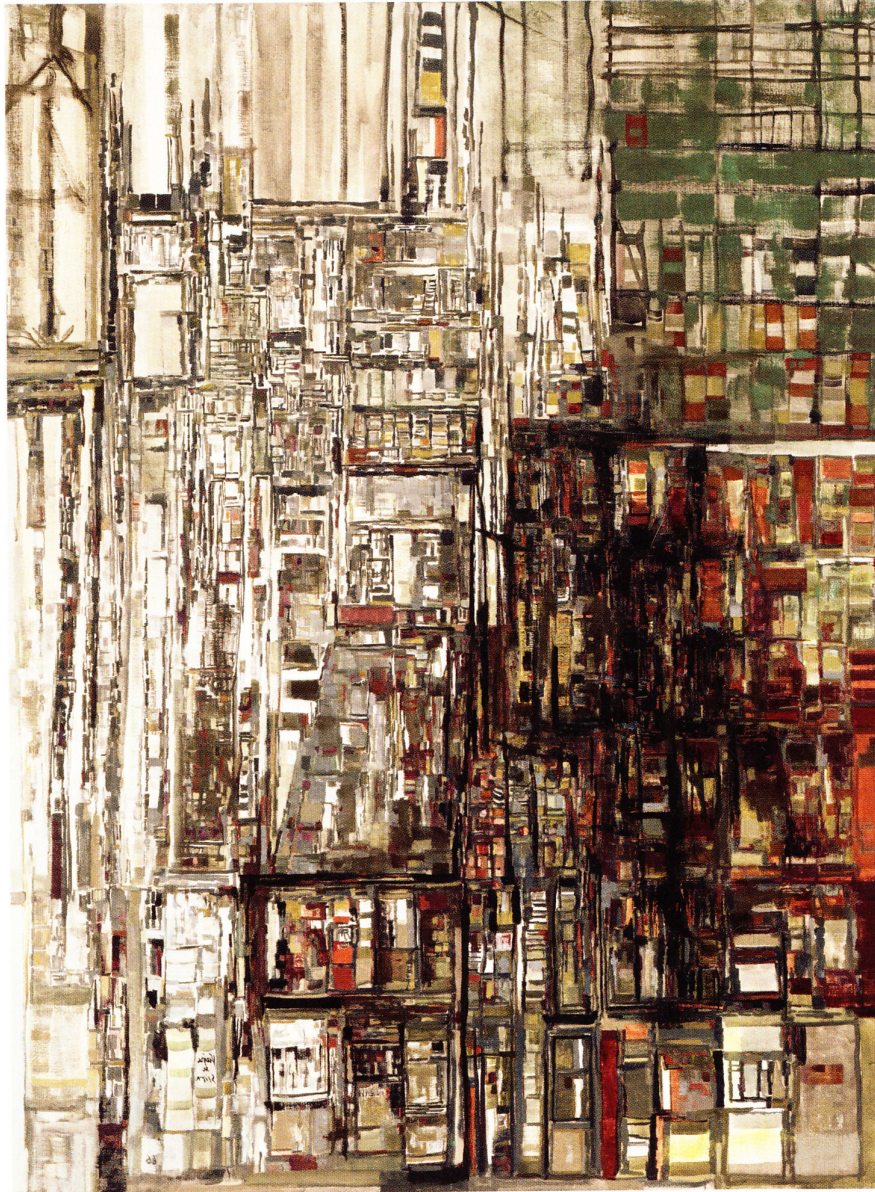
«Desde el momento en que la expresión lingüística cae en el molde de la palabra escrita, el lenguaje humano experimenta una mutación cualitativa. La instantaneidad temporal que alimenta al lenguaje hablado, y que vive, exclusivamente, en la fugaz cadena de la voz, y en un tiempo que devora, aceleradamente, las significaciones, se cambia en el tiempo largo de la memoria. Las letras coagulan la temporalidad del discurso hablado y lo convierten en un cauce firme, en el que podemos sumergir nuestra subjetividad y el latido concreto de nuestros instantes»⁶⁵.

⁶⁴ K. Jaspers, *Vernunft und Existenz*, Groningen, 1935, pp. 30-57.

⁶⁵ E. Lledó, “La temporalidad de la escritura y la semántica de la literatura filosófica”, en *Epos: Revista de Filología*, número 1, Madrid, 1984, p. 122.

La interrupción de la *epifanía de la finitud* que logra la escritura debe entenderse, sin embargo, como contención y demora antes que como privación: la escritura consigue aplacar el movimiento de las cosas; y aplacar es, sobre todo, aplazar, dilatar, prorrogar. La escritura detiene *momentáneamente* el flujo del tiempo, pero sólo momentáneamente: el tiempo sigue su curso ajeno al corsé de la escritura. En el *Fedro* Platón narra el mito de cómo Theuth muestra las artes por él inventadas —el número y el cálculo, los juegos de damas y dados y las letras— a Thamus, rey de Egipto. Al preguntar Thamus a Theuth por la utilidad de la palabra escrita, responde el dios que las letras aumentarán la sabiduría y la memoria entre los hombres: la escritura cosifica el tiempo. Esa conquista procura un saber que siempre estará presente en las letras; no en vano se ha inventado como un fármaco de la memoria (*Fedro* 274 e).

ὦ τεχνικώτατε Θεύθ, «¡oh, artificiosísimo Theuth!». Así comienza Thamus su alegato contra las letras. Theuth se aparece a ojos del rey egipcio como un *technikós*, un dios competente, hábil, diestro; también artificioso. Las letras no son remedio sino, antes bien, remedo, potentes cápsulas en las que se enfrasca y distribuye el olvido: al no tener que interiorizar los discursos, el saber se vuelca hacia fuera, hacia la palabra escrita, descuidando y olvidando, por fin, la auténtica escritura, que es la huella que deja en el alma la palabra hablada. Lo que Theuth ha hallado no es ningún lenitivo para la memoria, sino un simple recordatorio o aviso, una apariencia de verdad. El auténtico saber brota



«La palabra pervive más tiempo que las obras/cuando, con la ayuda de las Gracias,/ la lengua la extrae de las profundidades del espíritu»; Píndaro, *Nemea IV*, vv. 6-8. Maria Helena Vieira da Silva, *La bibliothèque* (1966).

del íntimo diálogo interior; es memoria que hace presente la ausencia del pasado al tiempo que se proyecta hacia un horizonte de indeterminabilidad⁶⁶. La palabra que germina en el interior no es ya recordatorio, sino *anámnesis*, principio activo que acompaña al alma desde su fascinación por las cosas hasta la transparencia del ser. Esta palabra interior se abre hacia fuera —sabiendo con quiénes hablar y ante quiénes callarse— en el discurso de la vida que es la dialéctica.

La escritura, por tanto, permite entretenerse con las palabras, persuadir, componer discursos, pero no es probable, reconoce Fedro (276 c), que sea capaz de enseñar adecuadamente la verdad.

«All'interno del linguaggio, poi, Platone vede un'ulteriore distinzione e stabilisce una gerarchia tra linguaggio scritto e linguaggio orale, dove, se si può dire, il linguaggio scritto, nella sua rigidità imm modificabile, è ancora più lontano dalla verità di quanto non sia il linguaggio orale, vivo è più vicino al pensiero e da esso plasmabile»⁶⁷.

El que sabe entiende que el discurso escrito es como un juego que no debe tomarse en serio. A través de la escritura se intenta, al modo de los retóricos y los sofistas, doblegar al otro en un ataque directo, ganarlo, vencerlo, mas no alcanzar la verdad conjuntamente, algo que únicamente puede lograrse por medio de una escritura común y plural

⁶⁶ cfr. E. Lledó, *El surco del tiempo*, Barcelona, 1992, pp. 77 y ss.

⁶⁷ E. Severino, "Platone, la scrittura e le lingue indoeuropee", en *La legna e la cenere. Discussioni sul significato dell'esistenza*, Milán, 2000, p. 60.

en la que la palabra hablada transita entre las almas, instalándose para brotar a su debido tiempo.

Las letras que siembra el cálamo conforman un discurso que ni puede ayudarse a sí mismo, ni a los demás, en el objetivo por encontrar la verdad. Esas letras son, si acaso, como un pasatiempo o entretenimiento (*paidiá, Phaid. 276 d*), algo que se hace por pura diversión, nunca en serio. Si la escritura es juego, los diálogos platónicos constituyen una forma elaborada de ese mismo juego. Sutil estrategia la de Platón, que halla en la escritura el vehículo para su propia autocrítica.

«Cualquier persona seria se guardará muy mucho de confiar por escrito cuestiones serias, exponiéndolas a la malevolencia y a la ignorancia de la gente. De ello hay que sacar una simple conclusión: que cuando se ve una composición escrita de alguien, ya se trate de un legislador sobre leyes, ya sea de cualquier otro tema, el autor no ha considerado estas cuestiones como muy serias, ni él mismo es efectivamente serio, sino que permanecen encerradas en la parte más preciosa de su ser » (*Carta VII 344 c*)⁶⁸.

⁶⁸ «La declaración de la *Carta VII* afirma así algo que concuerda con lo que sabemos de Platón, que por encima de las ideas estableció una compleja doctrina de los principios de lo real que no aparece en los *Diálogos*». J. D. Bares, “Sabiduría y enseñanza en la *Carta VII* de Platón”, en *Daimon. Revista de filosofía*, nº 4, Murcia, 1992, p. 40.

El juego de la escritura, la escritura como juego. El tema reviste de gran importancia porque atañe a algo tan nuclear en la filosofía platónica como es el aparato legislativo del Estado. ¿No conforman las leyes un conjunto de normas articuladas por medio de letras impresas? En el *Político* (300 c), el Extranjero de Elea sostiene que las leyes escritas son imitaciones de lo que en cada caso es la verdad. En las *Leyes* Platón va más allá. Al estudiar la capacidad legislativa de los guardianes de la ley, Platón, a través del Ateniese, recurre a uno de esos símiles que tanto le agradan: la actividad de los pintores no parece tener límite porque una imagen bella está sometida al decurso del *tiempo*: el ritmo que imprime el tiempo desgasta y deteriora lo que la mano pinta. El pintor, por esto mismo, debe nombrar un sucesor que embellezca y perfeccione aquello que el tiempo destruya en la pintura (*Leg.* 769 a). De igual modo, el legislador, junto con la obligación de legislar, debe procurar contagiar a los guardianes de la ley el amor por la legislación. ¿Por qué? Porque las leyes las pone por escrito una mano. Es una mano la que redacta (*redactum, redigere*), la que compila para poner en orden. Esta mano no coincide con la mano que pinta una figura, pero es una mano, en definitiva, y como «mano» sigue el compás marcado por Cronos⁶⁹. La ley no es un código lacrado; más bien, un suelo sedimentado a base de correcciones y remiendos, de variaciones y reformas realizadas con el paso del tiempo.

⁶⁹ Para un análisis pormenorizado sobre el vínculo entre la «mano», la «palabra» y el «ser», puede consultarse el texto del curso que, en el semestre de invierno de 1942-1943, Heidegger dedica al poema de Parménides. En M. Heidegger, *Parménides* (edición de M.S. Frings), Madrid, 2005, p. 104 y ss.

«Ateniense — ¿Qué pues?, ¿no te parece ser ésta la intención del legislador? Primero escribir las leyes con toda la exactitud y competencia posibles. Luego, cuando haya pasado el tiempo y haya probado también en hechos lo que creía, ¿acaso crees que el legislador se habrá vuelto tan insensato como para ignorar que necesariamente serán deficientes muchas cosas que es necesario que corrija uno que venga después? (*Leg.* 769 d)».

Para que las leyes no queden en suspenso, los protectores de la ley, junto con todas las magistraturas de la ciudad, deben completarlas y corregirlas hasta que hayan logrado mejorarlas. Con la misión de tener un conocimiento del fin que deben perseguir los protectores de las leyes cuando completen lo que los legisladores dejaron entretejido, pero no terminado, afirma Platón: ἀκούειν χροή, «es necesario que escuchéis» (*Leg.* 770 c). Lo que soporta la escritura, sea un poema, sea un conjunto alambicado de preceptos normativos, requiere de la oralidad para que no quede en simple imitación de la verdad y, consiguientemente, en juego no serio. Así, ni la ley se agota en el texto, ni el diálogo se seca en el escrito⁷⁰.

⁷⁰ Que Platón se guarde de poner por escrito las cosas de más valor no quiere decir que lo escrito por Platón carezca de valor; antes bien, «le nostri “fonti” primarie è più importanti per la filosofia orale di Platone sono i suoi dialoghi e le sue lettere»; K. Gaiser, *Testimonia Platonica*, Milán, 1998, p. 207.

d. Descansar de las cosas serias

Platón escapa a la trampa hipnotizadora del lenguaje —la escritura no puede objetivar el pensamiento al situarlo fuera del sujeto, como tampoco puede defenderse por sí misma: la inferioridad del libro mudo frente al logos vivo impide que en el alma se geste el genuino saber— para crear una verdadera poesía filosófica que salta más allá y más lejos de ella misma. Es a través de esta argucia crítica que Platón se salva a sí mismo —o, al menos, salva la escritura contenida en los diálogos. Porque la escritura es mimesis y, por tanto, representación. Pero la *poesía* dialógica de Platón resiste cualquier interpretación errónea en clave estética. Hay una conformidad absoluta entre las normas que Platón establece para la poesía admitida en el seno de la ciudad ideal y sus propias composiciones filosóficas. Esta conformidad se ve reflejada sobre todo en los mitos. «Aunque sea un discurso inverificable que no presente un carácter argumentativo, el mito está investido de una eficacia mayor aún cuando transmite un saber de base compartido por todos los miembros de una colectividad dada, donde, de hecho, puede desempeñar el instrumento de persuasión con un alcance universal»⁷¹. Los mitos platónicos no pretenden deslumbrar —aunque lo consiguen en muchas ocasiones debido, fundamentalmente, a que transpiran una suerte de sabiduría que podríamos calificar de «oriental». Antes bien, el alma debe descubrir filosofando que el contenido mítico de estas fábulas está engarzado con la verdad. Ejemplo de esto último lo

⁷¹ L. Brisson, *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid, 2005, p. 164.

constituye el discurso de Diotima sobre la iniciación en los misterios del amor, discurso en el que la sacerdotisa de Mantinea relata a Sócrates cómo el alma debe remontarse desde la materialidad del gozo sensible hasta la trascendencia de la contemplación inmediata de la belleza. Son siete los grados de la ascensión (*Banquete* 210 a-211 c): 1) atracción y preferencia por los cuerpos bellos; 2) enamoramiento de un solo cuerpo para engendrar en él bellos razonamientos; 3) enamoramiento de todos los cuerpos bellos, desechando el amor por un único cuerpo; 4) inclinación hacia la belleza de las almas; 5) contemplación de la belleza que reside en las normas de conducta y en las leyes; 6) apreciación de la belleza de las ciencias; 7) contemplación de la belleza en sí. De forma análoga a como Sócrates se recoge extáticamente⁷², el mito fuerza al iniciado a profundizar sobre sí mismo con el fin de llegar a descubrir que la contemplación pura de la belleza requiere de una reconducción de la energía sexual: partimos del placer corporal para, sublimado el impulso erótico, transmutarlo en deseo espiritual: sólo así podemos llegar a la creación intelectual en esta belleza. El mito deslumbra por su excelencia y profundidad, mas éste no es su objetivo primero ni último: Platón tensa la mente del lector para obligar a que el receptor del discurso trabaje sobre sí mismo en aras del conocimiento. Al final del ciclo lo inesperado sale a la superficie: la mejor parte del alma, aquella que se asemeja a los inmortales, no se queda en una quietud mística: se dirige hacia el exterior, hacia fuera, siguiendo en su giro el movimiento celeste (*Fedro* 248 a).

⁷² *Fedro* 84 c, 95 e; *Banquete* 174 e, 220 c, etc.

En un ejercicio de lucidez, Platón realiza la crítica de la escritura desde dentro de la propia escritura. Precisamente porque su propósito es del todo serio, Platón dota a su escritura de la levedad de una obra jocosa: lo que queda fijado en el escrito se dice con un destello de ironía. La ironía es disfraz, máscara, altura. A través de la ironía se piensa una cosa y se expresa otra. Antagonista del simulador, por definición petulante y fatuo, el ironista disimula. Frente a quien finge tener lo que no tiene, Platón finge no tener lo que sí tiene: da descanso —ocultando— a la verdad, para mostrarla —desocultada— a su debido tiempo. Consciente de que no todo puede decirse a cualquiera, Platón sabe algo más que los demás no saben, pero calla.

«— Y así dirás que a las cosas cognoscibles les viene del Bien no sólo el ser conocidas, sino también de él les llega el existir y la esencia, aunque el bien no sea esencia, sino que se eleva más allá de la esencia en cuanto a dignidad y a potencia.

Y Glaucón se echó a reír:

— ¡Por Apolo!, exclamó. ¡Qué elevación demoníaca!

— Tú eres el culpable —repliqué—, pues me has forzado a decir lo que pensaba sobre ello» (*República* 509 b-c).

¿No es la risa de Glaucón, risa fuerte y violenta (*μάλα γελοίως*, escribe Platón), una clara advertencia de que los oídos de la multitud no están hechos para escuchar ciertas melodías? Pero es que, ¿acaso puede aceptarse sin una cierta preparación, esfuerzo y dedicación que el Bien

sea algo que se eleva *epékeina tês ousías*, más allá de la esencia? La ironía fuerza a Platón a desdecirse provisionalmente, a atenuar lo que de otro modo sería demasiado directo —«me temo que voy a dejarme mucho de lado» (*Rep.* 509 c)— para ocultar, así, sus verdaderas intenciones.

Es interesante notar como la risa se convierte en un arma de coacción al servicio de la opinión y el sentido común: todo aquello que suponga un desequilibrio en el orden general de las cosas debe ser combatido. La risa burlona, despectiva, el escarnio, la befa, la mofa, no son en conjunto sino singularidades punitivas que expresan abierta y estruendosamente lo mismo: un correctivo para quien se aventure a ubicarse más allá del status quo establecido. Sócrates, cansado tal vez de la insuficiencia de la mayoría —mayoría que parece no entenderle o que se extraña cuando se expresa; así, en la *Apología* (17 d) se disculpa si su forma de hablar le resulta extraña al jurado, pues es completamente extranjero al lenguaje que se usa en los tribunales—, arrinconado por una condena a muerte que ya barrunta, jactándose abiertamente —no solo no admite su culpabilidad, sino que propone ser alimentado en el Pritaneo—, alega que no siente vergüenza alguna de haberse dedicado a una ocupación por la que corre el riesgo (inminente) de morir. ¿Acaso Aquiles dudó al saber que el oráculo había vaticinado su muerte si proseguía en su intención de matar a Héctor en venganza por la muerte de Patroclo? Aquiles, antes que aceptar algo deshonroso, decide afrontar su destino sea el que sea, desdeñando la muerte y el peligro so pena de convertirse en un «hazmerreír» (*katagélastos*,

Apología 28 d). Que hayan matado a su amigo Patroclo y que Aquiles permanezca triste e inactivo —por muchas que sean las razones que le asistan— le hace objeto de chanzas. Esta risa entendida como vejación social sanciona, logrando que el imputado pierda el honor, la reputación y la estima de los demás —un valor altísimo en la sociedad griega arcaica. *Se reirán de él*. Para evitar esta pérdida de reconocimiento público, parte para matar a Héctor. Lo importante es la consideración que le guarden sus compañeros; la venganza es algo derivado o secundario: salvaguardar la *timé* es la esencia del *gentleman* helénico.

La risa disciplinaria amenaza la refutación interrogante de Sócrates. La habilidad socrática de «hallarle su torcedor a cada uno»⁷³ y el desdén por la opinión de la mayoría⁷⁴ en honor de la verdad le convierte en alguien incómodo y peligroso dentro de la ciudad al que hay que vigilar con cautela. Sócrates apenas habla, pero hace que los demás hablen: «*car il a plus d'une nuance entre "laisser" parler et "faire" parler! Entre laisser l'adversaire s'enferrer et le "faire marcher"*»⁷⁵. Maestro en el arte de la seducción y la anfibología, Sócrates es capaz de darle la vuelta a la risa sancionadora para ponerla a su servicio. Lo suyo no es la carcajada cáustica, sino la sonrisa irónica de un buda que descubre la ignorancia, la petulancia, el engolondrinamiento y la soberbia de sus conciudadanos. En el proceso contra Sócrates, Meleto

⁷³ B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras Completas*, Volumen II, Madrid, 1993, § 26, p. 202.

⁷⁴ Sobre el desprecio de Platón hacia las opiniones de la multitud: *Gorgias* 474 b: «*τοῖς δὲ πολλοῖς οὐδὲ διαλέγομαι*». También *Critón* 44 c; *Protágoras* 317 a; *República* 492 a; *Político* 300 e; *Leyes*, 659 a; etc.

⁷⁵ W. Jankélévitch, *L'Ironie*, París, 1964, p. 101.

hace burla (*epikōmōdéō*, *Apol.* 31 d) de él porque a Sócrates le acompaña algo divino y demoníaco. Y es que Sócrates es alguien camaleónico que desconcierta a quienes le escuchan —en definitiva, no es sino un ser *atópico*.

«Menéxeno — No te sigo muy bien.

Sócrates — Es natural» (*Lisis* 218 e).

Amigo de la ambivalencia, capaz de desubicar a cualquiera, raro, burlón, estrafalario, contradictorio, extraordinario, un sileno él mismo y, por ello, respetado, admirado y temido, oscila entre el autoconocimiento y la ignorancia. Sus palabras tienen doble sentido, con él nada es lo que parece ser. Confiesa que su especialidad es la seducción (*Banquete* 177 d); ¿y no es acaso el retrato que Diotima realiza de Eros una copia fiel del propio Sócrates? Pobre, duro, casi siempre anda descalzo y duerme donde se le antoja; al mismo tiempo, valiente, audaz, mago, hechicero, hábil cazador al acecho de lo bello, de lo bueno y de la sabiduría (*Simp.* 203 c-d). Eros, explica Plotino, es «una cosa mixta porque, por una parte, participa de la indigencia por la que desea saturarse, pero, por otra, no es impartípe de la abundancia por la que busca lo que falta a lo que tiene»⁷⁶. También Sócrates es un ser biforme: hierático y danzarín, arquitecto de discursos cambiantes, escurridizo y laberíntico como el propio Dédalo, puede beber hasta la saciedad sin emborracharse, andar por el hielo sin experimentar frío,

⁷⁶ Plotino, *Enéadas* III, Madrid, 1999, 3, 5, 9, 43-44, p. 141.

buscar racionalmente la virtud y hacer su plegaria al sol, embrujar y comportarse valerosamente en la batalla⁷⁷. Con Sócrates todo es posible.

El primer libro de la *República* constituye una de las mejores síntesis de la pegajosa tela de araña urdida por Sócrates a través de lo que «comúnmente» denominamos ironía⁷⁸. Cuando Trasímaco, colérico, indignado ante lo que él considera un conducirse tontamente de Polemarco y Sócrates, exige una definición de lo que es justo de forma clara y exacta, lo exige como quien dando voces en el mercado reclama que se le atienda al instante. A Trasímaco —*le plaisant dieu que viola! O ridicolissimo eroe!*⁷⁹— le falta el *pathos* de la distancia: desconoce por completo que entre la siembra y la cosecha se abre el tiempo de la espera. Se comporta Trasímaco como un niño caprichoso: lo quiere todo, y lo quiere ya, enseguida, de inmediato.

«— No seas duro con nosotros, Trasímaco, pues tanto Polemarco como yo, si erramos en el examen de estas cuestiones, has de saber que erramos sin quererlo (...). Créeme amigo. Lo que sucede es que no somos capaces de hacerla aparecer (la definición de

⁷⁷ *Apología* 35 e; *Menéxeno* 236 d; *Lisis* 216 c; *Eutrifón* 11 d; *Banquete* 220 a-e; *Menón* 72 c; *Cármides* 157 a.

⁷⁸ Parece inadecuado traducir «ironía» donde Platón escribe *eirōneia*. Como explica Melissa Lane, ironizar significa, en el contexto de Platón —también en el de Aristófanes— «encubrir, ocultar a través del fingimiento ('concealing by feigning')»; y quien finge irónicamente no hace sino engañar. Tachar el comportamiento de Sócrates de fraudulento es erróneo. M. Lane, "The evolution of *eirōneia* in classical Greek texts: Why Socratic *eirōneia* is not Socratic irony", pp. 52 y ss., en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* (ed. D. Sedley), vol. XXXI, Oxford, 2006. Para una traducción de *eirōneia* por «ironía», esto es, por "fingida ignorancia teñida de humor", G. Vlastos, *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge, 1991, pp. 21-44.

⁷⁹ B. Pascal, *Pensées* (edición de L. Brunschvicg), París, 1976, § 366, p. 152.

justicia). Así es mucho más probable que seamos padecidos por vosotros, los hábiles, en lugar de ser maltratados» (*República* 336 e- 337 a).

Ironizar es hablar en forma evasiva: uno ni escucha ni comprende. Ante el ataque frontal del *anirónico* Trasímaco, Sócrates *se hace el longuis*: «no seas severo, duro, áspero con nosotros». Si entrara en un cuerpo a cuerpo con Trasímaco obtendría un resultado cercano al conjunto vacío, una nada gráfica enlazada con el ser simbólico que la soporta. Pero la propuesta de Sócrates es sobre todo una invitación al conocimiento; y quien realmente quiere conocer no se sulfura por las embestidas huecas de un animal sin guarida. Sócrates porfia. Su actitud enerva todavía más a Trasímaco quien, despechado, se echa a reír a mandíbula batiente, acompañando la carcajada de grandes muecas y aspavientos. De nuevo a la carga, acusa a Sócrates de desplegar su habitual ironía para hurtarle la respuesta requerida al inicio.

«— ¡Por Hércules! Esto no es sino la habitual ironía de Sócrates, y yo ya predije a los presentes que no estarías dispuesto a responder, y que, si alguien te preguntaba algo, harías como que no sabes, o cualquier otra cosa antes que responder» (*Rep.* 337 a)

La aparente inferioridad de Sócrates esconde la supremacía de su indagar⁸⁰. Porque a la denuncia de Trasímaco, Sócrates responde con más ironía si cabe: σοφὸς γὰρ εἶ, ὦ Θρασύμαχε, «eres sabio, Trasímaco». Trasímaco se apresura a recoger el capote lanzado por Sócrates: «¿y si yo te mostrara otra respuesta, además de todas éstas, acerca de la justicia, mejor que ellas?» (*Rep.* 337 d). Sócrates no es un sabio (es la tesis de la *docta ignorantia*: sabe que no sabe), pero sí Trasímaco: éste cree saberlo todo y así, habla sin concierto y no da una en el clavo. «La ironía socrática expresa la tensión entre la ignorancia —esto es, la imposibilidad última de poner en palabras «qué es la justicia»— y la experiencia directa de lo desconocido, la existencia del hombre justo que la justicia eleva al nivel de lo divino»⁸¹. Aristóteles considera que el ironista minimiza sus méritos para evitar la ostentación ⁸². ¿No es esta la actitud vital de Sócrates? Sócrates no hace gala de nada: espera el momento conveniente, la ocasión favorable, la oportunidad de mostrar o callar, de decir algo a alguien de una forma u otra. Únicamente aquel que está templado por el *kairós* sabe cuándo ha llegado a la belleza y perfección en la posesión del arte (*Fedro* 272 a).

⁸⁰ cfr. K. Reinhardt, *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung* (ed. C. Becker), Göttingen, 1960, p. 225 y ss.

⁸¹ P. Friedländer, *op. cit.*, p. 153.

⁸² *Ética Nicomáquea* 1127 b 22-24: «οἱ δ' εἰρωνες ἐπὶ τὸ ἔλαττον λέγοντες χαριέστεροι μὲν τὰ ἡθὴ φαίνονται: οὐ γὰρ κέρδους ἕνεκα δοκοῦσι λέγειν, ἀλλὰ φεύγοντες τὸ ὀγκηρόν». Encontramos un delicioso ejemplo literario de ironía en el prólogo a la segunda parte del *Quijote*: «y siendo esto así, como lo es, no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañose de todo en todo, que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa». La alusión a Lope de Vega es clara. Calificar su ocupación de *virtuosa* —siendo conocedor Cervantes de la vida desordenada del Fénix—, irónico. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (edición de Francisco Rico), Barcelona, 2004, II, prólogo, p. 674.

A través de Sócrates, Platón lleva a cabo una labor de rescate o, más bien, reconduce una de las figuras cruciales de la comedia: el *eirōn*. El *eirōn* es ese personaje que se hace el tonto, deja que los otros hablen para, finalmente, darle la vuelta al argumento. El *eirōn*, en definitiva, finge ignorar aquello que conoce. Sócrates, en lugar de avasallar a los otros con sus explicaciones y verdades dogmáticas va escuchando y, de una manera muy hábil, va desarticulando los argumentos de sus contrincantes para, finalmente, ofrecer una verdad que se va desgranando con una gran plasticidad y coherencia. La ironía socrática y la ironía platónica se sobreponen y complementan, se rozan y polinizan. Como no todo puede decirse a cualquiera y como tampoco puede siempre hablarse gravemente, la broma (*paidiê*) constituye un descanso necesario de las cuestiones serias (*Filebo* 30 e 4). En uno de los mitos más interesantes de la literatura griega se nos cuenta cómo Sémele, hija de Cadmo y Harmonía, es amada por Zeus y, producto de este amor, aniquilada⁸³. Zeus promete a Sémele hacer todo lo que ella desee. Aconsejada por la celosa Hera, Sémele pide a Zeus que se muestre de la misma forma como se le apareció a Hera cuando éste la estaba cortejando. Zeus, atrapado por una promesa que ni él mismo puede romper, no es capaz de negarse y, manifestándose en todo su esplendor, cargado de rayos y truenos, mata a Sémele, que muere carbonizada al instante. Pero Sémele está embarazada de seis meses⁸⁴. El feto es arrancado de sus tripas por Zeus, que lo injerta en su muslo.

⁸³ Homero, *Ilíada*, XIV, v. 325; Hesíodo, *Teogonía*, v. 940.

⁸⁴ Según la versión recogida en Apolodoro, *The Library*, III, Londres, 1921, 4, 3: «ἑξάμηνος». Luciano de Samósata da la cifra de siete meses. En *Diálogos de los dioses*, Madrid, 2005, IX, p. 53.

De ese modo tan peculiar nacerá Dioniso: «traído a la vida por el fuego del relámpago»⁸⁵. Contemplar la verdad desnuda, sin velos, como contemplar el rostro de Zeus, mata. Si Platón se guarda de dejar por escrito las cosas de más valor y debe recurrir en la escritura al margen que proporciona la ironía es porque los discursos que tratan de cosas justas, bellas y buenas están escritos no en los libros sino, precisamente, en ese recinto sagrado llamado «alma».

«Pero, ¿de veras te he turbado al adoptar, de broma, un tono solemne, como ha dicho Filebo, cuando preguntaba a qué género pertenecen intelecto y ciencia?» (*Filebo* 28 c 1-3).

Cuando la cosa se pone seria, Platón acude al juego, a la broma, al dinamismo de la ironía para no deslumbrar en demasía ni al contrincante en el *agón* ni al lector del diálogo. Y es que, como leemos en las *Leyes*, los asuntos humanos no son dignos de ser tomados en serio (*Leg.* 803 b). La afirmación del Extranjero de Atenas, pese a que luego atenúe esta misma sentencia —el espartano Megilo se sorprende de la poca consideración del Ateniense para con la raza humana (*Leg.* 804 b)— codifica el pensamiento del último Platón:

«Sostengo que es necesario tomar seriamente lo serio, pero no lo que no lo es; dios es naturalmente digno de todo el esfuerzo, pero

⁸⁵ Eurípides, *Bacchae*, en *Euripidis Fabulae*, vol. III, Oxford, 1913, v. 3, p. 233. Lo que es fulminado por el rayo de Zeus, sin embargo, no perece para siempre, sino que es llevado a una forma de existencia más elevada.

el hombre, como dijimos antes, ha sido construido como un juguete de dios y, en realidad, precisamente eso es lo mejor de él»
(*Leg.* 803 c).

Los hombres no son algo que uno pueda tomar en serio. Son juguetes de la divinidad, y esto es lo mejor de ellos: el haber salido de las manos de dios —unas manos eternas y, por ende, sin tiempo—, el haber *participado* de su esencia. Por lo demás, los seres humanos no son sino marionetas (*Leg.* 804 b). Esta falta de seriedad consustancial al hombre, ¿le convierte forzosamente en un ser ridículo? Plotino, en el *Tratado sobre la Providencia*, percibe que la vida del hombre debe ser contemplada como quien contempla un drama en el escenario del teatro; así, los devoramientos mutuos entre animales, las matanzas y las muertes no son sino momentos de un universo en el que se propaga la vida creadora que produce todas las cosas, vida que se sabe hermoso juguete vivo. Todos los afanes humanos, todos los intentos por tratar en serio los asuntos que nos atañen, son juegos: «sólo la parte seria del hombre debe comportarse en serio, en las acciones serias, mientras que el hombre restante es un juguete»⁸⁶. Los momentos fundacionales de la filosofía se ven, de hecho, entrecruzados con la risa y la mofa, y, por tanto, con el ridículo. Platón lo relata en el *Teeteto* al cifrar la burla corrosiva de una chica tracia, una sirvienta que ve cómo Tales, el sabio y astrónomo de Mileto, cae en una zanja mientras contempla las estrellas —*que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?*:

⁸⁶ Plotino, *op. cit.*, III, 2, 15, 54-55, p. 72.

«Sócrates — Es lo mismo que se cuenta de Tales, Teodoro. Éste, cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo, al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de las que tenía delante y a sus pies » (*Teeteto* 174 a).

El hecho es sumamente simbólico: en ese escrutar los astros que requiere de un mirar hacia arriba, el *contemplator caeli* se da de bruces⁸⁷. Hay un cierto paralelismo entre el caso de Tales y el «volver el cuello y mirar marchando a la luz (*República* 515 c)» propio del auténtico hombre, del hombre libre: del filósofo. Porque mirar hacia arriba puede provocar que abandonemos en demasía las cosas de aquí abajo. Parece como si Platón nos quisiera indicar que la mirada del filósofo debe mantener una tensión geométrica marcada por la perpendicular que trazamos tomando como referencia lo que está «encima» de nuestro campo de visión y la gravedad que atrae a nuestros ojos hacia los asuntos mundanos, ahí delante, a nuestras manos y pies.

⁸⁷ En *Altgriechischer Humor I*, Leipzig, 1926, pp. 10-11, Eugen Grünwald recoge una narración de Plutarco sobre Tales, esta vez no como *sujeto paciente* de la broma, sino como *sujeto agente*. Habiendo pasado Solón a Mileto a conferenciar con Tales, parece que se admiró de que éste no tuviera ni esposa ni hijos. Tales, que calló inicialmente, urdió en la sombra una respuesta burlesca. Al cabo de unos días dispuso que un forastero se presentase diciendo que acababa de llegar de Atenas. Preguntado por Solón qué había de nuevo en Atenas, respondió que había muerto un muchacho hijo de uno de los ciudadanos más ilustres y principales. Al preguntar el legislador ateniense por el nombre del muchacho, el forastero dijo no recordarlo, aunque creía que era hijo de Solón. Éste empezó a darse golpes en la cabeza y a hacer y decir lo que es común en estos tristes casos. Entonces Tales le detuvo y le dijo riendo (γελάω): «Ve ahí, oh Solón, lo que me ha retraído de casarme y tener hijos: esto mismo que tanto te conmueve a ti con ser tan sufrido; pero por lo demás no te turbes, porque no es cierto». El original se encuentra en Plutarco, *Plutarch's Lives I*, Londres, 1967, § VI, pp. 416-419.

Tener puesta la mirada en lo que está más allá olvidando lo que acaece justo ahí, ante nosotros, se castiga: el escarnio hacia aquel que no tiene *los pies en el suelo* se convierte en una más de entre las fatalidades que uno debe soportar. Hans Blumenberg ha analizado excepcionalmente estas líneas, de las que extrae una conclusión apabullante: «*der platonische Sokrates ist der, der seinen eigenen Tod als Konsequenz des Gelächters der Realisten vor Augen hat*»⁸⁸. La carcajada pública de aquellos poco inclinados a los asuntos de índole filosófica —realistas como los comediógrafos; baste el sólo ejemplo de Aristófanes⁸⁹— llevará a la tumba a Sócrates, y no únicamente a él: «la misma burla podría hacerse de todos los que dedican su vida a la filosofía» (*Teeteto* 174 a-b). En el *Gorgias* Calicles esgrime este argumento contra Sócrates:

«Calicles — Y bien, ¿qué sabiduría es esta Sócrates, *si un arte toma a un hombre bien dotado y le hace inferior* sin que sea capaz de defenderse a sí mismo ni de salvarse de los más graves peligros ni de salvar a ningún otro, antes bien, quedando expuesto a ser despojado por sus enemigos de todos sus bienes y a vivir, en fin, despreciado en la ciudad? A un hombre así,

⁸⁸ H. Blumenberg, “Der Sturz des Protophilosophen“, en *Poetik und Hermeneutik VII*, Múnich, 1976, p. 15. Emilio Lledó añade: «la historia de la muchacha tracia que se ríe de Tales porque ha tropezado al ir mirando las estrellas es una anécdota significativa. Porque la risa de quien ignora algo más alto que el pozo en el que Tales cae, no es tanto la de un desprecio a la vida intelectual (...), cuanto la crítica que se formulará más adelante a quien no sepa sacar consecuencias “prácticas” de su contemplación esencial del mundo». E. Lledó, *La memoria del logos*, Madrid, 1996, p. 99.

⁸⁹ *Apología* 19 c-d. P. Peñalver, *Márgenes de Platón*, Murcia, 1986, p. 123: «la causa decisiva del procesamiento de Sócrates, según éste mismo, habría sido la ridiculización a la que lo sometió Aristófanes».

aunque sea un poco duro decirlo, es de justicia “darle un cachete”» (*Gorgias* 486 b-c).

La filosofía es un entretenimiento propio de la juventud. Desde el punto de vista de Calicles, este es el contexto en el que debe quedar encuadrada, y no otro. Fuera de esto, la filosofía se convierte en algo ridículo e infructuoso, una suerte de enfermedad infecciosa que es preciso erradicar: con los aparejos de la filosofía, uno ni siquiera es capaz de defenderse ante una acusación injusta, infundada, malintencionada y cínica, descubriéndose como un inútil del que todos se ríen. Así, no debe sorprender que al filósofo pueda y deba golpeársele. ¿Acaso no es Platón mismo «vapuleado» en la comedia una y otra vez? En el único pasaje conservado del *Dexidémides* de Anfis, leemos: «¡Oh, Platón, hasta qué punto no sabes más que andar con el rostro cubierto de tristeza, levantando las cejas con solemnidad como los caracoles!»⁹⁰. La comparación de Platón con un caracol no está exenta de cierta mordacidad:

«el filósofo que aspiraba a devenir un grandioso y solemne cisne apolíneo, capaz de levantar el vuelo, de mirar a todos con altivez por la largura de su cuello y de cantar melodiosamente, acabó reducido a la semejanza con un diminuto y arrastrado caracol, que estira sus cuernos en vano con la intención de mirar a todos

⁹⁰ Diógenes Laercio, *Lives of Eminent Philosophers*, tomo I, Cambridge, 1972; III, 28.

con altivez y que es igualmente incapaz de separarse del suelo y de emitir sonido alguno por su boca»⁹¹.

Platón sufre en sus propias carnes la sospecha pública de que la filosofía es un bien dudoso, un tipo de saber —si es que es saber de algo— al que no es aconsejable otorgar mucho crédito —y la sospecha, ciertamente, recorre la historia de la filosofía de cabo a rabo. En la misma línea que Platón, Aristóteles (*Ética Nicomáquea* 1168 b-1169 a 15) considera que la mayoría de los hombres desean y se esfuerzan por conseguir riquezas, honores y placeres corporales; excepcionales son los hombres que se afanan por lo que es justo, lo prudente, o cualquier otra cosa de acuerdo con la virtud. Y es que «habita la Virtud entre dos rocas de difícil acceso donde un coro de ninfas ágiles protege su lugar sagrado; y no es visible por los ojos de todos los mortales, si un sudor que les muerde el corazón no les brota de dentro y llegan a lo más alto de la hombría»⁹². Precisamente porque sacrifica el común de los sentidos por una nueva fuerza —la verdad—, la filosofía será casi siempre incomprendida e impopular. Cuando en el *Fedón* (107 d-114 c) dice Platón lo que dice, esto es, narra el mito según el cual aquellos que se han purificado suficientemente en el ejercicio de la filosofía, una vez separada el alma del cuerpo, van a parar a moradas hermosas lejos de

⁹¹ J. L. López Cruces, “Anfís sobre Platón”; *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, n° 18 (2008), p. 164.

⁹² Simónides, *Lírica. Poemas corales y monódicos* (700-300 a. C.) [ed. F. Rodríguez Adrados], Madrid, 2006, §46, pp. 270-271. Como deja constancia Fray Luis de León en una lira de inspiración platónica, transitar la senda de la virtud es tarea espinosa: «Virtud, hija del cielo, /la más ilustre empresa de la vida; /en el oscuro suelo/luz tarde conocida, /senda que guía al bien, poco seguida»; en Fray Luis de León, *Poesías*, Barcelona, 1988, II, vv. 1-5, p. 13.

los padecimientos del Tártaro, Platón mismo es consciente de que su discurso «no parece propio de un hombre sensato» (*Phaed.* 114 d). Sin embargo, y pese a que la seriedad, desde estas alturas, parece reñida con la filosofía, es deseable correr el riesgo de esta forma: «pues es hermoso el riesgo» (*Phaed.* 114 d).

e. Juegos con cosas ridículas

La seriedad y la broma, como el placer y el dolor, como la risa y el llanto, entran en la filosofía dialógica platónica en una relación de interdependencia; son dos momentos de una realidad que es, esencialmente, bipolar. En la *Carta VI* Platón tiene unas palabras iluminadoras al respecto. Platón expone los beneficios que posiblemente se desprendan de la colaboración entre el tirano Hermias y los discípulos de Platón, Erasto y Corisco: éstos poseen «esa hermosa ciencia de las ideas», pero les falta experiencia en los asuntos prácticos, algo que le sobra a Hermias. Por eso deben estar dispuestos a colaborar unos con otros y leer la carta como un buen augurio,

«prestando juramento al mismo tiempo con una seriedad no carente de gracia y un juego afín a la seriedad» (*Carta VI* 323 d).

El forcejeo latente entre la seriedad de lo dicho y la necesidad de expresar parte del discurso de forma jocosa recuerda la tensión entre

ser y apariencia que podemos rastrear en los filósofos presocráticos: «la realidad, la verdadera naturaleza gusta de ocultarse»⁹³. Para Heidegger, la proximidad de *phýsis* y *kripteszai* manifiesta la proximidad del ser y la apariencia, unidos en tanto que se combaten⁹⁴. Del mismo modo, «lo dicho en serio» y «lo dicho en broma» se acercan hasta tocarse en el discurso platónico: la seriedad que la filosofía modula se comunica con gusto poético, alegre, musical —¿no compone justamente la filosofía la más alta música, la música más *sublime* (*Phaed.* 61 a)? Pero sería un error pretender que todo lo expresado en los diálogos por Platón estuviese impregnado de bromas e ironía. Hegel considera que la ironía es un recurso desplegado por Platón en el diálogo y, como tal, tiene sentido en tanto en cuanto un diálogo es mantenido y soportado por personas; si quitamos del diálogo la referencia personal lo esencial pasa a ser la idea⁹⁵.

«Es evidente que la ironía se detiene ante lo que Platón llama ámbito «divino» de lo que siempre es y ante la *philosophia* «divina» como aspiración a comprender intelectualmente el reino de lo eterno (...). La ironía es para Platón sólo un medio de preparar esa actitud también en el lector mostrando lo ridículo y lo absurdo de las actitudes contrarias»⁹⁶.

⁹³ H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, tomo I, Berlín, 1906; Heráclito, fr. 123, 7-8, p. 79.

⁹⁴ M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Barcelona, 2003, p. 108.

⁹⁵ G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, en *Werke*, tomo 7, Frankfurt, 1970, § 140, p. 276.

⁹⁶ T. Szlezák, *Leer a Platón*, Madrid, 1997, p. 136.

La ironía nos puede guiar por alguno de los cauces que conducen a las formas eternas; pero así como el poeta necesita servirse de distintos acompañantes (Virgilio, Estacio, Catón, Lucía, etc.) en su ascenso desde el mundo infrahumano del Infierno hasta la profundidad misteriosa e inefable del Paraíso, la ironía supone una más de entre las distintas estelas que debe seguir el alma en ese habérselas con el mundo cambiante de lo aparente en su camino por alcanzar los primeros principios y las primeras causas.

Si la ironía jalona la vida del alma, no ocurre lo mismo con la broma y con la risa. Cuando Platón dice lo que dice, y lo que dice, muchas veces, lo dice jugando —en broma—, de ello no se concluye que Platón tenga en muy alta estima a todo aquello que rodea a la risa —antes bien, podría hacer suyo el adagio latino que proclama: *risus abundat in ore stultorum*. Diógenes Laercio parece confirmar esta misma impresión al certificar que Platón fue tan vergonzoso y modesto, que nunca rió sino moderadamente —el mismo busto de Silanion, reproducido y multiplicado hasta la saciedad, nos arroja la expresión petrificada de un tipo mohíno, adusto, severo, poco dado a la alegría y a la risa, una suerte de negativo grisáceo de Demócrito. Esta *communis opinio*, sin embargo, debe ser matizada. Ya hemos visto que muchos de los escritos platónicos, fundamentalmente los diálogos de juventud y de madurez, destilan un sentido del humor muy peculiar. Si hemos de creer el testimonio de Diógenes Laercio, Platón estuvo fuertemente influenciado por el poeta cómico Epicarmo («el más eminente de los poetas en la comedia», como afirma Platón en el *Teeteto* 152 e), «del cual

es deudor de muchas cosas, como dice Alcimo en sus cuatro libros»⁹⁷. También por Sofrón. Parece ser que los mimos de éste último los tenía Platón como libros de cabecera⁹⁸. Precisamente, Aristóteles (*Poética* 1447 b 9) coloca en el mismo plano los *Mimos* de Sofrón y Jenarco y los diálogos socráticos. Si esto es así, no es menos cierto que la risa insultante, la mofa despiadada, la carcajada burda como efecto de lo acaecido en el teatro cómico, es censurada expresamente por Platón en la *República* y en las *Leyes*. En un conocido pasaje de la *República* (388 e-389 a) se habla de esa risa que afectaría a los jóvenes al oír decir que los dioses se dejaban distorsionar por pasiones «demasiado humanas». Platón da en este momento un *salto* consistente en pasar de la risa que provocan entre los jóvenes los relatos hagiográficos a valorar peyorativamente la risa en sí. Se refiere concretamente a los dos versos homéricos siguientes:

Tras gustar del dulce néctar que les escancia Hefesto,

«una risa interminable brotó entre los dioses

bienaventurados,

cuando vieron a Hefesto moverse presurosamente por toda

⁹⁷ Diógenes Laercio, *op. cit.*, III 17.

⁹⁸ La anécdota la recoge Diógenes Laercio, *op. cit.*, III 18. Nietzsche, basándose probablemente en este testimonio (recordemos que su investigación *De fontibus Diogenes Laertii* [1867] será premiada por la Universidad de Leipzig), sentencia: «no sabría yo indicar cosa alguna que me haya hecho soñar más sobre el secreto de *Platón y su naturaleza* de esfinge que este *petit fait*, afortunadamente conservado: que entre las almohadas de su lecho de muerte no se encontró ninguna «biblia», nada egipcio, pitagórico, platónico, — sino a Aristófanes. ¡Cómo habría soportado incluso un Platón la vida — una vida griega, a la que dijo no, — sin un Aristófanes!». F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, 1992, § 28, p. 54.

la casa» (*Ilíada*, I 599-600).

Y a continuación generaliza: los guardianes no deben ser gente pronta a reír. La risa de los Olímpicos no es compatible con la serenidad divina. «Cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta» (*Rep.* 388 e). Una afirmación similar podemos rastrear en las *Leyes*: «hay que contener las risas violentas y las lágrimas abundantes —todo varón debe recomendar esto a todo varón— e intentar guardar el tipo, disimulando toda la alegría exultante y todo su dolor extremo» (*Leg.* 732 c). La conclusión de todo esto es tajante:

οὔτε ἄρα ἀνθρώπους ἀξίους λόγου κρατούμενους ὑπὸ γέλωτος ἄν τις ποιῆ, ἀποδεκτέον, πολὺ δὲ ἦττον, εἰάν θεούς.

«es inadmisibile que se represente a los hombres respetables dominados por la risa, aún menos a los dioses» (*Rep.* 388e-389a)⁹⁹.

En una Atenas vulnerable a la *parresía* o libertad de palabra que propicia la democracia y a la incontinencia verbal desplegada en las Leneas, la voz de Platón se alza para denunciar los abusos de la risa descontrolada y del sarcasmo que tienen como único propósito zaherir

⁹⁹ En su *Tesoro*, Sebastián de Covarrubias recoge en la entrada “reyr” una definición que sintoniza con este último presupuesto platónico: «el reyr mucho arguye poco juyzio y liviandad de corazón. Y no ay cosa más fría que risa sin tiempo»; en S. de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (ed. Martín de Riquer), Barcelona, 2003, p. 901.

al otro. Si es innegable que existen momentos para el esparcimiento, el juego y la broma, no es menos cierto que entregarse a los excesos de la burla y la befa resulta cuanto menos pernicioso. El Platón legislador lo tiene claro: la risa, la bufonada, lo cómico, pueden tener cabida en el estado sí y sólo si nacen de una actitud de juego, nunca de la crueldad feroz y el escarnio. Así, paradójicamente, Platón podría hacer suyas estas palabras del Coro de las *Nubes*: «poned fin a la disputa y al vituperio»¹⁰⁰. En el libro XI de las *Leyes* el Extranjero de Atenas explica a Clinias los daños que se derivan de los envenenamientos, la brujería, el robo o la violencia. Existe un delito frente al que cabe estar precavido, pues parece menos grave sin serlo; el Ateniense se refiere a la injuria, al insulto:

«haya pues una única ley acerca de los insultos para todos, la siguiente: nadie debe insultar a nadie» (*Leyes* 934 e).

Conviene recordar, de cualquier modo, que en la fiesta primaveral de las Antesterias, espectadores y actores intercambiaban insultos. «Gentes alegres paseaban en carros y derramaban sus burlas a diestra y siniestra sobre los presentes. La burda inocencia de tales bromas tenía sus raíces en el rito. En último término, aunque ya no se tenga conciencia de ello en épocas posteriores, está detrás de todas estas burlas restallantes la representación de la fuerza apotropaica de lo

¹⁰⁰ Aristófanes, *Nubes*, en *Aristophanes Comoediae* (edición de F.W. Hall y W.M. Geldart), vol. I, Oxford, 1906, v. 934.

obsceno»¹⁰¹. El insulto no es sólo una forma divertida de agresión; los falóforos —cubiertos de hojarasca y flores y precedidos por un joven que con la cara negra de ceniza porta un falo— provocan al público, abrumándolo con sus burlas e imprecaciones. Es mediante los improperios, entre groseros y divertidos, que los actores cómicos logran una doble purificación: a través del insulto proferido, el actor «aleja» de sí el mal. Pero también el espectador, por medio de la carcajada, logra conjurarse. La burla, en definitiva, se relaciona aquí con intenciones benéficas.

En el estado platónico la comedia queda relegada a un discreto segundo plano porque, entre otras cosas, lo cómico supone una mezcla impura de placer y dolor. Sin embargo, a la analítica mirada de Platón no podía escapársele la importancia de la risa, si quiera como bálsamo de los pesados trabajos y días. Por ello no parece del todo exacto asegurar, como hace Manfred Geier en un libro de reciente publicación, que «con Platón dió comienzo la expulsión de la risa de la filosofía»¹⁰². Sin llegar al extremo que Plutarco atribuye a Licurgo, esto es, sin que resulte imperativo una santificación de la risa¹⁰³ —Plutarco recoge la anécdota de Sosibio, según el cual el célebre legislador espartano erigió, junto al santuario consagrado al Terror y a la Muerte, una estatua dedicada a la Risa—, Platón debe aceptar entre las actividades del

¹⁰¹ A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1983, p. 261.

¹⁰² M. Geier, *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*, Hamburgo, 2007, p. 16 (VOR). «Mit Platon begann die Austreibung des Lachens aus der Philosophie».

¹⁰³ Plutarco, *op.cit.*, Licurgo, XXV, pp. 280-281. Según Plutarco, la principal ocupación de los lacedemonios consistía o en alabar una acción honesta, o en vituperar una cosa torpe, por juego, y con una risa que era maravillosamente útil para la amonestación y la corrección».

estado a la comedia y a sus derivados burlescos. Sin embargo, entiende que lanzar imprecaciones, insultar, desear el mal al otro y maldecir llevan al odio y a la enemistad en la polis. El insulto se carga con la cólera del que lo profiere, causando un daño difícilmente reparable. Del insulto se pasa siempre a la burla —porque aquel que insulta espera encontrar la complicidad de los otros diciendo cosas que muevan a risa¹⁰⁴. ¿Y no es acaso la comedia el género artístico en el que la puya burlesca, la tomadura de pelo grosera y el sarcasmo inhumano, las obscenidades sexuales y escatológicas, las indecencias y las blasfemias, las palabras de doble sentido, se muestran en su cruda desnudez? En la comedia *Los caballeros*, Aristófanes carga despiadadamente contra el líder político de los atenienses, Cleón, quien, transmutado en un esclavo natural de Paflagonia, es tomado por ladrón y obligado a vender morcillas por la ciudad. La obra permite a Aristófanes mostrar la bajeza que, tras su éxito, oculta Cleón; pero también le sirve como pretexto para denunciar al pueblo ateniense, que confía su destino en tan brutal demagogo:

CORO:

«bribón, asqueroso, bocazas,

¹⁰⁴ Esto mismo pone de manifiesto Freud en su análisis sobre las bases psicológicas del chiste: «Dotados en nuestra niñez de enérgica disposición a la hostilidad, la cultura personal nos enseña después que es indigno el insulto (...). Hemos desarrollado, del mismo modo que en la agresión sexual, una nueva técnica del insulto que tiende a hacernos de dicha tercera persona desapasionada un aliado contra nuestro enemigo. Presentando a este último como insignificante, despreciable y cómico, nos proporcionamos indirectamente el placer de su derrota, de la que testimonia la tercera persona, que no ha realizado ningún esfuerzo con sus risas». S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas III*, Madrid, 2001, p. 1085.

de tu descaro está toda la tierra llena,
toda la Asamblea, las autoridades,
los procesos públicos y los tribunales.
Removedor de fango, que has perturbado
toda nuestra ciudad, y ensordecido
a nuestra Atenas con tus gritos,
oteando desde lo alto de las rocas,
como si fueran atunes, los tributos»¹⁰⁵.

La exageración en el teatro cómico llega, a veces, hasta los más atrevidos extremos de la sordidez. No es extraño, por ende, que Platón restrinja el uso de las bromas cómicas en el Estado: no se debe permitir ningún tipo de broma efectuada con mala intención y cólera (*Leyes* 935 e) —bien sea un ciudadano particular, bien sea un autor de yambos, o de comedias, o de canciones líricas—, pues el que así bromea se ensaña con aquel que es objeto de mofa, injuriándole con el único fin de causarle daño. En cambio, sí estará permitido a quienes tienen potestad para componer poemas —artesanos de obras excelentes (*Leg.* 829 d), poetas buenos y honrados de la ciudad— el burlarse «unos de otros sin saña y en broma, nunca en serio ni enfadándose» (*Leg.* 936 a). Platón condena, por un lado, la risa desmesurada y violenta; por otro, la burla surgida del insulto; por fin, al autor de comedias que utilice su construcción poética como vehículo para escarnecer a otros

¹⁰⁵ Aristófanes, *Los caballeros*, Madrid, 2000, vv. 304-313, p. 185. Para un estudio pormenorizado de *Los caballeros*, cfr. L. Gil, “«Los Caballeros» de Aristófanes: análisis literario”, en *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, nº5 (1995), pp. 9-28.

ciudadanos. La acción de la comedia —ese «juego con cosas ridículas» *περὶ γέλωτά ἐστιν παίγνια*, como es definida en las *Leyes* (816 e)— queda limitada y circunscrita, bien que no prohibida, en el Estado.

En su comentario a la *República* de Platón, Proclo sí impone el destierro a la tragedia y a la comedia, pero añade que puede resultar paradójico hacerlo. ¿Por qué? Porque se suele decir que es posible gracias a ellas satisfacer las pasiones de forma conveniente y, una vez remediada su nocividad, ayudar a la educación. El destierro de la comedia y de la tragedia ha movilizadado en su contra a Aristóteles y a los enemigos de Platón, defensores de los géneros poéticos. Tres son las características de tales géneros: la *imitación* (de las costumbres sean cuales sean), el *abigarramiento* o *heterogeneidad* y la *desmesura*, tres características dañinas para el encaminamiento de los jóvenes hacia la virtud. Los géneros poéticos van dirigidos a esa parte del alma que está especialmente expuesta a las pasiones: la emotividad. La comedia provoca la parte del alma que ama el placer y excita a risas indecentes; la tragedia empuja la parte del alma que cultiva la aflicción y provoca lágrimas indignas de un bien nacido. Ambas estimulan las pasiones. En cambio, «las purgaciones no consisten en excesos, sino en actividades moderadas que tienen un pequeño parecido con aquello de lo que nos quieren purificar»¹⁰⁶. Esas “purgaciones” o “purificaciones” (Michele Abbate traduce con el circunloquio *misurata purificazione dalle passioni*) deben parecerse un poco a los males a remediar. Es decir, las

¹⁰⁶ Proclo, *Commento alla Repubblica di Platone*, Dissertazione V, 50.24-26, p. 82 (VOR): «αἱ γὰρ ἀφοσιώσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν, ἀλλ' ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις σμικρὰν ὁμοίτητα πρὸς ἐκεῖνα ἔχούσαις ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις».

purificaciones son homeopáticas. Efectivamente, en el mismo texto aparece un término afin: frente a los males que provocan en el niño las artes de la imitación, propugna Proclo una purificación moderada en relación con las pasiones. Este término hace referencia aquí al tratamiento aristotélico mediante el cual, al satisfacer moderadamente las pasiones, logramos librarnos de ellas. Es decir, Proclo acepta la aristotélica concepción homeopática de la purgación o purificación (liberación del alma de las pasiones), pero considera, separándose de las posiciones del Estagirita, que tal papel no puede desempeñarlo ni la comedia ni la tragedia, que deben ser «exiliadas» por siempre de la ciudad. ¿Dónde se encontrará entonces tal tratamiento? Desde Jámblico, hay que buscar el procedimiento liberador en la catarsis, en la teurgia, en la teléstica, en el arte hierático¹⁰⁷.

En el edificio cívico platónico, comedia y tragedia tienen cabida de forma restringida. Su utilidad, antes que nada negativa, viene del necesario conocimiento que el hombre virtuoso debe tener de todo aquello que rodea al ser humano —especialmente en la comedia—. Porque la tragedia es representación seria y, por ende, próxima a la aspereza rigurosa, al sabor acre de la verdad. Pero la comedia, comprometida por sus burlas y su procacidad, resulta perniciosa, sobre todo en la infancia y en la adolescencia. Las almas de los jóvenes no son lo suficientemente fuertes para soportar la seriedad (*Leg.* 659 e), advierte Platón; y este es, ciertamente, uno de los puntos a favor para

¹⁰⁷ Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, Madrid, 1997, III 4 y ss. También Proclo, *In Cratylum*, Madrid, 1999, CXIII 65.15-66.20; *Theologia platonica* III 27, 99.12, etc. Para las relaciones entre neoplatonismo y teurgia se puede consultar E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, “Apéndice II: teurgia”, Madrid, 1999, *passim*.

que la comedia tenga un hueco en la ciudad, aunque sea de forma inocente y superficial. Recordemos que para Platón, la elaboración de composiciones cómicas debe recaer en los esclavos y en los extranjeros a sueldo, no en los ciudadanos libres (*Leg.* 816 e). Tampoco éstos, los libres, deben aprender las imitaciones cómicas, sino que continuamente debe representarse alguna comedia nueva para que nadie llegue nunca a saberlas de memoria. Estas comedias serán supervisadas por el encargado de la educación de los niños y jóvenes —un remedo del *paidonómos* lacedemonio— que, junto con los guardianes de la ley y los jueces de los certámenes, es el responsable de organizar las funciones corales y tiene competencia de censura en el caso de las producciones literarias que han de presentarse en público. Esta es, sin duda, la magistratura más importante de la ciudad (*Leg.* 765 e). De ella depende que el joven llegue a convertirse en el «más divino y manso» de cuantos animales engendra la tierra o en el «más salvaje» de ellos (*Leg.* 766 a).

En el primer libro de las *Leyes* encontramos unas reflexiones muy sugestivas sobre algo aparentemente tan extraño a occidente como es el autodomínio. ¿Qué sucede en las fiestas dionisiacas? El espartano Megilo relata que, en Tarento, «contemplé que la ciudad entera se embriagaba en las fiestas dionisiacas. Entre nosotros no es posible tal cosa» (*Leg.* 637 b). Cuatro son las fiestas que en Atenas se celebraban en honor del dios de las epifanías y los ocultamientos, Dioniso. De diciembre a abril se suceden las Dionisiacas rurales, las Leneas, las Antesterias y las Grandes Dionisiacas. «La embriaguez, el erotismo, la fecundidad universal, pero al mismo tiempo las experiencias

inolvidables provocadas por la llegada periódica de los muertos o por la *manía*, por la inmersión en la inconsciencia animal o por el éxtasis del *enthousiasmos*: todos estos terrores y revelaciones brotan de una sola y misma fuente: la presencia del dios»¹⁰⁸. En los ritos y festividades en honor a Dioniso se produce una profunda *Umwertung aller Werte*: alternancia de la vida y la muerte, epifanías, ocultamientos, danzas circulares, ebriedad desenfrenada, hierogamias, sacrificios, todo lo que rodea a Dioniso resulta de una experiencia religiosa que pone en tela de juicio el universo de valores de un pueblo. Las comedias se representan durante las Leneas, la fiesta que el arconte-rey celebraba en Gamelión en honor de Dioniso. No hay que olvidar que la comedia, como la tragedia, forma parte de la intensa vida religiosa de los atenienses. La risa, en este contexto, adquiere un rol quasi-sagrado —porque la risa, «la verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa»¹⁰⁹. J.-P. Vernant ha estudiado en profundidad el empleo de la máscara en el mundo griego. Es interesante notar como, además del uso de la máscara en la comedia y en la tragedia —máscara que resuelve los problemas de expresión en la escena—, existieron en Grecia máscaras culturales, diferentes de las teatrales. Esta distinción entre máscara teatral y máscara cultural chirría a primera vista; y es que «los concursos dramáticos son indisociables del ceremonial religioso

¹⁰⁸ M. Eliade, *Historia de las ideas y las creencias religiosas*, tomo I, Barcelona, 1999, p. 471.

¹⁰⁹ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, 1974, p. 112.



Máscaras de terracota encontradas en San Sperate. Museo Archeologico Nazionale, Cagliari. «Alla maschera si attribuiva la funzione di allontanare gli spiriti maligni dal defunto».

en honor de Dioniso»¹¹⁰. Pero además de la máscara escénica, encontramos máscaras rituales y máscaras del propio dios. En las segundas, los fieles utilizan la máscara como un elemento más del ritual religioso; en las máscaras que representan a los dioses —Ártemis, Gorgo y, muy especialmente al dios-máscara Dioniso— se enfrasca, condensada, la mirada divina. Porque penetrar la mirada del dios es sinónimo de transformación: uno se asoma al mundo de los muertos, de las *cabezas sin brío* cubiertas de noche, de la brutalidad salvaje previa a la fisura del lenguaje. Alteridad radical de la muerte o del universo gozoso en el que los estrechos límites de la vida humana se anulan. En estos tres casos la utilización de la máscara «va acompañada y se duplica con la risa, que resuelve esas mismas tensiones; risa que libera del pavor y de la muerte, de la angustia del duelo, de la sujeción a las prohibiciones y decoros, risa que libera a la humanidad de las penosas coacciones sociales»¹¹¹. El verdadero misticismo griego —a medio camino entre la posesión, el trance y las técnicas de purificación, entre el delirio colectivo y la búsqueda de la salvación individual a través de una ascesis rigurosa— que germina en el culto a Dioniso, es un misticismo proclive a la carcajada y a la risotada purificadora. Es curioso notar como el sentido originario de *mýō*, de donde provienen «miste», «misticismo», «misterio», etc., es cerrar, cerrarse una herida, cerrar los ojos. El mito del origen en la tradición arcaica griega comienza con la apertura, con lo abierto:

¹¹⁰ J.-P. Vernant y F. Frontisi Ducroix, "Figuras de la máscara en la antigua Grecia", en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, volumen II, Barcelona, 2002, p. 29.

¹¹¹ *op. cit.*, p. 45.

«primero tuvo origen el Caos»¹¹². «Caos», *cháos*, el estado primitivo del universo, está emparentado etimológicamente con *cháinō*, abrirse, abrir la boca, quedarse uno boquiabierto. El *mýstēs* es aquel que tiene la boca o los ojos cerrados, bien porque todavía no ha visto, bien porque debe callar los arcanos mostrados en los misterios. El tránsito de *lo cerrado* a *lo abierto* —de *mýō* a *cháinō*— puede operarse en la fiesta jovial del *kōmos*, en el ritual, en la máscara y el vino, en el trance en el que se lleva a cabo la metabolización absoluta: el hombre deja de ser hombre para hacer de dios; el dios deja de ser dios para hacer de hombre. En las fiestas dionisiacas, por tanto, todo se convulsiona; los participantes terminan siempre por perder el control. Para Platón, perder uno el control o dominio de sí mismo, la *egkráteia*, significa convertirse en la más peligrosa y mala, en la peor de entre las personas que habitan en la ciudad (*Leyes* 646 a). Y perder uno el dominio de sí es algo que sucede automáticamente tras la ingesta copiosa de vino y, por ello, en las celebraciones en honor de Dioniso¹¹³. Los vínculos de la comedia con las festividades dionisiacas son estrechísimos, tanto, que Platón adopta una actitud crítica ante ambos. Por el contrario,

¹¹² Hesíodo, *Teogonía*, en *Hesiod. The homeric hymns and homeric* (ed. H. G. Evelyn-White), Londres, 1920, v. 116, p. 86.

¹¹³ En un hermoso y sobrecogedor poema, Paul Celan escribe: «Sie kämmt ihr Haar wie mans den Toten kämmt:/sie trägt den blauen Scherben unterm Hemd./Sie trägt den Scherben Welt an einer Schnur./Sie weiß die Worte, doch sie lächelt nur./Sie mischt ihr Lächeln in den Becher Wein:/du muß ihn trinken, in der Welt zu sein./Du bist das Bild, das ihr der Scherben zeigt,/wenn sie sich sinnend übers Leben neigt (Ella peina sus cabellos como se peina a los muertos:/bajo la blusa lleva el fragmento azul./Ella lleva el fragmento del mundo en un cordón;/sabe las palabras, pero sólo sonríe./Ella mezcla su sonrisa en el vaso de vino:/para estar en el mundo debes beberlo./Tú eres la imagen que le muestra el fragmento/cuando, reflexiva, declina sobre la vida [VOR])». La existencia depende de la sonrisa de ella, una sonrisa que se transforma en vino, un vino que no es sin la sonrisa. La sonrisa —y el vino— como exigencia de un *estar en el mundo*. P. Celan, *Mohn und Gedächtnis*, en *Gesammelte Werke*, tomo I, Frankfurt, 2000, p. 72.

«Lacedemonio, todo aquello en lo que esté presente alguna forma de autodomio es digno de alabanza, mientras que aquello en lo que éste se relaja es muy dañino» (*Leg.* 637 b-c).

La comedia, la burla, lo risible y grotesco, deben aprenderse para no caer uno en las situaciones ridículas de la vida. Pero los hombres por quienes Platón se preocupa en su estado, aquellos que espera que lleguen a ser hombres de bien, no deben imitar actitudes contrarias a la verdadera formación del individuo. No es tolerable, escribe Platón en la *República* (395 e- 396 a), que los guardianes de la ley representen a hombres viles y cobardes insultándose y ridiculizándose unos a otros y conversando obscenamente. Se debe conocer, por cierto, a los que ridiculizan e insultan, también a los que se emborrachan —aquel que quiera alcanzar la virtud es necesario que tenga un conocimiento de las conductas abyectas humanas con el fin de que no caiga en esas redes despreciables por ignorancia. Pero no se debe acostumbrar a los ciudadanos, hombres o mujeres, a imitar, ni en palabras ni en actos, a los que ríen desmesuradamente o calumnian y desacreditan, a los que se embriagan y practican intensamente otras desviaciones —*ex oriente lux*—.

II. CERCO AL RIDÍCULO

1. EN LA TRAGEDIA Y COMEDIA DE LA VIDA

¿Qué me importan las befas o el renombre?

J. L. Borges, *Los conjurados*

Platón ha ubicado, limitándolas, a la tragedia y a la comedia en su estado ideal. Tanto en la *República* como en las *Leyes* Platón tolera una broma inofensiva y una risa inocente. Estas bromas y risas no deben bajo ningún concepto mezclarse ni confundirse con el ludibrio, las chanzas groseras o el oprobio. En el *Filebo*, sin embargo, lo que está en juego no es tanto cómo legislar respecto de la comedia y de la tragedia cuanto destripar los fundamentos psicológicos de ambas. En el caso de la tragedia la cosa parece clara: al representarse dramáticamente sucesos que invitan a la conmiseración, a la piedad y al terror, el público logra purificar estas pasiones en la contemplación de la obra teatral. La función trágica debía causar tal impresión, que el auditorio sufría una especie de alteración, de fragmentación anímica: por una parte, seguía siendo aquella entidad más o menos sintética que contempla el espectáculo; por otra, se reconocía en el duelo desplegado en la *orchestra*. Contemplar y volver a conocer o reconocerse (*theáomai* y *anagnōrízō*), los dos polos que articulan las emociones de los

espectadores de la representación trágica. En su exhaustivo análisis de la tragedia, Aristóteles llega a afirmar —y ello pese a la primacía de la visión frente a la acción en el teatro griego— que incluso aquel que no pudiese ver con sus propios ojos la obra teatral, tendría que lograr purificarse al escuchar el argumento, algo que demostraría que la piedad y el temor nacen del entramado mismo de los hechos, no del espectáculo:

«en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasara a quien oyera el argumento del Edipo» (*Poética* 1453 b 4-7).

De ahí el efecto catártico y liberador de la tragedia. Se entiende ahora por qué Sócrates, en el transcurso del *Filebo*, al explicar a Protarco cómo en los espectáculos trágicos los espectadores se lamentan al tiempo que se alegran (*Phileb.* 48 a 5-6), la contradicción inicial entre *klaíō* y *chairō*, entre lamentarse y alegrarse —el oxímoron «llorar gozando», «disfrutar doliéndose»— no sorprenda en absoluto a Protarco. El espectador se deleita y se duele *áma*, al mismo tiempo, porque está en sintonía y en sincronía con la obra representada. La respuesta de Protarco, un lacónico «¿cómo no?» (*Phileb.* 48 a 7) abre las puertas de lo que va a ser un análisis sistemático y exhaustivo de los resortes internos de la comedia. Si en la tragedia se da una mezcla de dolor y placer, lo mismo sucede, por cierto, en la comedia.

«Protarco — No acabo de entender.

Sócrates — Es que no es fácil, Protarco, captar allí el tipo de
afección que se produce» (*Phileb.* 48 a 10-b 2)

Protarco no puede ir con el pensamiento de Sócrates, no puede acompañarlo, porque ese pensamiento exige de una reflexión unificadora —de un paso, que puede ser insondable: de *katá* a *sýn*. El verbo empleado por Sócrates para mostrar a Protarco la dificultad de aprehender o concebir lo que acaece en la comedia, *synnoéō*, designa el hecho de captar un objeto a partir de sus distintas afecciones. En uno de los escasos fragmentos conservados de Alcmeón de Crotona leemos: «el hombre se distingue de los demás porque es el único que comprende. Los demás perciben, pero no comprenden»¹¹⁴. Frente a los animales, que sólo sienten, el hombre «comprende» (*syníēmi*), porque sólo él puede reunir o enlazar los datos de los sentidos. El problema planteado por Sócrates, esto es, captar el tipo de afección que tiene lugar en la comedia, es oscuro (*Phileb.* 48 b 4-5); y esa oscuridad lo que provoca no es una huida hacia delante o un alejamiento progresivo, sino que, antes bien, aumenta el valor del mismo y llama nuestra atención con mayor fuerza. ¿Cuál es el *pathos* de la comedia? ¿Qué es lo que uno experimenta, siente, en las representaciones cómicas? ¿Puede resultar catártica la risa surgida del linchamiento burlesco? ¿Y cómo es posible que el gozo que acompaña al espectador en su

¹¹⁴ H. Diels, *op. cit.*, Alcmeón; fr. 1^a, 25-28, p. 103.

contemplación del espectáculo cómico esté teñido con los pigmentos sólidos del dolor?

a. La envidia

Las afecciones mentales puras no tienen el carácter de un placer puro, de un dolor puro sino, antes bien, constituyen una mezcla de placer y displacer. Ira, miedo, añoranza, duelo, amor, celos y envidia son pesares del alma sola (*Phileb.* 47 e 1-2), pero pesares a los que se añade, como mínimo, un ingrediente no pequeño de placer. Para aprehender el tipo de afección, de *contra naturam animi commotio* que se produce en la comedia, Platón indica que debemos seguir la huella vaporosa de la envidia (*phthónos*, que es envidia, malquerer; pero también desconfianza —religiosa— hacia aquel que triunfa demasiado).

«Sócrates — El recién citado nombre de la envidia, ¿lo tienes por un dolor del alma, o cómo?

Protarco — Así.

Soc. — Pero el envidioso se va a revelar gozando con las desgracias ajenas» (*Phileb.* 48 b 8-12).

La afección del alma que suscita lo cómico es la envidia. «Asesina de buenos y aun mejores»¹¹⁵, la envidia es dolor del alma pero, también, placer; pues aquel que envidia se muestra gozando con los males de aquellos que tiene más cerca: los amigos. Spinoza explica que «nadie envidia por su virtud a otro que no sea su semejante (nemo virtutem alicui nisi aequali invidet)»¹¹⁶. Esta duplicidad de la envidia puede resultar chocante a primera vista. Que la envidia sea un dolor del alma parece fuera de toda duda: envidiar (*invideo*) es aojar, mirar con malos ojos, querer mal, comerse y reconcomerse al contemplar los éxitos de los demás. Pero, a la par, la mirada luctuosa del que envidia se descubre disfrutando con el mal ajeno, con la desgracia del otro; del otro, pero no de un «otro» cualquiera. Envidiamos al amigo, al prójimo, al otro en tanto que semejante porque, no en vano, está próximo a nosotros; es, sí, el espejo en el que nos miramos: al ver al otro nos vemos a nosotros mismos. Sólo al verse uno en otro se ve uno en realidad. Esta vinculación con lo que está fuera pero dentro de mí provoca envidia. Porque la envidia supone «mirar y ver a otro no afuera, no allí donde realmente el otro está, sino en un abismal dentro, en un dentro alucinatorio donde no encuentra el secreto que hace sentirse uno mismo, en confundible soledad»¹¹⁷. El envidioso no ve al otro como uno, sino como la otredad extrema. Porque no es capaz de llegar a ser él mismo, el que envidia pone el acento en el prójimo, que se convierte,

¹¹⁵ B. Gracián, *El Criticón*, en *Obras Completas*, Volumen I, Madrid, 1993, crisis IX, p. 135.

¹¹⁶ B. Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (edición de H. Ginsberg), Leipzig, 1875, III, LV, corolario II, p. 199.

¹¹⁷ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 284.

como una sombra maldita, en aquel de quien el envidioso no puede desligarse. Cuando, en la *Apología*, Sócrates da por terminada su defensa contra la imputación orquestada por Ánito, argumenta que ni la acusación de introducir nuevos dioses en la ciudad ni la de corromper a los jóvenes están a la base del proceso; son la calumnia, la delación y la envidia las que, caso de condenarle, habrán movido al jurado en su contra.

«Lo que yo decía antes, a saber, que se ha producido gran enemistad hacia mí por parte de muchos, sabed bien que es verdad. Y es esto lo que me va a condenar, si me condena, no Meleto ni Ánito, sino la calumnia y la envidia de muchos. Es lo que ya ha condenado a otros muchos hombres buenos y los seguirá condenando. No hay que esperar que se detenga en mí»
(*Apología* 28 a 4-b 2).

En los albores de la literatura filosófica, Platón detecta la plúmbea gravedad de la envidia: Meleto, Ánito y Licón representan la punta de lanza de una multitud que se duele por la sabiduría de Sócrates pero que, también, va a complacerse, y mucho, con su duelo. Así ha sido hasta el momento y así seguirá siendo, pues no es probable, barrunta Sócrates, que el pesado rodillo de la envidia se frene.

Una densa bruma de maldad envuelve a la envidia. *El envidioso se va a revelar gozando con los males de los amigos*. Ya hemos indicado que la palabra *phthónos* viene a significar en griego tanto «envidia»

cuanto «malquerer», «malevolencia», «menosprecio». Platón no introduce ninguna distinción entre el «envidioso» y el «malicioso», no así Aristóteles. La envidia, como la malignidad y la desvergüenza, es para el Estagirita un vicio que no admite el término medio, pues su sola mención evoca la idea de mezquindad: la envidia es mala no por defecto, tampoco por exceso, sino que siempre es mala en sí misma. El envidioso no es capaz de tener éxito en cualesquiera de las empresas en las que se embarca, equivocándose siempre. En la *Ética Nicomáquea* Aristóteles aclara la diferencia axiológica que existe entre el «envidioso» (*phthonerós*) y el «malicioso» (*epichairékakos*):

«la indignación es el término medio entre la envidia y la malignidad, y éstos son sentimientos relativos al dolor o al placer que sentimos por lo que sucede a nuestros “amigos”; pues el que se indigna se aflige por los que prosperan inmerecidamente; el envidioso, yendo más allá que éste, se aflige (de la prosperidad) de todos, y el malicioso, se queda tan corto en afligirse, que se alegra» (*Ét. Nic.* 1108 b 1-7).

Damascio, siguiendo en esto a Aristóteles, distingue también entre el malintencionado, aquel que se alegra y disfruta del sufrimiento y las desgracia ajenas, y el envidioso, que es quien se duele y entristece por los bienes del otro porque, precisamente, desea algo que tiene un tercero, mas no él.

«El malintencionado es aquél que se regocija con los males de sus amigos, mientras que el envidioso se aflige por las cosas buenas <de sus amigos>»¹¹⁸.

Lo decisivo en el *Filebo*, sin embargo, no estriba en el esclarecimiento de la diferencia que existe entre el malicioso y el envidioso: la propia *raison d'être* del *phthonerós* deja un rastro ostensible de maldad. Como no podemos reírnos del amigo abiertamente, necesitamos dar un rodeo a través de las burlas que acaecen en los espectáculos cómicos. En la comedia satisfacemos públicamente lo que la norma social prohíbe. La comedia, por tanto, funciona como el disolvente que permite esquivar los canales que tanto la censura pública como la privada imponen, obteniendo, de ese modo, un placer en la contemplación de los males que acaecen a nuestros amigos. Pero, ¿cuáles son esos males que activan la risa, una risa descarnada y abierta? Platón se refiere concretamente a dos:

«Sócrates — Ciertamente es un mal la ignorancia, y también lo que llamamos estado de estupidez.

Protarco — ¿Y qué?

Sóc. — Mira a partir de ellos cuál es la naturaleza de lo ridículo» (*Phileb.* 48 c 2-4).

¹¹⁸ Damascio, *Commentaire sur le Philèbe de Platon*, § 201.1-3, p. 66 (VOR): Ὅτι ἐπιχαίρεκακος μὲν ὁ τοῖς τῶν φίλων κακοῖς ἐπιχαίρων, φθονερός δὲ ὁ ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς αὐτῶν λυπούμενος.

La ignorancia y la necesidad de nuestros semejantes, el comprobar que nuestros amigos adoptan las maneras de ser del necio y del que, creyendo saber, nada sabe, son los dos males que hacen que el envidioso se regocije. Desde *áгноia* y *abeltería*, ignorancia y necesidad, se propone Sócrates esclarecer cuál sea la esencia del ridículo.

b. Un vicio muy especial

Sócrates ha convenido con Protarco que los males ajenos con los que disfruta el envidioso son la ignorancia y la necesidad. Si a partir de ellos hemos de mostrar cuál es la esencia del ridículo, podemos concluir, aplicando el silogismo hipotético, que también el ridículo es un mal, una imperfección del alma. En el *Timeo* (86 b-88 c) los males del alma —en concreto *Timeo* se refiere a los males entendidos como enfermedades— no son sino una «privación de razón»; son el resultado de las disposiciones humorales del cuerpo o de una destrucción de la proporción entre el cuerpo y el alma. La enfermedad más grande y, por ende, la más grave, es la ignorancia (*amathía*, *Tim.* 88 b). En el *Sofista* Platón sostiene que en el alma de cada uno están presentes dos clases de males: al primero le llama Platón vicio, maldad, perversión, perversidad; al segundo ignorancia (*áгноia*). Los ignorantes no están dispuestos a reconocer su ignorancia, esto es, no admiten de ningún modo que sufran un mal en el alma. Antes bien, creen saber o conocer muy bien algo cuando ni saben ni conocen nada. Por eso piensa Platón

que entre el ignorante y el insensato media una distancia invisible. El ignorante desvaría y delira. Su actitud le acerca peligrosamente a la locura —porque el alma que no piensa es fea y desproporcionada, carece de simetría y se encuentra fatalmente desequilibrada. El Extranjero de Elea advierte, sin embargo, que se debe ser más preciso a la hora de hablar de la ignorancia: la ignorancia admite un corte por la mitad, es doble. Según el argumento mantenido con Teeteto, existen dos tipos de ignorancia, una de las cuales es tan grande que equivale en importancia a todas las otras partes de la misma:

«Teeteto — ¿Cuál es?

Extranjero de Elea — Creer saber, cuando no se sabe nada. Mucho me temo que ésta sea la causa de todos los errores que comete nuestro pensamiento.

Teet. — Es verdad.

Extr. — Y creo que sólo a esta forma de ignorancia le corresponde el nombre de ausencia de conocimiento»
(*Sofista* 229 c).

La *amathía* —entendida como ausencia de saber, ausencia de conocimiento o, como propone Li Carrillo, «in-sapiencia»¹¹⁹— se diferencia de la *agnoia* en que es difícil y amarga y, por ello, temida. Expresa con gran fuerza una especie de soberbia, de ordinariez

¹¹⁹ V. Li Carrillo, “Las definiciones del *Sofista*”, en *Episteme*, Caracas (1959-1960), p. 172.

intelectual¹²⁰. ¿Qué técnica emplear, como corregir la desviación provocada por la *amathía*? Frente a los distintos tipos de saberes que enseñan algún oficio, la educación o *paideia* se erige en el exclusivo medio para emerger desde las frías aguas de la *a-mathía* al suelo firme de la *máthēsis*.

En el *Filebo* (48 c 6-9), Sócrates explica que el ridículo es un vicio consistente en actuar contrariamente a lo que dicta el precepto délfico:

«Protarco — ¿Aludes al «Conócete a ti mismo», Sócrates?

Sócrates — Sí. Evidentemente lo contrario sería que la inscripción recomendara no conocerse en absoluto» (*Phileb.* 48 c 10-d 2).

Si «ignorarse uno a sí mismo» y «conocerse uno a sí mismo» son proposiciones antitéticas, «ignorarse uno a sí mismo» y «hacer el ridículo» son proposiciones cuasi-idénticas. El ridículo, vicio que procede de nuestra propia ignorancia y necedad, es presentado por Sócrates como un error de tres caras: «como enfermedad (*maladie*) del alma, como necedad (*maladresse*) derivada de la ignorancia, y como *faute morale* a la luz de la institución délfica que entiende la sabiduría como conocimiento de sí mismo»¹²¹. Aquel cuyo comportamiento es tachado de ridículo no hace sino cometer un error de cálculo al volverse

¹²⁰ «*Amathía*, a word which perhaps tends to connote intellectual coarseness»; en M. Crombie, *An examination of Plato's doctrines. Volume II: Plato on knowledge*, Londres/Nueva York, 1971, p. 63.

¹²¹ A. G. Wersinger, «Comment dire l'envie jalouse? Φθόνος et ἄπειρον», en *La fêlure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon*, tomo I, p. 320 (VOR).

sobre sí. Uno se piensa, se calibra y se pondera. Ponderar significa inicialmente determinar el peso de una cosa, también examinar algún asunto. Pensar es calcular, y pesar, en su origen. Al discurrir sobre el peso que una cosa tiene, imagino, considero, reflexiono, ejecuto. Como lo que aquí está en juego no es calcular el peso de una cosa sino el peso del «sí mismo», esto es, calcular mi propio peso, aquel que se ignora porque no se conoce no hace sino errar fatalmente en su pensar sobre sí. Al pesarse uno sopesa, pone en marcha la autognosis, examina con cuidado eso que él es para formarse un dictamen que, finalmente, va a resultar inexacto: el peso de nuestro propio pensar, el peso de nuestro pensamiento —que puede ser, como *las hijas de Zeus de bella cabellera*, ligero, desde luego, pero también pesadísimo, abrumador, insoportable—, gravita sin que seamos capaces de acertar en el cálculo. A aquel que no se da cuenta de quién es porque no quiere o no sabe ponderarse, al ignorante que carece de una noción de la realidad propia, a quien atenta contra el proverbio de Quilón, se le nubla la visión en su mirarse hacia dentro. Le sucede lo que a ese guardador de rebaños que nunca guardó rebaños cuando sentía pasar un viento leve:

«Leve, leve, muito leve,

Um vento muito leve passa,

e va-se, sempre muito leve.

E eu não sei o que penso

*Nem procuro sabel-o*¹²².

Alberto Caeiro sería un ignorante de la misma forma que lo podría ser Heráclito —«los límites del alma no los hallarás andando, cualquiera que sea el camino que tomes; tan profundo razonamiento tiene»¹²³: porque sabe de la inutilidad y fatuidad de la vida humana, de la imposibilidad e ingenuidad del autoconocimiento, de la inagotable hondura de los sentidos, se entrega en cuerpo y alma —amorosamente— a la Naturaleza.

Según Sócrates, quienes no se conocen en absoluto se ignoran con relación a uno de estos tres aspectos: en relación al dinero; en relación a todo aquello que rodea al cuerpo, a las cualidades físicas; por último, en relación a las cualidades espirituales (*Phileb.* 48 e 1-10). Platón va a aplicar al ridículo y a la ignorancia el método de división por especies que ha empleado anteriormente para estudiar las formas (*Phileb.* 16 d-e). A medida que vamos ascendiendo desde lo más material hasta lo más etéreo en la ignorancia y sobreestimación de uno, va aumentando el número de aquellos que son afectados: son «muchos»

¹²² F. Pessoa, *O guardador de rebanhos*, en *Poesías completas de Alberto Caeiro*, Valencia, 2005, XIII, p. 90.

¹²³ H. Diels, *op. cit.*, Heráclito; fr. 45, 18-19, p. 68. En *Gödel, Escher, Bach*, Douglas Hofstadter se pregunta si no habrá algún bucle gödeliano que limite la profundidad hasta la cual puede penetrar en su propia psique un individuo: «todos los teoremas limitativos de la metamatemática y de la teoría de la computación insinúan que, una vez alcanzado determinado punto crítico en la capacidad de representar nuestra propia estructura, llega el momento del beso de la muerte: se cierra toda posibilidad de que podamos representarnos alguna vez a nosotros mismos en forma integral». El Teorema de la Incompletitud de Gödel, el Teorema de la Indecibilidad de Church, el Teorema de la Detención de Turing y el Teorema de la Verdad de Tarski no serían sino hitos que indicarían que «perseguir el autoconocimiento es iniciar un viaje que nunca estará terminado, no puede ser trazado en un mapa, nunca se detendrá, no puede ser descrito». D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, 2005, p. 777.

los que creen ser más ricos que lo que corresponde a su hacienda; «más numerosos» quienes se juzgan más altos y bellos de lo que en verdad son; pero «muchísimos más» los ignorantes que conforman el grupo de quienes se desconocen espiritual o anímicamente, pues se consideran sobresalientes, los mejores en lo tocante a la virtud, cuando no lo son. A éstos, poseídos por el *mé kalón* (antítesis y lado opuesto de la *kalokagathía*), no se les debe estimar, tampoco respetar. En tanto que amigos, sin embargo, es pertinente y oportuno castigarlos con la risa degradante del ridículo.

Si entre las virtudes la sabiduría es probablemente la más apreciada, es también la que genera un mayor número de opiniones falsas sobre su hipotética propiedad —también rivalidades, pendencias y disputas (*Phileb.* 49 a 2); porque, alega Antístenes, «es propio de la ignorancia hablar mucho, y quien hace eso ignora qué es bastante»¹²⁴. El grupo al que pertenecen aquellos que creen ser sabios aun sin serlo es multitud; el saber que exhiben —pues, en efecto, estiman que se han enseñoreado del conocimiento— resulta, más bien, espurio, falsa apariencia, presunción, pura filfa —*doxosophía*—. Por ello el ridículo, en cualquiera de sus manifestaciones, queda acotado de nuevo como un mal (*Phileb.* 49 a 4).

¹²⁴ *Gnomologium Monacense Latinum* XXVII 2, en *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca* (edición de J. A. Martín García), Madrid, 2008, volumen I, p. 172. «Siempre curaron de necios los callados»; B. Gracián, *El Discreto*, en *Obras Completas*, tomo II, p. 102.

2. RISA, RIDÍCULO, AGRESIÓN

What are you laughing at, you little puppy, you?

J. Joyce, *A portrait of the artist as a young man*

Platón tiene el comportamiento del engreído por una afección del alma (*Phileb.* 49 a 5). El ridículo es un mal, y es un mal crónico. Aquel que hace el ridículo, aquel que se pavonea, ufano, haciendo ostentación de un saber del que carece, no es sino un insensato al que no acompaña la razón —es un *anóētos*, esto es, un majadero al que le está vedado aprehender mediante la inteligencia su auténtico y verdadero estado (*Phileb.* 49 b 1-2). Porque cree tener aquello que no tiene y porque, además, el tesoro que imagina poseer es el más valioso entre todos, Platón se pone en guardia ante el ignorante y puntualiza: respecto de las cualidades espirituales, son dos los tipos de *doxósophoi* que podemos encontrar: el fuerte y el débil. Uno hace gala de una fuerza brutal que le convierte en un ser temido, odiado, poderoso y respetado; el otro, asténico y pusilánime por definición, se muestra débil y exangüe, incapaz de vengarse cuando es flanco de las burlas de sus semejantes. Al primero se le aborrece al tiempo que se le tiene un miedo

reverencial; al segundo... al segundo nadie lo toma en serio; es, desde luego, alguien de quien uno puede reírse con total impunidad. Este, y no otro, representa el ejemplo y modelo, el paradigma del ridículo.

ἄγνοια γὰρ ἢ μὲν τῶν ἰσχυρῶν ἐχθρά τε καὶ αἰσχροῖα— βλαβερά γὰρ καὶ τοῖς πέλας αὐτῆ τε καὶ ὅσαι εἰκόνες αὐτῆς εἰσιν—ἢ δ' ἀσθενῆς ἡμῖν τὴν τῶν γελοίων εἴληχε τάξιν τε καὶ φύσιν.

«Sócrates — En efecto, la ignorancia de los fuertes es odiosa e infame —pues es perjudicial incluso para los próximos, ella y todas las imágenes que de ella hay—, la débil, en cambio, alcanza para nosotros la categoría y naturaleza de lo ridículo» (*Phileb.* 49 c 2-5).

Aquel que se ignora a sí mismo pero, a su vez, conserva un antídoto contra la mordedura venenosa de la risa malévolas —porque, en definitiva, como especialista en la protervia todos temen burlarse de él— evoca poderosamente la figura del tirano. El tirano se aparece ante el otro como un ser execrable, temible y repugnante. En la *República* Sócrates se pregunta cómo se produce el tránsito o transformación de aquel que va primero, el líder, jefe o guía, en tirano. La respuesta ofrecida no deja lugar a dudas: la *metabolé* se efectúa cuando el jefe o guía comienza a hacer lo que se narra en el mito respecto del templo de Zeus Liceo en Arcadia; esto es,

«que cuando alguien gusta de entrañas humanas descuartizadas entre otras de otras víctimas, necesariamente se ha de convertir en lobo» (*Rep.* 565 d 9-e 1).

Pero el tirano no es un lobo sino, antes bien, un hombre despiadado e insaciable, voraz y neurótico para el hombre —un «saltamontes de patas largas, un dioscecillo, un *kleine Gott der Welt*» que apunta Goethe, cuya razón sólo le sirve «para portarse más animalmente que cualquier animal (tierischer als jedes Tier zu sein)»¹²⁵. Ante ese hombre está prohibida la risa —aunque de ese hombre acabarán riéndose todos. Porque los meandros de la risa son imprevisibles, sus movimientos azarosos; pero la fuerza motriz que la activa se dirige implacable hacia su objetivo como el agua que, día a día, va erosionando la solidez de la roca. Nada escapa al flujo del tiempo. Ahora bien, ¿en quién está pensando Platón cuando describe con tanto detalle a aquellos que detentan una falsa opinión sobre su sabiduría y mérito pero, paralelamente, se muestran incapaces de tomar venganza por sí mismos? ¿No tiene en mente, quizás, al ciudadano de la polis democrática? Si esto es así, ¿no seríamos testigos de la notable convergencia entre Platón y el Aristófanes que, en *Las Nubes*, defiende el justo logos (logos que permite al alma joven defenderse cuando es objeto de burla, entre otras cosas) contra el dialéctico logos injusto? Platón elude la verticalidad: sus reflexiones no son sino la constatación

¹²⁵ J. W. Goethe, *Faust* (edición de E. Trunz), Múnich, 1989, vv. 281/286, p. 17 (VOR).

de comportamientos y actitudes que van royendo poco a poco el andamiaje sobre el que se alza la polis.

La cifra que nos desvela la auténtica naturaleza del ridículo, también de la envidia, hay que buscarla en la ignorancia del débil. Porque cuando contemplamos a nuestros amigos actuando de forma ridícula, esto es, en posesión de una falsa opinión sobre su sabiduría y virtud, el hecho de no compartir su dolor, de «no dolerse ante sus males o desgracias» (*Phileb.* 49 d 6-7), es injusto. «No es digno de quienes son hombres», escribe Demócrito, «se rían de las desgracias de los hombres, sino que se compadezcan de ellas»¹²⁶. No ocurre así: en vez de advertir a los otros, nos reímos de ellos. ¿Y no es acaso la proverbial risa de Demócrito, una risa en tromba, virulenta y mordaz, *irrisio* antes que *risus*? Luis Vives sostiene que la risa de Demócrito no es sino una amonestación que el filósofo de Abdera deja caer como un torpedo sobre los hombres; amonestación que tiene como objetivo fustigar las torpezas de lo que aquéllos consideran sabiduría (*Democriti risus perpetuus, affectatus erat magis quam naturalis, et irrisus, non risus, ad incessandas hominum stultitias, quas illi sapientiam esse ducerent*)¹²⁷.

«Sócrates — Entonces, dice el argumento que, al reírnos de las actitudes ridículas de nuestros amigos, al mezclar placer con envidia, estamos mezclando placer con dolor; pues desde hace tiempo hemos convenido que la envidia es dolor del alma, y la risa

¹²⁶ ἄξιον ἀνθρώπους ὄντας ἐπ' ἀνθρώπων συμφοραῖς μὴ γελᾶν, ἀλλ' ὀλοφύρεσθαι. Demócrito, fr. 107^a; en H. Diels, *op. cit.*, p. 405.

¹²⁷ L. Vives, *De anima et vita*, Valencia, 1992, libro III, cap. X, pp. 297-298.

placer, y ambas se dan a la vez, simultáneamente» (*Phileb.* 50 a 5-9).

El ridiculizado que es inofensivo para los demás se desconoce, y por ello sufre en sus carnes esa amonestación sonoramente punzante que es la risa. «Habiéndose descartado que puedan dañarnos [los aquejados de la dolencia contraria al mandato délfico del γνῶθι σαυτόν, esos que forman el tropel de los *ridículos*], que es lo que hacen nuestros enemigos, se llega a la paradójica conclusión de que son nuestros amigos sobre quienes se descarga nuestra envidia con la agridulce venganza de la risa, mezclando así el dolor con el placer»¹²⁸. Lo decisivo es que esto sucede no únicamente en el teatro, sino «en toda la comedia y la tragedia de la vida (*Phileb.* 50 b 3). La risa que se mezcla con la envidia y que no es sino un potente aviso o castigo que dejamos caer sobre el otro, ¿traspasa la frontera de los espectáculos cómicos? ¿Es la comedia un escenario virtual que reproduce lo que ocurre en el común vivir? Así parece entenderlo Platón. Cabría examinar si la risa que ridiculiza podría jugar un papel favorable en el trabajo intelectual hacia la *anámnēsis* de lo inteligible e, incluso, si una vez separada el alma del cuerpo, sería el alma capaz de reír. Parafraseando a Juan Ramón Jiménez podríamos preguntar: ¿adónde van las risas cuando su dios las rompe? Jan N. Bremmer señala que entre muchos pueblos de la antigüedad, la risa era entendida como un signo de vida. Durante las

¹²⁸ L. Gil, “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, en *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, n° 7 (1997), p. 37.

lupercales romanas, por ejemplo, se tocaba la frente de dos jóvenes con un cuchillo manchado de sangre que luego se limpiaba con lana mojada en leche. Tras este ritual los jóvenes debían reír. «En Grecia los testimonios relacionados con la ausencia de la risa sólo pueden encontrarse en el período que sigue a la Edad Antigua. Se decía que los que consultaban el oráculo de Trofonio, en Lebadea, perdían por completo la capacidad de reír durante la visita»¹²⁹. Platón explica los resortes internos de la risa, sus engranajes; qué es aquello que la estimula; cómo se da paralelamente una mezcla de placer y dolor; por qué el ridiculizar hiera al prójimo en tanto que amigo que se ignora en su saber sobre sí; etc. No queda claro, sin embargo, si la risa es posible en el alma de los muertos. Sí parece probable que Platón otorgue a la risa, siquiera negativamente, una cierta relevancia en ese proceso de *automemoria* que, desde uno mismo, permite al hombre recordar y, por tanto, saber. ¿Va desapareciendo la risa conforme la doctrina platónica se va afinando, esto es, en los diálogos tardíos? Si nos atenemos a lo expuesto en las *Leyes*, llegar a aprender o conocer con rectitud pasa por una comprensión y por una inmersión en el ser del ridículo. Porque el ridículo no es sino esa añadidura que se echa en la balanza de la vida con el fin de que ésta no se pierda en el abismo de la seriedad. Esta suerte de paradójica interdependencia de los contrarios o *enantiodromía* pone de relieve que alcanzar, siquiera mínimamente, la excelencia, pasa por recorrer, además del camino de la circunspección, la vereda del ridículo (*Leg.* 816 e).

¹²⁹ J. N. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, 2003, p. 70.

3. CONCLUSIONES

Allí la Necedad con la Simpleza,
naturales del reino de la Risa.

Lope de Vega, *La Circe*

El cerco se estrecha. Platón es el primero en cuestionarse sobre la índole, condición natural o esencia del ridículo. Antes de él han habido risas, muchas. Algunas cargadas de dolor y sadismo; otras de una mordacidad no carente de gracia. Ya en Homero y Hesíodo hallamos diversas posibilidades estructurales de la risa que no pasaron desapercibidas a Platón: una de ellas hace referencia a la risa entendida como superación de los límites, como transgresión. Es la risa que brota de los dioses eternos cuando tienen noticia del amor adúltero entre Ares y Afrodita (*Odisea*, canto VIII, v. 343). O la que tiene lugar en los primeros versos del canto XVIII de la *Odisea*. A la pelea entre Ulises e Iro le precede una agitación que va *in crescendo* debido, en parte, al discurso burlesco de Antínoo. Los pretendientes de Penélope, urdidores de maldades intestinas, saltan de sus sillas y, entre risas, forman un corro para que la disputa comience. Ulises tumba a Iro de un certero

golpe en la quijada. El mendigo escupe sangre y muge. Lejos de preocuparse por su salud, los pretendientes se «morían de risa» (v. 100).

Existe otra risa que, al contrario, fija las fronteras de lo permisible y, por ello, limita. Esta es la risa sonora con la que Zeus censura a Prometeo después de que éste ha robado en una cañaheja el fuego de los hombres. El Japetónida se ha vuelto a burlar del todopoderoso Olímpico, pero Zeus le advierte de los males que, como consecuencia directa de su acción, les sobrevendrán, no sólo a los humanos *comedores de pan*, sino también a él mismo:

Ὠς ἔφατ'· ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε

«así dijo y rompió a carcajadas el padre de dioses y hombres»¹³⁰.

Pionero en estudiar la risa desde una perspectiva social y, por ende, política, Platón llega más lejos que nadie. Bajo la aparente futilidad de observar la estructura interna del comportamiento humano desplegado en la comedia, late un análisis minucioso del mecanismo del ridículo. Su mirada se posa, en primer lugar, sobre la necesidad humana de reír, sobre el carácter violento y peyorativo de la risa. Esta risa Platón no puede desterrarla por siempre de la ciudad. Su actitud, ambivalente, pivota entre la censura taxativa y la permisividad, y se resuelve en la

¹³⁰ Hesíodo, *Trabajos y días*, en *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric* (edición de H. G. Evelyn-White), Londres, 1920, v. 59, p. 6. Para un estudio de la risa entendida como transgresión —esto es, como un ir más allá de la frontera de lo admisible (Grenzeüberschreitung)— o como limitación —como un fijar las fronteras al otro por medio de la risa (Grenzfixierung)—, cfr. H. Bachmaier, “Komik als Grenzerfahrung”, en *Texte zur Theorie der Komik* (editado por H. Bachmaier), Stuttgart, 2005, pp. 123-134.

posibilidad de reír moderadamente, aunque sea a costa de extraer de la risa cómica uno de sus impulsos más palmarios: la libertad (*Leyes* 816 e). En segundo lugar, Platón pone de relieve en el *Filebo* esa otra risa que se inyecta sobre el débil para, a continuación, identificarla con un mal: nos reímos de nuestros amigos en vez de amonestarles por su comportamiento ridículo; y al reírnos, ridiculizamos al semejante, al prójimo en tanto que otro. Esta risa demoledora no es una secreción inocente de la vida cotidiana, sino un arma peligrosa que arrincona y margina, zahiere y separa, sanciona y amenaza. Un atajo a la agresión física es la risa ridiculizante, una remoción de algo que pesa, una descarga consciente de energía psíquica sobre personas; o como escribe Bergson, «*une espèce de geste social*»¹³¹, un gesto que sustituye a otro gesto: la represión material con la se querría castigar a los señalados como ridículos —por su propia ignorancia, sí, pero también por su marginalidad, su excesiva individualidad, su altanería y afectación, su demencia o torpeza para la vida en común, su excentricidad—, sublimada por medio de la risa. *Ihr solltet lachen lernen, meine jungen Freunde*¹³², escribe un pensador alejado de Platón en las vísceras y en la sangre como Nietzsche —aunque aquello que atañe a las vísceras, a las cavidades y entrañas es, por otra parte, síntoma de asimilación. Se precisa una risa nueva, fresca e incontaminada, libre de la ponzoña que acompaña sonoramente a la risa virulenta que se dirige contra el otro. Esto es algo de lo que Platón no escribe. Sin embargo, la *philosophia*

¹³¹ H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, 2007, p. 15.

¹³² F. Nietzsche, “Versuch einer Selbstkritik”, en *Die Geburt der Tragödie*, en *Werke* (ed. Karl Schlechta), tomo I, Múnich, 1977, § 7, p. 18.

perennis platónica, sugerente y abierta, aventura interminable, fija por primera vez ese rasgo de la risa que había permanecido oculto a la mirada rutinaria: el ridículo entendido como elemento de coacción en las relaciones humanas. Hay que seguir, ahora, el rastro entre líneas de lo risible, recorrer la vereda de la risa cáustica, transitar por los surcos que atraviesan el tiempo del ridículo.

SEGUNDA PARTE: ANATOMÍA DEL RIDÍCULO

I. *DE RIDICULIS*

1. SACAR A LA LUZ

Le visible —disait-il— n'est, peut-être, qu'un invisible
anxieux de se faire connaître.

Edmond Jabès, *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de
petit format*

El ridículo, tal y como queda acotado tras el análisis de Platón, indica un desequilibrio en el hombre: la carencia de proporción entre lo que uno es y lo que uno cree ser desencadena una risa admonitoria por parte de quien percibe en el otro una falla en el autoconocimiento de sí mismo. La risa exhorta al individuo que se ignora a un replanteamiento de lo que es pero, ¿cuál es el porqué de la risa? ¿Cómo se origina? ¿Qué factores intervienen en ella? ¿Desempeña alguna función social? ¿Hay acaso que contentarse con reír y no buscar por qué se ríe —o afirmar, con Spinoza: *humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*¹³³? ¿Puede la risa llegar a zaherir a quien es objeto de burla? ¿Se trata de un fenómeno «anímico» o deberíamos hablar de una risa exclusivamente «neuronal»? ¿Está la risa en el mismo estrato que el lenguaje? Giros, círculos y nuevas germinaciones. Preguntas en espiral

¹³³ B. Spinoza, *Tractatus Politicus*, en *Opera*, Leipzig, 1844, volumen II, I, § 4, p. 52.

para una inteligencia —la humana— que enmudece ante la risa, símbolo del vuelo y de la noche. Chantal Maillard, siguiendo el *Vocabulario de Estética* de Souriau, distingue entre seis tipos de risa: «la risa de devaluación (individual o social), la risa de relajamiento, la risa de “coincidencia formal entre esencias independientes”, la risa de convivencia y la risa de “vitalidad feliz”»¹³⁴. Adentrarse en el vacío de la risa, vacío que, simultáneamente, esclarece y oscurece, supone penetrar en un lugar de la luz donde quema un fuego sin ser visto. Rayo de tiniebla, cristal del no-saber, son muchos los que han pretendido su corona. Ninguno, sin embargo, la ha logrado. En la ascensión a su cumbre uno se siente incapacitado, como Juan de Yepes en su intento por racionalizar la experiencia del saber místico:

«cuanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo»¹³⁵.

La oscuridad translúcida del poema preludia la revelación. No ocurre así con la risa. Al estudiar los múltiples ensayos que tratan de

¹³⁴ Ch. Maillard, “La ingenua complicidad de la pantera rosa”, en *Mania. Revista de pensament*, nº 2 (abril), Barcelona, 1996, p. 120.

¹³⁵ San Juan de la Cruz, “Entréme donde no supe”, en *Cántico Espiritual y Poesía Completa* (edición de P. Elia y M.J. Mancho), Barcelona, 2002, vv. 32-38, p. 212.

aprehender tan resbaladizo fenómeno, se tiene la sensación de estar rodeado por la ambigüedad y el misterio, nunca por la claridad y la distinción. La risa se vuelve, inevitablemente, *cuestión de luz*. «Quid sit ipse risus» inquires Cicerón en *De Oratore*,

«cómo se provoca, dónde radica, cómo se produce y tan repentinamente rompe que, aun queriéndolo, no somos capaces de contenerla, cómo se apodera al mismo tiempo de los pulmones, de la boca, de las venas, de los ojos y del rostro, que lo vea Demócrito»¹³⁶.

El problema de la risa, la risa como problema. La cuestión es harto peliaguda, tanto, que a día de hoy no estamos muy lejos de las intuiciones de Aristóteles o de los trabajos llevados a cabo por los médicos hipocráticos, de los estudios de Joubert o de las reflexiones de los retóricos latinos. Resuenan como un eco que no se apaga las palabras de Quintiliano quien, amargamente, se lamenta de que no «ha sido explicado satisfactoriamente por alguien —aunque muchos lo hayan intentado— de dónde se origina la risa (neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi temptaverint, unde risus)», pues no sólo es provocada por una acción o palabra, sino también a veces «*quodam etiam corporis tractu*»¹³⁷.

¹³⁶ M. T. Cicerón, *De Oratore*, Madrid, 2002, II 58, 235, p. 309.

¹³⁷ Quintiliano, *Institutionis Oratoriae*, tomo II, libro VI, Salamanca, 1999, III, 7, p. 345.

Actualmente los neurólogos sostienen que, en el ser humano, la sonrisa entendida como respuesta motora ante un estímulo determinado suele desarrollarse generalmente dentro de las primeras cinco semanas de vida extrauterina. La risa surge un poco más tarde, aproximadamente alrededor del tercer mes¹³⁸. Los datos encajan poco más o menos con los estudios contenidos en el *Corpus Hippocraticum*: el niño es capaz de llorar y sonreír mientras duerme desde el mismo momento de su nacimiento, teniendo que transcurrir unos cuarenta días para que sea capaz de hacerlo en estado de vigilia:

«una inteligencia singular se manifiesta dentro del cuerpo desde el primer día: después de nacer, se puede ver a los niños reír y llorar en el sueño; cuando despiertan, ríen y lloran espontáneamente antes de los cuarenta días; pero no ríen, aunque se les toque o excite, antes de ese tiempo »¹³⁹.

En la misma línea se expresa Aristóteles, que asegura que hasta que no han pasado cuarenta días en la vida de un niño, «ni ríe ni llora mientras está despierto, aunque durante la noche suele hacer ambas cosas a la vez; tampoco tiene cosquillas, precisamente por pasar la mayor parte del tiempo durmiendo (*Historia de los animales* 587 b 5-

¹³⁸ W. Ruch y P. Ekman, "The expressive pattern of laughter", en *Emotion, qualia and consciousness* (editado por A. Kaszniak), Tokio, 2001, pp. 426-443.

¹³⁹ Hipócrates, *Œuvres Complètes d'Hippocrate* (edición de É. Littré), tomo VII, París, 1851, § 9, p. 450 (VOR). Τὸ μὲν γὰρ ἴδιον φρόνημα δηλὸν ἐστὶν ἐνὸν ἐν τῷ σώματι ἐν γε τῇ πρώτῃ ἡμέρῃ· ἐν τε γὰρ τοῖς ὕπνοισιν ἐοῦσιν, εὐθέως ἐπὶν γένωνται, γελῶντα φαίνεται τὰ παιδιά καὶ κλαίοντα· ἐγρηγορότα τε αὐτόματα εὐθέως γελᾷ τε καὶ κλαίει πρόσθεν ἢ τεσσαράκοντα ἡμέραι γενοίατο· οὐδὲ γελᾷ ψαυόμενά τε καὶ ἐρεθιζόμενα πρόσθεν ἢ αὐτὸς ὁ χρόνος οὗτος γένηται.

8)¹⁴⁰». Tanto el acto de reír como el de sonreír pueden producirse espontáneamente —como respuesta al buen humor o a los estímulos emocionales o sociales adecuados, por ejemplo—, pero también bajo la autoridad de la voluntad, el artificio o la falsedad. Propiamente, la sonrisa que se produce como respuesta ante una situación cómica o humorística es la configuración facial designada como *Duchenne display* —llamada así en consideración al trabajo del neurólogo francés Guillaume Benjamin Duchenne, pionero en describir de qué modo este patrón distingue las sonrisas derivadas del placer de otros tipos de sonrisa—, caracterizada por la contracción simultánea de los músculos cigomático mayor y orbicular de los párpados, responsables del movimiento de los costados de los labios hacia atrás y hacia arriba, así como del estrechamiento de los ojos y las arrugas. Durante la risa, otros músculos adicionales, faciales, respiratorios y laríngeos se activan¹⁴¹. Las vías neurológicas involucradas en estos diferentes modos de expresión han sido parcialmente dilucidadas a partir de la información derivada de estudios realizados en sujetos con lesiones cerebrales. El dato es interesante porque de nuevo nos lleva de vuelta a los albores de las observaciones clínicas en torno a la risa. En los tratados de medicina hipocrática se explica el caso de una enferma aquejada de frenitis. Uno de los síntomas de la enfermedad consiste en alternar

¹⁴⁰ Análoga constatación será repetida por Plinio: «at Hercule risus praecox ille et celerrimus ante xl diem nulli datur»; en Plinio, *Natural History*, Londres, 1961, volumen II, libro VII, I, p. 506.

¹⁴¹ cfr. B. Wild et al., “Neural correlates of laughter and humour”, en *Brain*, n° 126, Oxford, 2003, p. 2122.

períodos de llanto y risa¹⁴². El argumento que permite sostener tal hipótesis reside en lo que los neurólogos denominan, a día de hoy, «risa patológica», que no es sino la risa que puede producirse dentro del marco de cualquier convulsión epiléptica, como manifestación de aberraciones cromosómicas en el *síndrome de Angelman*, en trastornos del estado de ánimo, en casos de *Alzheimer*, ictus traumáticos o manías como la esquizofrenia. Por resumir los resultados de diversos estudios neuroanatómicos, la manifestación de la risa parece depender de dos sendas neuronales parcialmente independientes. La primera de ellas, «involuntaria», implica la acción de la amígdala, las áreas del tálamo y del hipotálamo y las zonas dorsales del cerebro. La segunda, «voluntaria», se origina en el lóbulo frontal y conduce a través del córtex y el tracto piramidal a la zona ventral del cerebro¹⁴³. El objeto de nuestro estudio se aleja del fecundo aunque poco transitado terreno de la neuroanatomía de la risa. Sí nos parece relevante señalar, sin embargo, la insistencia que desde la neuropsicología se hace por diferenciar entre una risa «voluntaria» y otra «involuntaria». La risa «voluntaria» es la que aquí nos interesa destacar por estar estrechamente vinculada con el ridículo. La risa involuntaria, entendida como primera y rudimentaria estructuración del yo, adquiere un significado social gracias al refuerzo positivo que recibe del mundo que le rodea. Se transforma, por tanto, en algo diferente al interactuar el individuo con el entorno que lo envuelve: lo que antes no era sino

¹⁴² Hipócrates, *op. cit.*, tomo III, París, 1841, p. 142.

¹⁴³ B. Wild et al., *op. cit.* pp. 2121-2123.

automatismo involuntario fisiológico, pasa ahora a expresión intencional de un estado afectivo, «elaborado según modulaciones diferenciadas, aptas para expresar respuestas afectivas de diferente grado y naturaleza, que van desde la complacencia hasta la satisfacción, el sarcasmo, la ironía, el desprecio, etcétera»¹⁴⁴. Aquí cabe ubicar al ridículo. Porque ridiculizar es acción que, partiendo de una risa que delibera, trata de desvirtuar y degradar al otro. Aristóteles, en las últimas páginas de la *Retórica*, admite que dominar el arte del ridículo puede tener alguna utilidad en los debates y que conviene, como indicaba acertadamente Gorgias,

τὴν μὲν σπουδὴν διαφθείρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι τὸν δὲ γέλωτα
σπουδῇ

«echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa por medio de la seriedad» (*Rhet.* 1419 b 3-4).

Porque la risa así empleada desacredita al orador que, ridiculizado, dobla la cerviz ante su oponente —y queda en ridículo para con todo el auditorio. El desafío que supone enfrentarse a la pareja risa-ridículo lanza al investigador a los arenales del cálculo diferencial de las relaciones humanas. Hay, por tanto, que desanudar los tallos que conforman el extraño vegetal, colegir sus conexiones, entender el

¹⁴⁴ U. Galimberti y E.M. G. de Quevedo, “Risa”, en *Diccionario de psicología*, Buenos Aires, 2002, pp. 972-973.

alcance de dicha asociación. En estos abismos se está al acecho del ser de luz —ser luminoso que vivifica la mañana oscura—, pero sólo al acecho. La ausencia de luminosidad deja en penumbra, en un rincón de sombra suspendida, la cuestión de qué sea la risa, qué el ridículo.

2. EL *HOMO RIDENS* DE ARISTÓTELES

Seigneur terrible de mon rire, vous porterez
ce soir l'esclandre en plus haut lieu.

Saint-John Perse, *Pluies*

Según una célebre sentencia aristotélica, «el hombre es el único de los animales que ríe (τὸ μόνον γελάει τῶν ζώων ἄνθρωπον *De Partibus Animalium* 673 a 8)». En la filosofía de la finitud de Aristóteles, lo pequeño, lo que aparentemente carece valor y que, en tanto devaluado, es desechado por insignificante, se recupera para la reflexión. Al buscar el ser de la cosa en la actualidad de esa cosa y no en una idea trascendente, Aristóteles fuerza a la filosofía a fijarse en aquello que hasta el momento ha escapado a su discurso por considerarse trivial, insustancial, fútil. «Es necesario no rechazar puerilmente el estudio de los seres vivos de menos valor», advierte Aristóteles, «pues en todas las obras de la naturaleza existe algo de maravilloso (*De part. anim.* 645 a 15-17)». No es de extrañar, entonces, que dentro de las múltiples investigaciones que Aristóteles llevó a cabo a lo largo de su vida, la risa

y el ridículo llamaran su atención. En su introducción a los *Parva Naturalia*, Alberto Bernabé indica que existe un interés notable en Aristóteles por «aproximarse desde la óptica del filósofo a los fenómenos psíquicos, sobre la base de que éstos tienen lugar en un entorno corporal y de que pueden explicarse como procesos puramente físicos»¹⁴⁵. ¿Habría en los escritos aristotélicos algo así como una *fisiología o física de la risa*? Sin duda Aristóteles examina la risa desde un punto de vista fisiológico: si el hombre es, entre los animales, el único capaz de reír, es también, además, «el único sensible a las cosquillas por la finura de su piel» (*De part. anim.* 673 a 6-8). Nadie se hace, por cierto, cosquillas a sí mismo. ¿Por qué? Porque para que algo haga cosquillas debe participar, necesariamente, un conductor de la energía que libere electrones sorpresivos, inesperados: la intensidad de la carcajada es inversamente proporcional al grado de expectativa. Lo inesperado, lo que no se espera o sospecha, le *pilla a uno* desprevenido. Si uno espera que le hagan reír, la intensidad de la risa declina precisamente porque el efecto de choque intrínseco a la sorpresa se esfuma. Sin embargo, cuando, súbitamente, alguien —un «otro» conocido, pues nos reímos de las cosquillas en el ámbito privado de lo familiar, de lo cercano— irrumpe de pronto en nuestro quicio existencial con una inmediatez tal que le *coge* a uno por sorpresa, el sujeto que sufre las cosquillas no puede parar de reír. *No verlo venir*, no sentir su cercana presencia sino, antes bien, el que algo se aparezca de pronto para materializarse en forma de «cosquillas», aumenta el efecto de la

¹⁴⁵ A. Bernabé, «Introducción a los *Tratados breves de historia natural*», en Aristóteles, *Tratados breves de historia natural*, Madrid, 1996, p. 11.

risa. Por ello afirma Aristóteles que «las cosquillas se pasarán por alto si uno las sufre de forma consciente» (*Problemas* 35 965 a 13-14). Cercanía y sorpresa, familiaridad e inmediatez, como elementos necesarios para que el estado de ánimo quede afectado en su estructura fundamental por las cosquillas y por la risa. Porque el hombre ríe, pero su risa es siempre risa *de* y *desde* algo otro de sí. Es *risa de, irrisio*, porque quien ríe *se ríe*. Pero también el reír se origina *desde*, en tanto uno mismo es incapaz de producirse la risa: se pueden tener cosquillas, se puede reír, pero nunca es uno mismo la causa (*Probl.* 35 965 a 16-17).

La risa provoca, además, algo parecido a un ataque de locura pasajero. Uno queda, de pronto, fuera de su orden o estado natural: ese algo o alguien que desde fuera le hace a uno reír, altera el equilibrio interno para causarle una conmoción transitoria e involuntaria en su ser, «contra su voluntad» (*De part. anim.* 673 a 6). Por ello hay que ser benévolo con el poseído por la risa, porque es un acto que surge intempestivamente y el sujeto reidor difícilmente puede ser dueño de ese desencadenamiento barroco de reflejos. Esto explicaría la aserción aristotélica de que «la risa es algo así como un trastorno y un engaño (ἔστιν δὲ ὁ γέλως παρακοπή τις καὶ ἀπάτη *Probl.* 35 965 a 14)». En tanto que presentarse *de golpe* un estímulo sensorial insospechado en el horizonte de la existencia, engaño, fraude, añagaza (*apátē*)¹⁴⁶; trastorno o *parakopé* porque, por momentos, se queda uno en suspenso, sin

¹⁴⁶Lo secreto, aquello hurtado furtivamente a la inteligencia y a los sentidos, resulta engañoso (*Probl.* 35 965 a 16)

asidero o sostén. Es curioso notar como Aristóteles cita, sin nombrarlo explícitamente, un caso que aparece en el *Corpus Hippocraticum*, concretamente en el tratado de las *Epidemias*. Ahí se relata el episodio de «Tychón quien, tras ser herido en el pecho por una flecha lanzada por una catapulta en el sitio de Daton, fue presa de una risa convulsiva»¹⁴⁷. En este ejemplo el trastorno no es pasajero, sino permanente: al intentar retirarle la flecha, un trozo de madera queda incrustado en el diafragma, muriendo Tychón al cabo de tres días. Lo relevante de esta anécdota reside en el hecho de que para Aristóteles, al igual que para los médicos hipocráticos, la risa se origina en algún lugar del pecho:

«dicen respecto a las heridas de guerra en la región del diafragma, que también se produce risa a causa del calor que surge de la herida. Esto, efectivamente, es más creíble, al decirlo personas dignas de confianza, que aquello de la cabeza de hombre que, después de cortada, hablaba» (*De part. anim.* 673 a 10-14).

El diafragma (*phrenós, praecordia*), membrana que envuelve al corazón, al pecho y a los pulmones y los separa del abdomen es, para aquellos que practican el arte de los Asclepiadas, sede del órgano principal del alma sensible, de la inteligencia y del conocimiento, de la voluntad y del apetito. Pues bien: el estudio físico del ser humano muestra para

¹⁴⁷ Hipócrates, *op. cit.*, tomo V, París, 1846, § 95, pp. 254-256 (VOR): Τύχων ἐν τῇ πολιορκίᾳ περὶ Δατόν ἐπλήγη ὑπὸ καταπέλτου ἐς τὸ στήθος, καὶ μετ' ὀλίγον γέλωσ ἦν περὶ αὐτὸν θορυβώδης.

Aristóteles que el mecanismo fisiológico desencadenante de la risa brota desde el diafragma: el diafragma vendría a ser el punto de partida y centro, *fons et origo* de la risa. La risa no sería sino un fenómeno psicofísico en el que intervendrían la percepción sensible y el pensamiento, mas no la voluntad (*De part. anim.* 673 a 5-6). Constituiría lo que hoy llamaríamos un *acto reflejo* —acto reflejo que tendría por función biológica la de «distender o relajar tensiones»¹⁴⁸. Por eso Quintiliano sostiene que la risa «estalla con frecuencia aun cuando no lo queramos, y no sólo arranca por fuerza el testimonio de nuestro semblante y voz», sino que con su vehemencia «nos sacude el cuerpo entero (*erumpit etiam invitis saepe, nec vultus modo ac vocis exprimit confessionem, sed totum corpus vi sua concutit*)»¹⁴⁹.

El estudio fisiológico de la risa emprendido por Aristóteles es relevante por cuanto su influjo llega hasta nuestros días. Cuestiones como si el «hombre es el único, entre los animales, que ríe»; «la sorpresa y el engaño» como factores causales de la risa; el papel jugado por el «diafragma» en la risa; los mecanismos inconscientes que intervienen en el proceso mismo del reír; la risa turbulenta ajena a la voluntad del riende, etc., son *topics* que veremos tratados y repetidos hasta la extenuación. «Es notable que la mecánica puramente fisiológica del reír sea algo exclusivo del hombre, mientras que comparte [con el animal] la función, llena de sentido, del juego. El aristotélico *homo ridens* caracteriza al hombre por oposición al animal todavía mejor que el *homo*

¹⁴⁸ L. Gil, «La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo», p. 33.

¹⁴⁹ Quintiliano, *op. cit.*, VI, III, 9, pp. 346-347.

sapiens»¹⁵⁰. El hombre ríe, sí, pero la clave que ayuda a comprender el fenómeno de la risa sigue siendo algo velado al poder del intelecto. En el relato breve *El país de los ciegos*, H.G. Wells retrata el azaroso destino de un montañero perdido en el Parascotopetl, el Matterhorn de los Andes. Núñez, que así se llama el protagonista, encuentra en un valle una pequeña población perdida. Todos sus habitantes son ciegos. Piensa en cómo podría conquistarlos —en su cabeza repiquetea un mantra obsesivo: *en el País de los Ciegos el tuerto es el rey*. Nada sale según lo previsto, y Núñez termina huyendo de ese escenario de pesadilla. Si traemos a colación este pequeño relato no es sino para mostrar que con la sola luz de la fisiología no podemos conquistar el vasto reino de la risa, reino que, como ese país inalcanzable, resulta esquivo al mecánico mirar. Ciertamente, corremos el riesgo de perdernos caso de atender exclusivamente a la lógica de los fenómenos corporales. «Temo que los animales tengan al hombre por un ser que es como ellos y que del modo más peligroso ha perdido el sano entendimiento animal, —que le tengan por el animal demente, el animal que ríe, el animal que llora, el animal funesto»¹⁵¹. Ese suplemento, ese plus o adhehala que el ser humano atesora frente al animal, hace que nos veamos obligados a ir más allá de las fronteras de lo puramente fisiológico. Sin embargo, seguimos dentro de los lindes del pensamiento de Aristóteles. Porque la observación empírica aristotélica, aún en

¹⁵⁰ J. Huizinga, *Homo ludens*, p. 17.

¹⁵¹ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, en *Werke*, tomo II, § 224, p. 152 (VOR): «*Kritik der Tiere*. — Ich fürchte, die Tiere betrachten den Menschen als ein Wesen Ihresgleichen, das in höchst gefährlicher Weise den gesunden Tierverstand verloren hat, — als das wahnwitzige Tier, als das lachende Tier, als das weinende Tier, als das unglückselige Tier».

estado embrionario, aguijonea la reflexión. Necesita, empero, de algo más para dar cuenta de la risa y el ridículo. Ese «algo más» lo encontramos, paradójicamente, en el mismo Aristóteles. Jaeger indica en el primer capítulo de su estudio monográfico sobre el Estagirita que «Aristóteles fue el primer pensador que se forjó al mismo tiempo que su filosofía un concepto de su propia posición en la historia; con ello fue el creador de un nuevo género de conciencia filosófica, más responsable e íntimamente complejo»¹⁵². Seguir la trayectoria de la risa y el ridículo supone, por ello, estudiar el fenómeno de la risa y el ridículo en el Aristóteles de la *Poética*, de la *Retórica*, de la *Ética*.

¹⁵² W. Jaeger, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, México, 1946, p. 11.

3. DECIR Y OÍR LO QUE CONVIENE

Haste thee, nymph, and bring with thee
Jest, and youthful Jollity.

J. Milton, *L'Allegro*

El análisis por parte de Aristóteles del fenómeno de la risa, sin embargo, no se detiene en las causas fisiológicas o psicológicas que la originan. La risa y, en concreto, el ridículo, son trasladados hasta el quirófano de la *Poética*, de la *Retórica* y de la *Ética a Nicómaco* para ser convenientemente reconocidos. En la primera de estas obras, Aristóteles lleva a cabo un estudio ontológico del ser de lo poético. En la investigación de esa región del ser que produce y crea a partir de materiales tan dispares como la roca, el papel, los metales o la palabra, examina el fundador del Liceo la etimología, historia, forma y esqueleto de la tragedia y de la comedia y, dentro de ésta, se aclara qué sea el ridículo, cuáles sus formas, cuántas sus especies, cuáles entre ellas se ajustan al hombre libre y cuáles no, etcétera. Llegados a este punto tropezamos con un problema insalvable: nada de lo afirmado puede ser contrastado. El segundo libro de la *Poética*, lugar en el que Aristóteles anuncia que somete al ridículo a una vivisección exhaustiva (*Retórica*

1419 b 2 y ss.), se ha perdido. Sin embargo, la *Poética*, pese a llegar hasta nosotros mutilada, ofrece algunas pistas de gran valor sobre lo ridículo como fenómeno de los espectáculos cómicos. Conviene señalar antes que nada que, dentro de la diversidad de las acciones poéticas surgidas de la mano del hombre, a Aristóteles le interesan sobremanera aquellas que tienen como soporte la voz: la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica, las obras para flauta y cítara, utilizan la voz como materia prima. No en vano, la voz es, de entre todos los órganos del ser humano, «el más adecuado a la imitación» (*Rhet.* III 1404 a 22). Aristóteles sigue en esto a Platón. En el *Crátilo* leemos: «el nombre es una imitación con la voz de aquello que se imita» (*Crat.* 423 b). Sin embargo, el mismo Aristóteles matizará esta posición con posterioridad. Así, en *De Interpretatione* sostiene que las voces, los sonidos vocales humanos, son «símbolos de las afecciones del alma» (*De Intr.* 16 a 3). De cualquier modo, lo relevante en este punto consiste en señalar que, tanto la epopeya como la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica, etc., todas ellas son reproducciones por imitación o *mímēsis*, aunque difieren unas de otras en tres aspectos: o bien imitan con medios genéricamente diversos —colores, figuras, palabras, etcétera—, o cosas u objetos diferentes —pues cada arte reproduce miméticamente cosas diversas; así la danza, o la aulética, toman como modelos «tipos» distintos según aquello que quieran expresar—, o de una forma diferente y no de la misma —dado que el *poiētēs* reproduce cada uno de los objetos *a su manera* (*Poética* 1447 a 16-18). De las producciones que utilizan la palabra en exclusividad, unas reproducen

por imitación hombres en acción esforzados y buenos, malvados, mejores, peores o iguales que nosotros. Aquí encontramos la primera diferencia significativa entre la tragedia y la comedia: mientras la primera reproduce por imitación a hombres mejores que los normales, la comedia, por el contrario, lo hace de hombres peores (*cheírōn* escribe Aristóteles: un hombre, el modelo de la comedia, de clase o raza inferior *Poét.* 1448 a 17-19). ¿Por qué? Porque el dominio propio de la tragedia se sitúa en una zona liminar en la que las potencias divinas por un lado, y la acción del hombre por otro, se yuxtaponen y entrechocan. «El objeto de la tragedia es el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco»¹⁵³. En la tragedia *Antígona*, tras las palabras de Tiresias a Creonte en las que el poeta vaticina que, de mantenerse la actitud obstinada del monarca —va caminando por el mismísimo *filo del destino* (v. 996)—, las destructoras y vengadoras Erinias se lanzarán sobre algún ser nacido de sus propias entrañas, Creonte, angustiado, pregunta al Corifeo: «así pues, ¿qué debo hacer?»¹⁵⁴. De ahí que la acción del héroe trágico deba ser ejemplar y, por ende, mejor que la del resto de los mortales. La comedia queda exonerada de esa ejemplaridad, y no por exceso ni por defecto, sino por el propio cometido de la comedia. Constituye propiamente un canto a la creación, al origen, a la

¹⁵³ J.-P. Vernant, “El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos”, en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen I, Barcelona, 2002, p. 20.

¹⁵⁴ Sófocles, *Antígona* (ed. M. Schmidt), Jena, 1880, v. 1099, p. 74: τί δῆτα χρὴ δοῦν;

libertad turbulenta, al eterno retorno de la vida, una vida que incluye la generación, pero también la destrucción de todas las formas que resurgen en el rito con una nueva fuerza. Ello explicaría los cantos fálicos, las obscenidades y burlas, las imprecaciones, los diablos ventrudos, los coros de animales, la danza del córdace, las procesiones en honor a Dioniso. En la época de Aristóteles parece haberse esfumado la sensibilidad primitiva para con la comedia: el espectáculo cómico debía transmitir en su génesis la imagen de que la vida no era sino una orgía regeneradora y revitalizadora en la que podía soldarse la fisura abierta tras el sesgo naturaleza/cultura. Como un cadáver de algo que fue pero que nunca volverá a ser ya, quedan en la comedia los restos: las bromas truculentas, los insultos, los ultrajes y humillaciones, las pinturas de tipos humanos estereotipados como el campesino o el parásito; la risa loca, indecorosa y despiadada, en los antípodas del buen humor, del juego, de la *bonhomie* —risa que es, antes que nada y sobre todo, *derisus*. Los comediantes, próximos sino en el espacio sí en el espíritu a aquellos *ithýphaloi* que deambulaban por las calles de Atenas vestidos con trajes grotescos, máscaras de borrachos y falos, provocan la hilaridad del espectador con sus jocosas actitudes y su humor belicoso y reproducen, así, a hombres peores que los normales.



«Las comedias tenían lugar en las Leneas, la fiesta que el arconte-rey celebraba en Gamelión en honor de aquel Dioniso que en Atenas poseía un culto más antiguo que el Eleuterio de la tragedia». A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 260. J. Ribera, "Silenos borrachos" (1626).

Homero es, de entre los poetas, aquél que mejor representa el carácter trágico y el cómico. Contra el presupuesto platónico que afirma que el poeta no puede practicar correctamente y al mismo tiempo géneros diametralmente opuestos como el cómico y el trágico (*República* 395 a)¹⁵⁵, Homero, en opinión de Aristóteles, es el más excelente poeta en lo que se refiere tanto a los asuntos esforzados y nobles y, por eso, trágicos, como a los viles y malvados y, por tanto, cómicos. La opinión de Aristóteles (*Poét.* 1448 b 29-31) se sustenta en la creencia que atribuye a Homero la autoría de la epopeya cómica (hoy perdida) *Margites*¹⁵⁶. Cabe suponer, no obstante, que Aristóteles tenga en mente los episodios humorísticos intercalados en sus dos grandes epopeyas: la *Iliada* y la *Odisea*. A modo de ejemplo: en el canto segundo de la *Iliada* se narra cómo Ulises anima a los aqueos reunidos de nuevo en asamblea a no abandonar el sitio de Ilio. Tersites, el hombre más indigno, feo y cobarde llegado al pie de Troya —patizambo, cojo de una pierna, encorvado, calvo, el héroe etolio es el más odioso tanto para Aquiles como para Ulises—, en medio de un frenesí de estridentes

¹⁵⁵ El mismo Platón vacila en este punto: en el *Banquete* Aristodemo recuerda cómo Sócrates obliga a reconocer a Agatón y a Aristófanes que es «cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien es autor de tragedias lo es también de comedias» (προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα κωμωδοποιὸν εἶναι *Banquete* 233 d). El que Aristodemo estuviese «un poco adormilado» y, por tanto, no hubiese escuchado *correctamente*, podría aducirse en defensa de la tesis expuesta en la *República*. Para un análisis pormenorizado de este punto, cfr. M. J. Pereira Almeida do Carvalho, *Die Aristophanesrede in Platos Symposium*, Würzburg, 2009, *passim*.

¹⁵⁶ De esta obra poco o nada se sabe. En la *Suda* (*Suidae Lexicon*, tomo II, p. 496) se define a Margites como ἀνήρ ἐπὶ μωρία κωμωδοῦμενος, «un hombre necio a quien se le toma el pelo». En la misma obra (tomo III, p. 112) se señala a Pigrēs, hermano de la reina Artemisa, como autor del *Margites* —y de la *Batracomiomaquia*— (ἔγραψε καὶ τὸν εἰς Ὀμηρον ἀναφερόμενον Μαργίτην καὶ Βατραχομομαχίαν.).

chillidos, arenga a los allí reunidos a que regresen con las naves a su patria. Ulises, cansado de la cobardía de Tersites, de su hablar desordenado, de sus injurias y vilezas, le castiga con un bastonazo que da con sus huesos en el suelo. Los soldados se burlan a coro y ríen:

«Un cardenal sanguinolento le brotó en la espalda
por obra del áureo cetro, y se sentó y cobró miedo.
Dolorido y con la mirada perdida, se enjugó el llanto.
Y los demás, aún afligidos, se echaron a reír de alegría»¹⁵⁷.

Sobre la comedia, imitación de hombres peores, Homero muestra la conveniencia de representar cosas ridículas antes que aquellas conductas que puedan ser tachadas de deshonorosas (*Poét.* 1448 b 38). Porque, defiende Aristóteles, en la comedia se imita a los hombres viles o malos, pero esa maldad representada es una maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo.

τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ
φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ
διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

«Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave prejuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo

¹⁵⁷ Homero, *Iliada*, Madrid, 2006, canto II, vv. 267-270, p. 29.

y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula» (*Poética* 1449 a 33-36).

La comedia, por tanto, pinta los hombres inferiores al término medio no por lo que respecta a cualquier falta, sino solamente desde el punto de vista de una clase particular, el ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede definirse, entonces, como un error o una deformación que no produce sufrimiento o perjuicio a otros. ¿Por qué, a diferencia de lo que sostiene Platón en el *Filebo*, defiende Aristóteles que el ridículo es una falta o defecto, una fealdad sin dolor y sin daño? Porque en la comedia se reproducen imitativamente acciones; y reproducir no significa sino volver a producir lo natural de otra forma, esto es, *transformar* lo natural en algo artificial. ¿Qué reproduce la comedia? Caracteres. Aristóteles exige que el carácter imitado por el poeta cómico represente el temperamento y la moralidad de quienes pasan por ser «hombres malos»; pero malos no en virtud de su inquina, vesania, crueldad o perversidad, sino malos en tanto que feos, torpes, indecentes, mordaces. A diferencia de lo que acaece en la tragedia, los errores o defectos que tienen lugar en los espectáculos cómicos ni causan dolor (son, literalmente, *anódynos*), ni destruyen o echan a perder. Por ello resulta del todo pertinente la risa; porque quien hace el ridículo en la comedia *representa*, interpreta, finge, lo que impide que sufra en sus carnes perjuicio alguno.

a. Tacto e ingenio

Aristóteles, sin embargo, va más allá en sus consideraciones sobre el ridículo. Sabedor de que lo risible o ridículo es lo que prevalece en el día a día de los hombres, pues también en la vida hay momentos para la diversión y el esparcimiento «en los que es posible la distracción con bromas» (*Ét. Nic.* 1127 b 34), estudia en la *Ética a Nicómaco* el modelo o paradigma de quienes procuran por todos los medios hacer reír —los «bufones» u «ordinarios»—, los que no dicen nada que pueda provocar la risa, los faltos de sal o «insulsos», aquellos que se enojan contra los que consiguen hacer reír —y que por eso son llamados «rudos» y «ásperos» o «ariscos» (1128 a 10)—, y los que divierten a los otros con un decir armonioso, bien proporcionado y ordenado, con donaire y buen humor, a quienes hay que llamar propiamente «ingeniosos», «ágiles de mente» (*eútropoi*).

«Es propio del que tiene tacto decir y oír lo que conviene a un hombre distinguido y libre; hay, pues, bromas en el decir y en el escuchar que convienen a tal hombre, pero las bromas del hombre libre difieren de las del hombre servil, y las del educado de las del que no tiene educación. Puede verse esta diferencia en las comedias antiguas y en las nuevas» (*Ét. Nic.* 1128 a 17-22).

El vínculo entre ingenio y libertad salta a la vista en la broma. Ser capaz de componer un discurso «elegante» y «gracioso» (*asteîos*, la

urbanitas de los latinos) es algo que sólo está al alcance de «quien posee una buena disposición natural y está ejercitado en ello (*Retórica* 1410 b 7-8)»¹⁵⁸. La payasada y la chocarrería son propias del ineducado, del bufón, del siervo o esclavo de su grosería, que ni respeta a los demás ni se respeta a sí mismo; también de los jóvenes, «amantes de la risa y, por ello, también de las bromas; pues, efectivamente, la broma es una desmesura en los límites de la educación (*Rhet.* 1389 b 10-12)». El que no participa de aquello que pueda provocar risa y que además se molesta cuando otros lo consiguen es inútil para estas relaciones sociales, pues descanso, diversión y esparcimiento parecen indispensables en la vida de los hombres. Ahora bien:

ὁ δὴ χαρῖεις καὶ ἐλευθέριος οὕτως ἔξει, οἷον νόμος ὦν ἑαυτῷ. τοιοῦτος μὲν οὖν ὁ μέσος ἐστίν, εἴτ' ἐπιδέξιος εἴτ' εὐτράπελος λέγεται.

«el que es gracioso y libre se comportará como si él mismo fuera su propia ley. Tal es el término medio, ya sea llamado hombre de tacto o ingenioso» (*Ét. Nic.* 1128 a 31-33).

El gracioso y libre, hábil y diestro, el hombre de tacto en el decir y en el oír pues, no en vano, procede en todo asunto con prudencia, no actúa

¹⁵⁸ Por eso sostiene Jenofonte que a aquellos que son capaces de componer historias que hagan reír a sus compañeros (historias en las que no se injurie, tampoco se haga daño a nadie), hay que llamarlos graciosos e ingeniosos antes que jactanciosos o afectados. Jenofonte, *Cyropaedia*, en *Xenophontis Opera Omnia*, volumen 4, Oxford, 1970, II, 2, 12: οἱ δὲ μηχανώμενοι γέλωτα τοῖς συνοῦσι μήτε ἐπὶ τῷ αὐτῶν κέρδει μήτ' ἐπὶ ζημίᾳ τῶν ἀκουόντων μήτε ἐπὶ βλάβῃ μηδεμιᾶ, πῶς οὐχ οὔτοι ἀστεῖοι ἂν καὶ εὐχάριτες δικαιότερον ὀνομάζοιντο μᾶλλον ἢ ἀλαζόνες;

por interés, no es movido por otra cosa, no está inclinado a —el aplauso, el reconocimiento, el liderazgo, la pertenencia al grupo—, no busca la carcajada como premio sino que, antes al contrario, es él mismo juez y parte en la causa, es él mismo su propia ley («lo que es el sol en el mayor, es en el mundo menor el ingenio»¹⁵⁹, escribirá Gracián). ¡Qué diferencia entre la risa entendida como producto del ingenio y la risa entendida como profesión de fe! ¡Qué distancia media entre *hacer* reír y *pretender hacer* reír! La naturaleza de la definición del gracioso y libre como aquel que se comporta como «si él mismo fuese su propia ley», contiene el principio del movimiento que confluye en uno de los aspectos centrales de la ética kantiana. Late, *in nuce*, la regla del vicario saboyano de Rousseau que toma como guía *la lumière intérieure*, pero resuena con redoblado ímpetu el imperativo categórico kantiano: «*handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde* (obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne en ley universal)¹⁶⁰. ¿No es esta la actitud del «ingenioso», equidistante entre el bufón y el desabrido? Porque obra y se comporta como si él y sólo él fuera su propia ley, dice lo que debe y como se debe y escucha lo mismo. Para que la quebrada que media entre el yo real y el yo ideal no acabe por resultar insalvable —todavía no hemos anclado en el fondeadero de Hegel, en el yo real que es *das allgemeine sich selbst*

¹⁵⁹ B. Gracián, *El Discreto*, en *Obras Completas*, tomo II, p. 101.

¹⁶⁰ I. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Berlín, 1870, p. 44 (traducción de M. García Morente. En I. Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, México, 1990).

Wissen in seinem absoluten Gegenteile¹⁶¹—, uno debe imponerse su propia ley. «Donde habla la ley moral ya no queda objetivamente elección libre alguna en lo que toca a lo que haya de hacerse (wo das sittliche Gesetz spricht, da gibt es, objektiv, weiter keine freie Wahl in Ansehung dessen, was zu tun sei)»¹⁶². La cuestión no radica en averiguar cómo llegar uno a ser gracioso, sino en cómo ser digno de la gracia. Por tanto, no es el resultado de la acción lo que cuenta. Lo decisivo no reside tanto en la espera de quien pretende provocar la risotada en el auditorio, cuanto en la pureza de la intención y en la rectitud de la voluntad.

Además de una risa bufa propia de los espectáculos cómicos, de la juventud o de la vulgaridad, existe otra que, sin detrimento de quien la excita o de quien es excitado por ella —pues parte de la acción del ingenioso, de aquel que se expresa de forma adecuada e inteligente—, debe ser entendida como el resultado del divertimento decoroso. Ésta es risa que poco o nada tiene que ver con el ridículo; no en vano Aristóteles la concibe, sobre todo, como un placer.

«puesto que el juego <se cuenta> entre las cosas placenteras, lo mismo que toda distracción, y como también la risa causa placer,

¹⁶¹ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (edición de J. Hoffmeister), Hamburgo, 1952, p. 472.

¹⁶² I. Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, 2001, § 5, p. 140. En la apasionada biografía de Kant que firma Jean-Baptiste Botul, afirma su autor que la voz de la ley moral, la voz del deber, en el caso de Kant se llama Lampe —su doméstico—, quien, puntual, se encarga de despertarle diariamente a las cinco de la mañana; en J.-B. Botul, *La vida sexual de Immanuel Kant*, Madrid, 2004, p. 33.

es forzoso que igualmente lo cause lo risible, ya se trate de hombres, discursos u obras» (*Rhet.* 1371b 33-1372 a 1).

La risa, como la amistad, como el aprender, como todo aquello de que se tiene deseo, es un placer. No exige del sujeto esfuerzos, cuidados ni diligencias, sino que brota del juego, de las distracciones, del recreo, de la ausencia de trabajos¹⁶³. El placer es entendido por Aristóteles en la *Retórica* como «un cierto movimiento del alma y un retorno en bloque y sensible a su naturaleza básica» (*Rhet.* 1369 b 33-35). A primera vista, podría parecer que la definición de placer como «movimiento» contradice lo expuesto en el libro X de la *Ética a Nicómaco*, en la que expresamente se afirma que «el placer y el movimiento son genéricamente diferentes» (*Ét. Nic.* 1174 b 8), puesto que el placer es un todo, por lo que es posible gozar en el presente, en el instante inaprensible del ahora, mientras que el movimiento sólo puede suceder en el tiempo. Nótese, sin embargo, que el placer no es movimiento a secas (*kínēsis*), sino «movimiento del alma», expresión ésta que debe entenderse como sinónimo de potencia realizada y actualizada, de aquello que un ser ya es (*enérgeia*)¹⁶⁴. Así delimitado, el placer sería un estado natural alienado que busca ser restituido por el movimiento del alma. La explicación de la risa como trastorno o alteración del estado normal y añagaza o engaño (*Probl.* 35

¹⁶³ Erasmo, por boca de la *mōría*, afirma: «sed dicant mihi per Jovem, quæ tandem vitæ pars est, non tristis, non infestiva, non invenusta, non insipida, non molesta, nisi voluptatem?»; en Erasmo de Rotterdam, *Stultitiæ Laus*, Basilea, 1780, p. 32.

¹⁶⁴ cfr. con los comentarios de Quintín Racionero a la *Retórica*, en especial las notas 136 y 270; en Aristóteles, *Retórica*, Madrid, 2007. Para una exposición de la teoría del placer en la *Ética Nicomáquea* y en la *Ética Eudemia*, cfr. G. Lieberg, *Die Lehre von der Lust in den Ethiken des Aristoteles*, Múnich, 1958, en especial el apartado “Die Entwicklung des aristotelischen Lustdenkens”, p. 16 y ss.

965 a 14) viene a confirmar lo expuesto: el quedar las expectativas defraudadas tras presentarse en el horizonte de la existencia un estímulo sensorial inesperado que altera el estado normal de suerte que uno queda por momentos en suspenso, *in-ajenado* o *des-quiciado*, hace que el alma pierda el equilibrio, quedando desplazada de su naturaleza básica. La risa no sería, entonces, sino un acto, un movimiento del alma por el que recobramos el equilibrio perdido después de esa conmoción transitoria sufrida después de que lo inesperado ha hecho acto de presencia.

b. Notas sobre la catarsis

Que la risa sea un placer se desprende de la *hipotética* definición de «catarsis» que operaría en los espectáculos cómicos. Porque si en la tragedia tiene lugar una catarsis, lo propio debe ocurrir en la comedia. La definición aristotélica de la tragedia, *communis locus* en el marco de los estudios poéticos, reza:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος
ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις,
δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέον καὶ φόβον περαίνουσα τὴν
τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

«Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza» (*Poética* 1449 b 24-28)¹⁶⁵.

La tragedia es una reproducción imitativa en la que se recrean, a través de la palabra, acciones —y no de cualquier tipo, sino aquellas esforzadas y buenas—. Pero, además, esa imitación debe lograr una purificación de los afectos, esto es, debe operar un alivio de nuestros miedos más profundos y de nuestras miserias más humanas. Pero, ¿cómo se lleva a cabo esta operación? ¿Qué mecanismos facilitan el que el espectador —también el actor— quede aliviado de ese peso substancial que hace que su existencia gravite hacia arriba o hacia abajo? El término griego *kátharsis* significa «levigar», «purificar», «menstruar»; también «podar los árboles». En todos los casos se refiere a eliminar de un organismo aquello que le sobra con objeto de dejarlo depurado. Cuando en el *Crátilo* (405 a-406 a) Platón acomete el estudio etimológico del campo semántico «Apolo», sostiene que este nombre describe a la perfección los diferentes atributos que el dios reúne: músico, arquero, adivino y médico. En este último caso, el de Apolo

¹⁶⁵ Sobre la *oscura* utilización de «catarsis» en el contexto de la definición de tragedia, puede consultarse el artículo de M.D. Petruševski, “Pathēmatōn Katharsin ou bien Pragmatōn Systasin?”, en *Živa Antika/Antiquité vivante*, Skopje, 1954, pp. 209-250, donde propone leer πραγμάτων σύστασις en lugar de παθημάτων κάθαρσις. También G. Scott, “Purging the Poetics”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Oxford, Invierno 2003, vol. XXV, especialmente las pp. 249-251.

médico, Platón hace derivar su nombre de *apoloúō*: lavar, limpiar. Febo Apolo sana, cura, esto es, limpia, purifica, porque deja al hombre puro en lo referente al cuerpo y al alma (*Crát.* 405 b). En el *Fedón*, la catarsis se radicaliza. Purificarse, relata Sócrates, equivale a separar tanto como se pueda el cuerpo del alma (*Fedón* 67 c). Para conocer algo en pureza —y conocer algo en pureza significa conocer algo verdaderamente: «llegar a conocer por nosotros mismos todo lo puro y sin mezcla, que eso es seguramente lo verdadero» (*Fed.* 67 a-b)— es preciso interrumpir la comunicación entre el alma y el cuerpo: mientras el alma esté contaminada por las bascosidades del cuerpo le resultará imposible conocer nada. Si esto es así, purificarse vendría a ser un remedo de instrucción para la muerte. No en vano, ¿no es en la muerte donde se efectúa el corte final del ligamen alma—cuerpo? Así lo entiende Platón: «eso es lo que se llama muerte, la separación y liberación del alma del cuerpo» (*Fed.* 67 d). El tema de la purificación en el *Fedón* se circunscribe, de este modo, en un triple ámbito: religioso —concomitancia con el orfismo—; metafísico —reflexión sobre la muerte—; gnoseológico —el conocimiento verdadero se produce después de llevarse a término la depuración de lo corporal en el alma—. En el *Sofista* (227 a-231 b), un Platón más técnico se ocupa de las potencias que purifican las almas: el Extranjero de Elea desea esclarecer qué sea aquello que purifica en el ámbito del pensamiento. La *kátharsis* nos permite suprimir o quitar (*aphairéō*) del alma lo que en ella podría haber de perjudicial (*Soph.* 227 d). Dos clases de perjuicios, de males, afectan al alma: la enfermedad y la fealdad. La enfermedad es una

disensión, un desacuerdo de lo que estaba emparentado naturalmente. La fealdad no es otra cosa que falta de simetría, desproporción (*Soph.* 228 a). El alma, desequilibrada por la enfermedad y la fealdad, debe recobrar la proporción adecuada para pensar adecuadamente. «Purificación» debe entenderse, entonces, como restitución, como un devolver aquello perdido —el equilibrio— al alma.

Para Aristóteles, el autor de tragedias reproduce, imitando, acciones; esto es, el *poiētēs*, el artesano de las palabras, recrea por medio de unos personajes artificiales una historia espectacular. A través de esos personajes a los que previamente ha desustanciado —extirpándoles su individualidad para dejar, apenas, unos despojos quitinosos en forma de máscara—, el poeta trágico exhibe una historia, aventura o hazaña. El público que asiste a la representación se convierte en espectador en la medida en que aprehende que lo que ahí se está representando se hace desde una óptica de pura artificialidad. Purificarse, purgarse de las afecciones vendría a significar, inicialmente, participar artísticamente de un espectáculo que es puro artificio, ilusión, truco. Sin embargo, Aristóteles indica que las acciones que se reproducen de forma mimética en la tragedia son de un tipo especial: las acciones deben ser «esforzadas» y «buenas», pues ambos son los sentidos que recoge el término empleado por Aristóteles, *spoudaíos* —en el marco de la ética aristotélica, a la bondad se llega por el camino del esfuerzo. Recordemos, de paso, que para un griego de la época clásica el valor máximo hacia el que debe tender cualquier acción es la *kalokagathía*, lo bello-y-bueno —Emilio Lledó traduce con el neologismo

lo «bellibueno»¹⁶⁶—, y que podríamos definir como lo bueno que es hermoso de ver: la belleza trasluce la verdad. En virtud de esta fusión entre belleza y bondad, entre estética y ética, el poeta se sirve de los caracteres de sus personajes para mostrar el temperamento y la moralidad en la escena; y como en la tragedia lo que se está representando es una imitación de hombres en acción, «necesariamente serán éstos esforzados y buenos o viles y malos» (*Poét.* 1448 a 1-2). «Lo artístico opera, por tanto, una más radical desvinculación óptica que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*, sin ser realmente lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera»¹⁶⁷. Los actores representan, re-crean una historia que, por esencia, es artificial: no es, no puede ni debe ser, como historia representada, verdad; pero no por ello esos hombres en acción dejan de ser visibles. Son, sí, presencias puras que parecen hacer lo que en realidad no son y que utilizamos para desconectarnos de nuestro mundo real. Esa desconexión que el teatro vehicula sirve para descargar el peso de nuestras afecciones en lo que ahí delante se representa: la obra teatral acomete esa operación tan necesaria para nuestro cotidiano vivir como es aligerar o aliviar las pasiones (*Problemas* 873 b 22).

La realidad, como el pensamiento, pesa; y su peso, en ocasiones insoportable, produce sobrepeso en el alma. Aristóteles entiende que aquello que más pesa proviene, ora de lo absolutamente desconocido,

¹⁶⁶ E. Lledó, «Lo bello es difícil», en *El País Semanal*, 18/01/09.

¹⁶⁷ J. D. García Bacca, «Introducción filosófica a la *Poética*», en Aristóteles, *Poética*, México D. F., 2000, p. 33.

de aquello para lo que no tenemos explicación y que, por eso mismo, nos acongoja, ora de la realidad bruta y amorfa, esto es, de esa realidad que nos lleva a una interiorización de nuestra fragilidad y, por ello, de lo pordiosero de nuestro destino, cuyos hilos pueden ser cortados en cualquier momento por el capricho de la Moira. Dos afecciones sobresalen: el terror ante lo espantoso y la conmiseración ante la desdicha de nuestros semejantes. *Phóbos* y *éleos*, terror y conmiseración o piedad, representan los dos límites entre los que pivota la existencia humana, existencia ansiosa por encontrar un centro, un punto de inflexión, un intervalo, un mediodía que le permita orientarse. Ese término medio, intersticio entre el zenit del exceso y el nadir del defecto, se persigue en la vida y se efectúa en el teatro.

¿Qué definición de terror y conmiseración o piedad propone Aristóteles en la *Poética*? En la *Poética* Aristóteles no se explica sobre ese punto. Sin embargo, en la *Retórica* examina Aristóteles minuciosamente los elementos del temor. El miedo «es un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso» (*Rhet.* 1382 a 20-25). Cuando Sancho, después de los sucesos acaecidos en la venta —los palos de Maritornes y el arriero, la ingesta del bálsamo de Fierabrás, el comenzar a *levantarle en alto y a holgarse con él como con perro por carnestolendas*— oye las alucinadas palabras de Don Quijote sobre los ejércitos de Alifanfarón de la Trapobana y Pentapolín del Arremangado Brazo, desconfía. Advirtiéndole que no son tropas armadas lo que se aproxima hacia a ellos, sino ovejas y carneros, Don Quijote le arenga:

«el miedo que tienes te hace, Sancho, que ni veas ni oigas a derechas, porque uno de los secretos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son»¹⁶⁸.

La amenaza que se siente ante lo inminente, ante aquello desconocido que, además, no puede ser evitado —pues, como amenaza, le pone a uno en riesgo en tanto agudiza su inquietud y zozobra—, llena de miedo y aterroriza. Por eso canta el poeta:

τὸ δὲ πὰρ ποδὶ ναὸς ἑλισσόμενον αἰεὶ κυμάτων

λέγεται παντὶ μάλιστα δονεῖν

θυμόν.

«Entre las olas, aquella que en cada momento se arremolina junto a la quilla de la nave se dice que es la que más agita el ánimo de cualquiera»¹⁶⁹.

La percepción del peligro hace que a uno le entren deseos de huir. «Esto es el peligro: la proximidad de lo temible» (*Rhet.* 1382 a 30-31). Esa proximidad perentoria es sentida por Aristóteles en términos de aniquilación, de tránsito o abandono, de desintegración definitiva de la

¹⁶⁸ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XVIII, p. 211.

¹⁶⁹ Píndaro, “Nemea VI. A Alcímidas de Egina, vencedor en la lucha infantil”, en *Pindari Carmina* (edición de C. M. Bowra), Oxford, 1958, vv. 55-57 (trad. E. Suárez de la Torre, en Píndaro, *Obra completa*, Madrid, 1988, p. 272).

vida. «Hablamos de peligro solamente en el caso de los acontecimientos temibles que nos acercan a lo que causa una destrucción de este tipo, y el peligro aparece cuando se ve cerca la muerte» (*Ética Eudemia* 1229 b 10-12). Heidegger examina en *Ser y Tiempo* las observaciones de Aristóteles en torno al miedo. Para el pensador alemán el miedo es una de las posibilidades de la disposición afectiva de la existencia, es uno de los modos como la existencia o *Dasein*¹⁷⁰ se encuentra —entendiendo el «encontrarse» (Befindlichkeit) de la existencia como un encontrarse bien o mal cuando alguien, un médico por ejemplo, nos pregunta por nuestra salud, estado de ánimo, etc. El miedo constituye una de las posibilidades del estar-en-el-mundo (In-der-Welt-seins) afectivamente. Pero, añade Heidegger, se dan diferentes posibilidades de ser del tener miedo. En concreto, se refiere al susto (Erschrecken), al terror (Grauen) y al pánico (Entsetzen). En los tres casos la intensidad del miedo aumenta de acuerdo con la proximidad de lo amenazante —dimensión espacial— y la inmediatez o carácter repentino de la amenaza —dimensión temporal—. Cuando lo amenazante irrumpe por sorpresa en medio del estar-en-el-mundo, esto es, en el movimiento de la existencia en su cotidianidad, y esa irrupción tiene el carácter de «provisionalidad» (zwar noch nicht, aber jeden Augenblick), el miedo se convierte en susto. En el susto, sin embargo, lo temible que comparece

¹⁷⁰ Sobre la traducción de los términos alemanes *Dasein*, *Existenz*, *Vorhandenheit* y *Zuhandenheit*, nos remitimos al “Apéndice del traductor” incluido en la obra de M. Heidegger, *Introducción a la filosofía*, Madrid, 1999, pp. 429-436. Según indica el traductor de la obra, Manuel Jiménez Redondo, “existencia” dice todo lo que el autor quiere decir con *Da-sein* en alemán (...). De modo que existencia o *Dasein* es el ente que tiene una estructura tal que en su ser trátase de ese su mismo ser»; *op. cit.*, p. 433.

dentro de nuestro habérselas con las cosas se caracteriza por su intimidad: nos asustamos, propiamente, ante lo que conocemos en tanto estamos familiarizados con ello. Cuando lo amenazador cobra la forma de «lo absolutamente desconocido» (des ganz und gar Unvertrauten), pasamos del miedo al terror. Si lo absolutamente desconocido, lo terrible, coincide en el tiempo con «lo repentino» (die Plötzlichkeit), el miedo que suscita llega a ser pánico¹⁷¹. El pánico, temor intenso e inmenso, limita con la cercanía matemática de la muerte. Limitar con la muerte sobrepasa al sujeto de suerte que su ser queda, en ese habérselas con el mismísimo Pan, quieto, paralizado, mudo. La tarea del poeta trágico, entonces, debe consistir en extraer de la realidad toda su violencia, misterio, aspereza, fuerza bruta, anunciar la muerte del Gran Pan y permitir el «reconocimiento» (*Poét.* 1452 a 29-1452 b 8). ¿Cómo lograrlo? Pasando previamente esas afecciones por el cedazo de la representación imitativa. De esta forma es factible «apasionarse» en el teatro —pues de otro modo no habría pasión o goce: sin la destilación poética se saldría del teatro *corriendo*. En otro sentido apuntan las reflexiones de Nietzsche sobre la tragedia:

¹⁷¹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 30, p. 142 (VOR). En *Más allá del principio del placer*, Freud distingue entre la angustia (Angst), el temor (Furcht) y el pavor (Schreck), términos, según su parecer, usados erróneamente como sinónimos, pero que pueden diferenciarse según la relación que guarden con el peligro. La angustia se corresponde con un estado semejante a la expectación y preparación ante el peligro (incluyendo un peligro desconocido); el temor reclama un objeto determinado del que el sujeto se sienta temeroso; el pavor es el estado en el que se encuentra el sujeto cuando, bruscamente, se presenta un peligro que no se espera y para el que uno no está preparado. S. Freud, *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas*, tomo VII, p. 2510.

«El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, —a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles—: sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir —ese placer que incluye en sí también el placer del destruir»¹⁷².

La intuición de Nietzsche es certera. La tragedia es algo más que una forma de expresión artística en la que el ciudadano se *quita de encima* el terror y la compasión —una institución social que la ciudad coloca al lado de sus órganos políticos y judiciales es la tragedia. Al instalar las representaciones bajo la autoridad del arconte epónimo, en el mismo espacio urbano que las asambleas o los tribunales populares, la ciudad toda se transforma en teatro. Ahora bien: que la tragedia esté enraizada en la realidad social no significa que sea su reflejo. Buscar la sombra de la polis en la tragedia es operación inútil, algo así como pedir cotufas en el golfo. Porque quien busque en la tragedia la sombra de la ciudad no la va a encontrar. No porque no la vea —no es cuestión de hipermetropía, de déficit de visión, de ceguera—, no porque no sepa

¹⁷² F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Madrid, 1997, pp. 135-136.

dónde buscar, sino porque no está: la tragedia no refleja la realidad, la interroga. Esa interrogación perenne que la tragedia articula expresa el conflicto del poeta trágico, conflicto que no lleva nunca a solución alguna. Así como la ausencia de *syn-taxis* en el cosmos heraclíteo hace muy atractiva (y oscura) su poesía filosófica —precisamente por esa ambigüedad que nos abre a una infinidad de interpretaciones—, la lógica de la tragedia se consume en el enigma: «ser nosotros mismos el eterno placer del devenir (die ewige Lust des Werdens selbst zu sein)»; esto es, aceptar las fuerzas proteicas de la vida, las inversiones, lo alto y lo bajo, lo miasmático y lo divino: la cosecha, la victoria, la fiesta, pero también la cólera y la peste. En medio, solo, el hombre.

Sea como fuere, la interpretación aristotélica de la tragedia griega prevaleció. Cabe admitir, entonces, que pareja operación debe acaecer en la comedia. El inconveniente no pequeño con el que topamos estriba en que no hay en la *Poética*, tal y como ha llegado hasta nosotros, una aclaración de cuál sea el tipo de purificación (si es que la hay) que ella articula. Los intentos por una reconstrucción del libro perdido de la *Poética* se han sucedido a lo largo de los años. Todos adoptan idéntico punto de partida: los apuntes sobre la comedia recogidos en el manuscrito del siglo X conocido como *Tractatus Coislinianus*¹⁷³. El «Tratado» es un resumen extraño y sugerente de lo que podría ser el apartado dedicado a la comedia dentro del segundo libro de la *Poética*.

¹⁷³ *Comicorum Graecorum Fragmenta* (edición de G. Kaibel), volumen I, Berlín, 1899, pp. 50-53. Para una reconstrucción del Segundo Libro de la *Poética*, cfr. R. Janko, *Aristotle on comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Londres, 2002; L. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an adaptation of the Poetics and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Nueva York, 1922.

Algunos autores, llevados por un entusiasmo irrefrenable, llegan a afirmar que «*its three pages or less of Greek are worth in the interpretation of comedy than all modern essays on comedy together*»¹⁷⁴. Independientemente de su mérito o demérito, el resumen que el *Tractatus Coislinianus* vehicula hace posible una recreación de lo que Aristóteles (o, al menos, una tradición Peripatética lejana) pudo haber dejado escrito en torno a la comedia y, dentro de ésta, qué entendió por *kátharsis* cómica:

κομωδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους, τελείας, <ἡδυσμένῳ λόγῳ> χωρὶς ἐκάστῳ τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι, δρώντων καὶ <οὐ> δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα.

La comedia es una imitación de una acción que es ridícula e imperfecta, acabada, <en un lenguaje bello>, los distintos tipos [de embellecimiento] se encuentran por separado en las [diversas] partes [de la obra]; [directamente representados] por las personas que actúan, y <no> narrados; [e imitación] que a través del placer y la risa logra purificar tales afecciones. Se ríe de su madre¹⁷⁵.

¹⁷⁴ L. Cooper, *The Poetics of Aristotle. Its meaning and influence*, Connecticut, 1972, p. 69.

¹⁷⁵ *Comicorum Graecorum Fragmenta*, p. 50 (VOR).

Si la tragedia leviga las emociones temerosas del alma a través de la conmiseración y el terror, la comedia hace lo propio mediante el placer y la risa. En el segundo de los ensayos que Jacob Bernays dedica a la teoría aristotélica del drama, resalta el filólogo alemán la relación de simetría que se da, necesariamente, entre *phóbos* y *éleos* y *gélōs* y *térpsis*, pero matiza: «si en la tragedia se llega a exigir una justa proporción, una perfecta simetría (Ebenmaass) entre φόβος y ἔλεος, lo mismo debe ocurrir en la comedia entre γέλως y τέρψις; la comedia debe reducir (einschränken) la risa a los límites del buen humor, a bromas dignas de ciudadanos libres e ilustrados (Freien und Gebildeten), para que ni estallen en una risa burlona aniquiladora (in vernichtendes Hohngelächter ausbrechen), ni rompan a reír de un modo efervescente, fálico (eine brausende phallische Lache aufschlagen wollen)»¹⁷⁶. La *kátharsis* cómica debe reunir, por tanto, dos requisitos: por una parte, tiene que ayudar a purgar homeopáticamente los excesos del placer voluptuoso y de la carcajada restallante; por otra, desplegar, atendiendo a su dimensión purificadora, su abigarrado manto moral con el objetivo de moderar unas pasiones demasiado humanas que, de otro modo, envenenan la convivencia de la polis. «Gracias al ambiente festivo y desinhibido de las representaciones cómicas y a la tácita complicidad establecida entre el público, los actores y el autor, los espectadores podían dar rienda suelta a las ganas de reírse reprimidas por los

¹⁷⁶ J. Bernays, "Ergänzung zu Aristoteles' *Poetik*", en *Zwei Abhandlungen über die aristotelischen Theorie des Drama*, Berlín, 1880, p. 151 (VOR).

respetos humanos y los prejuicios sociales, políticos y religiosos. Y con ello la risa en los teatros cumplía la función psicosocial de relajamiento de tensiones (ἄνεσις) y de pausa en el trabajo y en las preocupaciones (ἀνάπαυσις)»¹⁷⁷. La risa que se descarga al contemplar la acción ridícula de los actores en la comedia tendría efectos, no sólo placenteros, sino también salutíferos. Las palabras groseras, las alusiones obscenas, las escenas burlescas, los golpes asestados a toda una galería de inútiles, rústicos desvergonzados, charlatanes y aduladores, demagogos, vanidosos, tacaños —por seguir el esquema de los *Caracteres* de Teofastro que tanto influenció a Menandro— consiguen arrancar las risotadas de un auditorio que, de este modo, se libera de la rigidez normativa al tiempo que castiga con su risa a todos esos personajes infectos que deambulan por la ciudad. Ello nos lleva a pensar en la relación que podría existir entre las fuerzas creadoras de la comedia y los ritos anuales de purificación —al menos a nivel subconsciente, como un estrato olvidado aunque presente en la memoria cultural colectiva. Los ritos purificadores tenían lugar tanto en Atenas como en otras muchas de las ciudades del arco griego. La relación entre un *loimós* (peste, epidemia, plaga) que esteriliza, agotando las fuentes de la fecundidad, un *miasma* (impureza, infamia, infección), una mancha que desordena el curso normal de la vida, y los *pharmakoi*, el medio físico a través del cual la operación de limpieza se hace efectiva, la ha puesto de

¹⁷⁷ L. Gil, “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, p. 40.



«Todo humor verdadero tiene carácter entimemático: requiere que la audiencia lleve a cabo un acto de colaboración mental que puede describirse como un puente tendido sobre una brecha lógica». R. Bracht, “Invalidar la moneda en curso: la retórica de Diógenes y la invención del cinismo”, en Bracht Branham, R. y Goulet-Cazé, M.-O. (eds.), *Los cínicos*, p. 134. “Cheiron”, crátera, c. 380 a.C.

relieve Jean-Pierre Vernant en su ensayo “Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*”:

«según la leyenda, el rito tendría su origen en el asesinato impio cometido por los atenienses en la persona de Androgeo el cretense: para expulsar el *loimós* desencadenado por el crimen se instituyó la costumbre de una purificación constante mediante los *pharmakoí*. La ceremonia tenía lugar el primer día de la fiesta de las Targelias, el 6 del mes Targelión. Los dos *pharmakoí*, que portaban collares de higos secos (negros o blancos según el sexo al que representaban), eran paseados por toda la ciudad; se les golpeaba en el sexo con cebollas albarranas, higueras y otras plantas salvajes, luego se expulsaban; quizás incluso, al menos al principio, eran ejecutados por lapidación, quemado su cadáver y sus cenizas dispersadas»¹⁷⁸.

Nos interesa señalar la posible conexión que podría haber entre los rituales en los que se intenta eliminar periódicamente las faltas acumuladas en el transcurso de un año y la purificación que obra en la comedia. Pero no en toda comedia, ciertamente: de las groseras chanzas de la comicidad dórica primitiva hasta las obras de aquellos que se apartan con repugnancia de la comedia megarense para abrazar una

¹⁷⁸ J.-P. Vernant, “Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*”, en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, volumen I, pp. 120-121.

comedia más *política* media todo un abismo. Esa comedia política que cobra conciencia del papel decisivo que juega en la formación e instrucción del individuo ateniense tiene en la figura de Aristófanes a su mejor y más prolífico representante.

«La tarea de la comedia se convirtió cada día más en el punto de convergencia de toda crítica pública. No se limitó a los “asuntos políticos” en el sentido actual y limitado de la palabra, sino que abrazó todo el dominio de lo público en el sentido griego originario, es decir, todos los problemas que en una u otra forma afectan a la comunidad»¹⁷⁹.

¿Qué es lo que pone en peligro la supervivencia, abundancia, riqueza y fertilidad de la polis? ¿Cuál es la «peste» que tiene en jaque a la ciudad y que amenaza con destruirla? Probablemente no es una la causa (casi nunca lo es), sino la confluencia de varias causas o factores lo que explicaría la decadencia moral, política, económica y religiosa de Atenas. Entre esas causas, sin embargo, cabe subrayar la mala administración de los asuntos de la *communitas*, de la *Gemeinwesen*, de la *cosa pública*. La alternancia de períodos de libertad a los que siguen execrables escaramuzas políticas que restringen los derechos de los ciudadanos provocan la dejadez y el hastío, el abandono de las responsabilidades, la desmoralización. Cuando esto acaece queda una

¹⁷⁹ W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, p. 330.

mácula, grasienta, incrustada en el tejido político: la ausencia de un líder que guíe derecha y rectamente al pueblo.

σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρῖν

δι' ὠτων φρενός τε

δαμίας περαῖνον

νῦν ἀφίσταται. φοβεῖ-

ται δέ τις.

El temor respetuoso de otro tiempo, invencible, indestructible, inatacable, que penetraba los oídos y el corazón del pueblo, ya no existe. Todos temen¹⁸⁰.

Los versos de Esquilo se representan escénicamente en el 458 antes de nuestra era. La situación empeora tras el inicio del conflicto militar que enfrenta a la liga de Delos con la liga del Peloponeso. Atenas conoce entre la última década del siglo V y la primera del IV el régimen oligárquico de los Cuatrocientos, la democracia restringida de los Cinco Mil, la revolución de los demócratas extremistas dirigidos por el odiado Cleofonte, la derrota de Egospótamos, la capitulación ante Esparta y el gobierno de los Treinta Tiranos. ¿Cómo, a través de quién purificarse? A falta de un chivo expiatorio que sufra en sus propias carnes el sacrificio, la poesía cómica escoge a alguno de los personajes públicos

¹⁸⁰ Esquilo, *Las Coéforas*, en *Aeschylus*, vol. II (editado por H. Weir Smyth), Londres/Nueva York, 1926, vv. 55-59, p. 162 (VOR).

más distinguidos de entre los atenienses —principalmente gobernantes, pero también educadores, filósofos, poetas— como *phármakon* de la ciudad enferma. En el rito, una parte decisiva del ceremonial purificador consiste, no sólo en descubrir aquello que mancilla el estado, sino en eliminarlo. Como los *pharmakoí* son reclutados entre la hez de la plebe, entre aquellos que, por su pertenencia a los estratos más denigrados de la sociedad, son tenidos por seres inferiores (representan la escoria; son chatarra humana perversa y dañina, monstruosidad inconfesable, carne de horca o *kakoûrgoi*), las faltas de la ciudad toda recaen sobre ellos. El teatro invierte esa relación: el mejor, el *aristos*, se transforma en el peor. Ya que no es posible deshacerse abiertamente de las malas piezas de cobre que oxidan la ciudad, en la comedia se agrede por medio de la risa y, al agredir riendo, se purifica. Esto conecta dos aspectos centrales de nuestro estudio. En primer lugar, subraya que la risa vertida en los espectáculos cómicos es, en parte, una manifestación de un impulso agresivo sublimado: la agresión física que el conjunto de ciudadanos libres quisiera descargar sobre el gobernante —o sobre el poeta, el educador o el parásito, tanto da—, tendría una respuesta negativa en forma de represión, de ostracismo, de pérdida de libertades, de crimen. Se necesita, entonces, de otros mecanismos que hagan virtualmente efectiva la agresión. La risa, la risa que ridiculiza, vendría a ser uno de estos mecanismos. Pero además, la risa que pone en ridículo tiene la capacidad doble de denunciar y censurar con el objetivo de corregir o enderezar. A través de esa agresión sublimada que es la risa, se

coacciona, también se arrincona. En la comedia de Aristófanes *Las Ranas*, el coro comienza una canción de escarnio contra algunos de los ciudadanos que simbolizan la nueva —y *décadent*— Atenas. Las primeras puyas recaen sobre Arquedemo que, además de haberse hecho ciudadano sin ser hijo de padre o madre ateniense y sin tener, siquiera, parientes en la ciudad, interviene en el proceso que condena a los generales de la flota ateniense que derrotó a la espartana en las Arginusas —condenados y ejecutados porque en la tempestad no pudieron recoger los cadáveres de sus muertos:

«¿Os parece que juntos
riamos de Arquedemo
que a los siete no había echado parientes?
Pues es un político
en los muertos de arriba
y es allí el primero en la maldad»¹⁸¹.

La antigua comedia ática ejerce el papel educativo que en otro tiempo recayera en la tragedia. Manifestación de la alegría vital contenida en el entusiasmo dionisiaco, la comedia provoca un goce estético, un placer poético y una risa que es síntoma de alivio, de remisión, de aligeramiento y distracción, así como de descanso de las preocupaciones y obligaciones cotidianas. «El hecho de que hasta los altos dioses sean aptos para ser sujeto y objeto de risa cómica,

¹⁸¹ Aristófanes, *Las Ranas* (ed. F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez), Madrid, 2001, vv. 420-425, pp. 146-147.

demuestra que, en el sentir de los griegos, en todos los hombres y en todos los seres de forma humana reside, al lado de la fuerza que conduce al *pathos* heroico y a la grave dignidad, la aptitud y necesidad de la risa»¹⁸². De la mano de Hegel, intentaremos dilucidar más adelante las consecuencias que se siguen del reírse el poeta y el ciudadano ateniense de sus dioses. Lo que ahora nos interesa recalcar es que esta risa aumenta su potencia cuando la comedia deja de ser «una inocente licencia bufonesca que no se tomaba muy en serio»¹⁸³ para llevar a cabo una auténtica tarea de crítica pública. El coro que sale de la orquesta en el éxodo no escucha ya una risa complaciente: es una nueva fuerza la que aquí comparece, la fuerza del ridículo.

¹⁸² W. Jaeger, *op. cit.*, p. 326.

¹⁸³ A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 449.

4. LAZOS Y NUDOS ENTRE EL RIDÍCULO Y LA RISA

Enough of science and of art;
Close up these barren leaves;
Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.

W. Wordsworth, *The tables turned*

Como ocurre con el *Libro de Arena* de Borges, la risa parece no tener ni principio ni fin. Pero, ¿y el ridículo? ¿Es que acaso el reír guarda y esconde siempre bajo su palio algo, algo que cobra la forma de lo ridículo? ¿Se ríe invariablemente *aliquem*, de alguien —de otro—, con el fin de exponer a ese alguien u otro a la burla y al menosprecio? No, desde luego. Son varios, sin embargo, los puentes que unen los dos archipiélagos, de cualidades y potencias multiplicadoras: temor, agresión, violencia, mofa, desprecio, reclusión, coacción, etc. Tomando prestado un esquema cíclico de la mitología griega, podríamos decir que la risa desempeña el papel de la diosa de la adormidera, el narciso y la espiga, Deméter; el ridículo el de una Perséfone fugitiva que aparece y desaparece en su tránsito entre el Hades y el Olimpo. Si es innegable que la risa no siempre procede del ridículo, no lo es menos afirmar que

al ridículo acompaña inevitablemente la risa. Cuando la risa y el ridículo se dan juntos, su ascendiente sobre los desdichados mortales puede llegar a resultar funesto. La risa ridiculizante constriñe a todo aquel que está fuera del centro socialmente aceptado o que acaso tiene un centro diferente del consensuado por la mayoría a que aparque sus extravagancias, particularidades y rarezas, y se avenga a lo pactado por el grupo. Esta risa consuetudinaria que anima a los individuos, también a los dioses, a amoldarse a la norma establecida, percute rítmicamente con el fin de lograr el perfeccionamiento moral de la *aturdida manada* humana: es castradora, uniformadora, ortopédica, pedagógica, anal. Risa irascible que brota del *animus* o *thýmos*; risa militar, victoriosa, malquistada, crecida ante el dominado; risa que reprime al tiempo que mantiene a raya a quien se aparta del núcleo alrededor del cual gravita la multitud. *Quid turpius quam illudi?* —se pregunta Cicerón—: ¿hay algo más vergonzoso que ser objeto de burla?¹⁸⁴

«Si se traza un círculo a través de las acciones y disposiciones que comprometen la vida individual o social y que se castigan ellas mismas mediante sus consecuencias naturales, fuera de ese terreno de emoción y de lucha, en una zona neutral en la que el hombre se ofrece simplemente como espectáculo al hombre, queda cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, *que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la*

¹⁸⁴ M. T. Cicerón, *De Amicitia*, Madrid, 1996, § 99, p. 123.

*plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtement*¹⁸⁵.

Frente a esa risa aliada con el ridículo de carácter corrector y punitivo, existe otra que, a través del mismo ridículo, ataca las normas y prácticas admitidas tácitamente, normas y prácticas a las que los muchos ajustan sus vidas. Esta es la risa sediciosa de Diógenes de Sínope, de Leoncio de Neápolis, de Rabelais, de Sloterdijk, risa que desvaloriza las convenciones y los artificios sociales; que entiende las funciones corporales como un mensaje de protesta; que transgrede las categorías ajustadas a la medida humana; que se transforma en una carcajada regida por el ejercicio intelectual de la *psyché*. Risa filosófica que, parafraseando a Estobeo, debe tener, como la miel, la *mordiente dulzura de lo hiriente*. O la risa surrealista y dadaísta, que no consiste sino en subvertir, mediante un gesto complejo, fácil y simpático, el pseudo-orden de lo Racional y del Estado, accediendo así a lugares sagrados, a emociones vírgenes o a cuevas en llamas. Hay que reír, sí; pero reír al tiempo que morder o picar, que lacerar.

La risa y el ridículo, entrelazados y anudados, cosidos y ligados fatalmente. Dos planos del ser que, aparentemente contradictorios, se requieren, se niegan y se afirman. Es lo que Joseph Campbell, a propósito del giro hacia delante de la rueda cosmogónica que precipita lo Uno en los muchos, denomina *the paradox of the dual focus*¹⁸⁶: los gritos en la batalla, la agonía y la angustia, el descuartizar y separar

¹⁸⁵ H. Bergson, *Le rire*, p. 16.

¹⁸⁶ J. Campbell, *The hero with a thousand faces*, Nueva York, 1973, p. 288.

para luego volver a reunir —Cronos emasculando a Uranos con una hoz proporcionada por Gea; Marduk, el dios solar, aplastando con su maza el cráneo de Tiamat, principio femenino y personificación del caótico y abismal origen—, todo ese dolor comprimido no puede camuflar lo terrible de la existencia; pero revela, también, que en los ínfimos del alma descansa la rosa celestial abierta a la especie humana; que la enquistada antinomia sujeto-objeto es producto del delirio; que a la desarmonía de la lucha acompaña el fluir rítmico del ser. «*La fenêtre s'ouvre comme une orange/le beau fruit de la lumière*»¹⁸⁷. La risa y el ridículo como aquello terrible que señala y desenmascara; también como lo inesperado, increíble, chocante y maravilloso. Extraña paradoja a la que conviene acercarse cautelosamente.

a. La risa como *proprium* y algo más

a.1. Porfirio

El reír no pertenece a la *quidditas* del hombre, pero viene a ser uno de sus rasgos más característicos, un *proprium*. El *proprium* es uno de los predicables (*katēgoroúmena, praedicabilia*), esto es, uno de los modos de relación entre el sujeto y el predicado. Para Aristóteles, los predicables son cinco: género, especie, diferencia, propio y accidente. El género representa la parte de la esencia que es común a varias especies; la

¹⁸⁷ G. Apollinaire, *Calligrammes*, París, 1967, p. 26

especie representa la esencia del ser; la diferencia expresa la parte de la esencia que no es común, sino característica de la especie; el accidente expresa una cualidad contingente, que puede estar o no en el ser. El propio o *proprium*

«es lo que no indica el *qué es ser* (la esencia o *quidditas*), pero se da sólo en tal objeto y puede intercambiarse con él en la predicación» (*Tópicos* I 4 101 b 19-20).

Paul Foulquié explica así lo que hay que entender por *proprium*: «uno de los cinco universales. Cualidad que, sin formar parte de la esencia de una cosa, procede necesariamente de ella y, por consiguiente, conviene a la especie entera y a ella sola. El reír, la palabra, son el propio del hombre»¹⁸⁸. El *proprium*, la propiedad o propio, es lo que, sin indicar la esencia del ser, pertenece a ese ser y puede corresponderse con él. Ejemplo de esto último sería la posibilidad de que un hombre aprenda a tocar un instrumento musical: la no esencialidad se muestra en el hecho de que la propiedad no expresa la esencia de la cosa; la necesidad, en el hecho de que sólo un hombre podría ser capaz de tocar un instrumento musical; la correspondencia, en el hecho de que, si A es un hombre, A es capaz de aprender a tocar un instrumento musical; si A es capaz de aprender a tocar un instrumento musical, A es un hombre. Porfirio, en su *Introducción a las Categorías* de Aristóteles, vuelve sobre el tema de los predicables, a los que la escolástica

¹⁸⁸ P. Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, París, 1962, p. 584 (VOR).

—formada en la traducción latina de Boecio— llamará *Quinquae voces*. Del *proprium* o *ídios*, dice Porfirio, se distinguen cuatro sentidos: es lo que conviene a una sola especie, pero no a toda; como al hombre poder ser músico. Es también aquello que conviene a toda la especie sin excepción, como al hombre ser bípedo. Además, es lo que conviene a toda la especie, a una sola y alguna vez; como al hombre encanecer en la vejez.

«En cuarto sentido es aquello en lo que se reúnen el convenir a una sola, a toda y siempre; como al hombre, ser capaz de reír; pues, aunque no se ría siempre, se dice, sin embargo, que es capaz de reír no por reírse siempre, sino por tener esta capacidad natural»¹⁸⁹.

La capacidad humana de reír pertenece al hombre de forma innata —como al caballo, añade Porfirio, la capacidad de relinchar—. Por eso escribe Mateo Alemán que tratar de extirpar la risa en el hombre es operación inútil, tan improductiva como intentar ordeñar a un carnero. «Bueno sería sacar el pece del agua y criar los pavos en ella, hacer volar al buey y el águila que are, sustentar al caballo con arena, cebar con paja al halcón y quitar al hombre el risible». Porque lo risible es indeleble, como el carácter. Desde la *atalaya de la vida humana* constituye un *proprio*¹⁹⁰. «A esto es a lo que se llama propio en sentido

¹⁸⁹ Porfirio, *Isagoge*, Barcelona, 2003, V, pp. 36-37.

¹⁹⁰ M. Alemán, *Guzmán de Alfarache* (edición de Francisco Rico), Barcelona, 1999, 1ª parte, III, cap. VII, p. 409 y 2ª parte, II, cap. VII, p. 679.

riguroso»¹⁹¹. Sólo el propio en este cuarto sentido distinguido constituye un nuevo predicable.

a. 2. Juan Escoto Erígena

Aunque su objetivo es mostrar cómo opera la negación como método de la teología apofática, Juan Escoto Erígena también recoge el testigo de esta clasificación al hablar del ser humano como aquel *ser racional mortal capaz de reír*.

«Así, la afirmación del *hombre* será una negación del *ángel*, (negatio vero hominis, affirmatio est angeli), y viceversa. Pues el hombre es un animal racional mortal y capaz de reír (si enim homo est animal rationale, mortale, risibile), mientras que el ángel no es, sin lugar a dudas, ni un animal racional, ni mortal, ni capaz de reír (profecto angelus neque animal rationale est, neque mortale, neque risibile)»¹⁹².

En la doctrina de Erígena, ser y no ser son en realidad términos relacionales cuya interpretación difiere según las circunstancias de la discusión. *Physis*, *natura* o naturaleza, parece el término general más apropiado para denominar a todo lo que es y a todo lo que no es.

¹⁹¹ Porfirio, *ibid.* ταῦτα δὲ καὶ κυρίως ἰδιά φασιν

¹⁹² J. Escoto Erígena, *Opera. De divisione Naturae*, en *Patrologiæ Coursus Completus: Series Latina*, volumen CXXII (edición de H. J. Floss), París, 1853, 444 b.

Erígena divide los seres entre los que son (ea quae sunt) y los que no son (ea quae non sunt), pero el término «ser» no es absoluto, habiendo cinco modos de no ser (442 A-446 A): el primero se aplica a Dios y a las esencias por Él creadas, y se explica por la excelencia de sus naturalezas; el segundo modo se aplica al orden de las naturalezas creadas, que va desde el ángel más elevado hasta el elemento más bajo del alma racional. En este punto Erígena hace extensiva la teología apofática a toda la creación, en cuya jerarquía la afirmación del inferior es negación del superior, y viceversa. La naturaleza angélica, esencial movimiento intelectual cerca de Dios, es creada antes de toda criatura por la dignidad, no por el tiempo (angelicam naturam ante omnem creaturam dignitate, non tempore conditam fuisse 446 A). La naturaleza humana, a medio camino entre lo sensible y lo inteligible, es una sustancia vital e inteligente (quae vitalis atque intelligibilis 497 C), superior al cuerpo y a los sentidos, aunque esclava de la temporalidad por mor del pecado (445 C). Porque la risa se encuentra demasiado cerca de lo corporal, de lo material y terrenal, de los órganos genitales y del vientre, sería rebajar a un ángel, degradarlo, representárselo riendo. Por eso el hombre es capaz de la risa, pero no la naturaleza angélica.

a. 3. Santo Tomás

En *De Ente et Essentia*, opúsculo dirigido a los hermanos de la Orden de Predicadores a mediados del siglo XIII, Santo Tomás de Aquino se

propone, de un lado clarificar los conceptos de «ser» (ens) y «esencia» (essentia); de otro, establecer cuál sea su relación con las nociones lógicas de «especie» (species), «género» (genus) y «diferencia» (differentia), y exponer el modo en el que el ser y la esencia se manifiestan en las diversas cosas. Después de explicar el significado del término «esencia» en las sustancias compuestas, examinar de qué modo está la esencia en las sustancias separadas —esto es, en el alma, la inteligencia y la causa primera—, y mostrar cómo se encuentra la esencia en los distintos seres, pasa el aquinate a explicar que ciertos *accidentia* derivan de la materia en razón de su orientación hacia una forma especial —como por ejemplo lo «masculino» y lo «femenino» en los animales, que provienen de la materia, por lo que, al desaparecer la forma de animal, los accidentes no permanecen sino equívocamente. Otros, en cambio, derivan de la materia en cuanto ésta se relaciona con una forma general —así el color de la piel, que perdura en la materia aún cuando haya desaparecido su forma especial. Si toda cosa se individualiza por la materia y se clasifica en géneros y especies por su forma, los accidentes que se derivan de la materia son accidentes del individuo. Por contra, los accidentes derivados de la forma son características propias del género o especie, por lo que se encuentran en todos los individuos que participan de esa naturaleza genérica o específica, como el «ser risible en el hombre deriva de la forma (sicut risibile consequitur in homine formam)», pues la risa (risus) «sucede por una aprehensión del alma humana (contingit ex aliqua apprehensione animæ hominis)»¹⁹³.

¹⁹³ Santo Tomás de Aquino, *De Ente et Essentia*, Nueva York/Londres, 1937, p. 36.

a. 4. Francisco Suárez

Francisco Suárez, *Doctor Eximius et Pius*, estudia el fenómeno de la risa en su tratado filosófico *De anima*. Zubiri recuerda en la presentación de la edición española de la obra la admiración que el granadino provocaba en Heidegger. *Der ist der Mann*, «éste es el hombre», decía de él el filósofo alemán. Efectivamente, Suárez es el gozne sobre el que la filosofía medieval da su giro decisivo hacia la moderna. En *De anima* Suárez se mantiene fiel a lo expuesto ya por Aristóteles sobre el reír en sus tratados biológicos y zoológicos: la risa consiste en cierta vibración del diafragma, de los músculos del tórax y de la cara, movimientos éstos causados por alguna afección interior del alma que se vincula con la delectación y el gozo¹⁹⁴. Porque la risa es una señal natural de estas pasiones, y nada hay que mueva a risa que al mismo tiempo no deleite. Suárez se basa en los estudios fisiológicos de Valleriola, Fracastorius y en las *Controversias* de Valles para admitir que, en ocasiones, el gozo y el deleite no bastan por sí solos para producir la risa. Debe, por tanto, intervenir otra afección del alma: la admiración. Porque la experiencia muestra que las cosas placenteras no producen la risa si no traen consigo algo novedoso, razón que explica el que tanto niños como amantes sean proclives a ella: *ergo risus ex admiratione simul cum*

¹⁹⁴ F. Suárez, *Comentaria una cum quaestionibus in libros Aristotelis De anima* (edición de S. Castellote), tomo III, Madrid, 1991, Disputatio Undecima, Quaestio 2, § 8. « Circa risum ergo est notandum illum proxime consistere in vibratione quadam septi transversi et musculorum thoracis et oris. Qui motus causatur ex aliqua interiori animi motione. Quae autem illa sit, non convenit inter auctores. Unum tamen est certum huiusmodi motum oriri ex delectatione et gaudio».

gaudio. La sorpresa y la admiración, la novedad ante lo inesperado, hacen posible que riamos cuando alguien, furtivamente, le hace cosquillas a uno. No basta, empero, cualquier admiración o deleite para causar la risa, sino que debe ser el gozo y la admiración que experimentamos ante un objeto jocosos y agudo: el habérselas uno con un objeto serio no provoca la risa (nam si sit de re seria, non causabit risum) ¹⁹⁵, sino otra cosa —desde la indiferencia al miedo. Además, exige Suárez que la admiración no sea vehemente, porque, siendo así, no provoca sino estupor.

La doctrina neo-escolástica de Suárez descubre en la base interna de la risa un placer con sorpresa o una sorpresa placentera. Pero Suárez *no corre el riesgo* de ir más allá de lo expuesto por Aristóteles. Parece que en el inicio de sus reflexiones sobre la risa haya errado en la elección de los golpes: utiliza de salida, no un *driver*, sino un *putter*, de modo que apenas consigue que la bola de la risa ruede unos metros. Por eso a sus especulaciones, sin dejar de ser penetrantes, les falta *swing*, una cierta profundidad y distancia, un mayor arrojo para combinar o conectar ideas.

a. 5. La Iglesia frente a la risa y el ridículo

El tratamiento del fenómeno de la risa por parte de Juan Escoto Erígena, Santo Tomás de Aquino o Suárez no deja de ser algo tibio y

¹⁹⁵ *op. cit.*, § 10.

apático: la risa no expresa la esencia del ser humano, aunque pertenece a su ámbito exclusivo. Eco de su muy peculiar idiosincrasia, privilegio inaccesible al resto de criaturas animales, la risa no forma parte de la verdadera realidad o sustancia del hombre, pero le pertenece y se corresponde con ella. Llegados a este punto no podemos sino preguntar: en el Medioevo, ¿cuál fue la posición de la Iglesia ante la risa, las *ioculāria*, las diversiones y el humor, las bufonadas, inocentadas y *ludicra*? Templemos un poco más este metal. Ernst Robert Curtius admite la dificultad de contestar a la pregunta, pregunta alambicada y helicoidal: «la posición teórica de la Iglesia dejaba ancho campo a todas las posibilidades, desde el rechazo rigorista de la risa hasta la benévola tolerancia de ella»¹⁹⁶. De la epístola (apócrifa) de Léntulo a Octavio en la que aquél afirma que al Cristo se le ha visto llorar, mas no reír, pasando por la *modesta hilaritas* defendida por Juan de Salisbury, hasta la adopción de la pareja *seria* y *ludicra* como fórmula fija en himnos, panegíricos y vidas de santos en el siglo XII, determinar si en un cristiano honesto es lícita la risa es difícil de precisar. En la *Vida de Simeón el Loco*, Leoncio de Neápolis recoge una buena cantidad de anécdotas de ese *alter Christus* desvergonzado, hiperactivo y maniático que es Simeón, anécdotas que van de las prácticas ascéticas y mortificaciones en el desierto, a los milagros impregnados de comicidad del santo. Simeón tiene que acudir a todo tipo de extravagancias para ocultar su propósito, que no es otro que el convertir a paganos y judíos al cristianismo. Ello explica el que aparezca en la ciudad de Émesa

¹⁹⁶ E.R. Curtius, “Bromas y veras en la literatura medieval”, en *Literatura europea y Edad Media Latina*, tomo II, México D.F./Madrid, 1984, p. 601.

arrastrando un perro muerto, o que haga de vientre a plena luz del día en el ágora a la vista de todos (acciones éstas que le acercan poderosamente a otro *outsider* del mundo heleno: Diógenes el Perro); también sus falsos ataques de epilepsia bajo la luna llena, los bailes con prostitutas, el bombardeo con nueces a las beatas de la iglesia o la realización de milagros que no son sino una parodia de los efectuados por Jesucristo, como la improvisación de un succulento banquete en el desierto o la curación de un campesino que tenía leucoma en los dos ojos con ajo y vinagre:

«—¡Por el Dios del cielo!, aunque me salten ahora mismo los ojos de las órbitas, voy a hacer lo que me ha dicho el Loco —y tan pronto como se lavó los ojos de la manera que le había indicado, se le curaron y quedaron tan limpios como el día en que nació»¹⁹⁷.

La estrella de estos *saloi* o santos locos se irá apagando de manera fulminante en el oriente Bizantino, en parte debido a la conquista árabe de Siria y Egipto —principales centros emergentes de estos personajes singulares—, en parte como consecuencia de las prohibiciones surgidas en el seno de una Iglesia que mira cada vez con mayor recelo unos episodios que rayan lo diabólico (algo que viene de antiguo: ya Clemente de Alejandría denosta a quienes se comportan risible o

¹⁹⁷ L. de Neápolis, *Vida y conducta de aba Simeón, llamado «Loco por causa de Cristo»*, en *Historias bizantinas de locura y santidad*, Madrid, 1999, p. 285.

ridículamente)¹⁹⁸. El humor, sin embargo, refinado unas veces, burlesco, grotesco, mordaz otras, recorre la epopeya medieval, la *passio*, el *bíos prò martyríou*, el panegírico, la poesía religiosa medieval. En *La vida de los santos en el siglo X*, Ludwig Zoepf relata el poderoso influjo de charlatanes, cronistas, gente del circo, etc., sobre los relatos hagiográficos: «en vista de su popularidad (Volkstümlichkeit), la hagiografía utiliza los argumentos y temas de los bromistas (Motive der Joculatoren)»¹⁹⁹. Tras repasar episodios divertidos de las vidas de san Magno, san Corbinian o san Gongolf, explica Zoepf cómo en el caso del primero, de san Magno, la narración en la que se cuenta cómo hizo frente a un oso en Brombeerschlag delata un origen común con las narraciones e historias, con los relatos fantásticos, inventados casi siempre, de los bromistas (die Szene zwischen Magnus und dem Bären im Brombeerschlag verrät ebenfalls ihren Ursprung aus der Erzählung eines Joculators)²⁰⁰. Otro ejemplo, esta vez de humor descarnado, lo ofrece Hyppolite Delehaye al repasar la colección de milagros de san Menas, atribuida originalmente a Timoteo de Alejandría. Delehaye se fija en el que lleva por título “El paralítico y la mujer muda”: el santo, ingenio burlón, ordena al paralítico compartir su lecho con la mujer muda. Como resultado de la orden, y fruto de la sorpresa y la emoción, «uno recobró la movilidad de sus miembros, la otra la facultad del

¹⁹⁸ cfr. H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, 1912 ; en concreto el capítulo V : “Les principaux centres du culte des martyrs. L’Orient”, pp. 169-249. También se pueden leer los relatos prodigiosos de Sarapión recogidos en la *Historia Lausiaca* —resumidos por R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig, 1906, p. 64 y ss.

¹⁹⁹ L. Zoepf, *Das Heiligenleben im 10. Jahrhundert*, Leipzig/Berlín, 1908, p. 236 (VOR).

²⁰⁰ *ibid.*

habla»²⁰¹. Los ejemplos demuestran cómo en las diversas corrientes que atraviesan la poesía eclesiástica de la Edad Media, los elementos cómicos abundan.

«Una de las (vidas de santos) más antiguas y más influyentes del Occidente latino, la vida de san Martín, escrita en prosa (hacia 400) por Sulpicio Severo, y junto con ella los escritos complementarios del mismo autor sobre San Martín, tienen asomos de comicidad. El santo ve aproximarse un grupo de paganos y les ordena detenerse; ellos quedan paralizados; cuando, con extremados esfuerzos, tratan de caminar, no pueden sino girar en redondo: *ridiculam in vertiginem rotabantur*»²⁰².

Curtius añade que es típico ridiculizar a paganos, a demonios, a ladrones o prostitutas, a hombres malos —por muy amenazadores que se muestren: el ridiculizarlos constituye uno de los instrumentos más efectivos para su derrota—. «Los elementos humorísticos forman, pues, parte del estilo de las vidas de los santos en la Edad Media; estaban implícitos en la materia misma, y podemos estar seguros de que el público los esperaba»²⁰³.

²⁰¹ H. Delehaye, *The legends of the Saints. An introduction to hagiography*, Londres/Nueva York, 1961, pp. 153-154 (VOR): «The story bears as its title, *The Paralytic and the Dumb Woman*, and it tells how the saint ordered a paralytic to share the couch of a dumb woman, and it was as the result of this order, tinder the influence of surprise and emotion, that the one recovered the use of his limbs and the other her powers of speech.

²⁰² E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 608.

²⁰³ *op. cit.*, p. 609.

b. Risa y ridículo en el Renacimiento: entre la *beffa* y la erudición

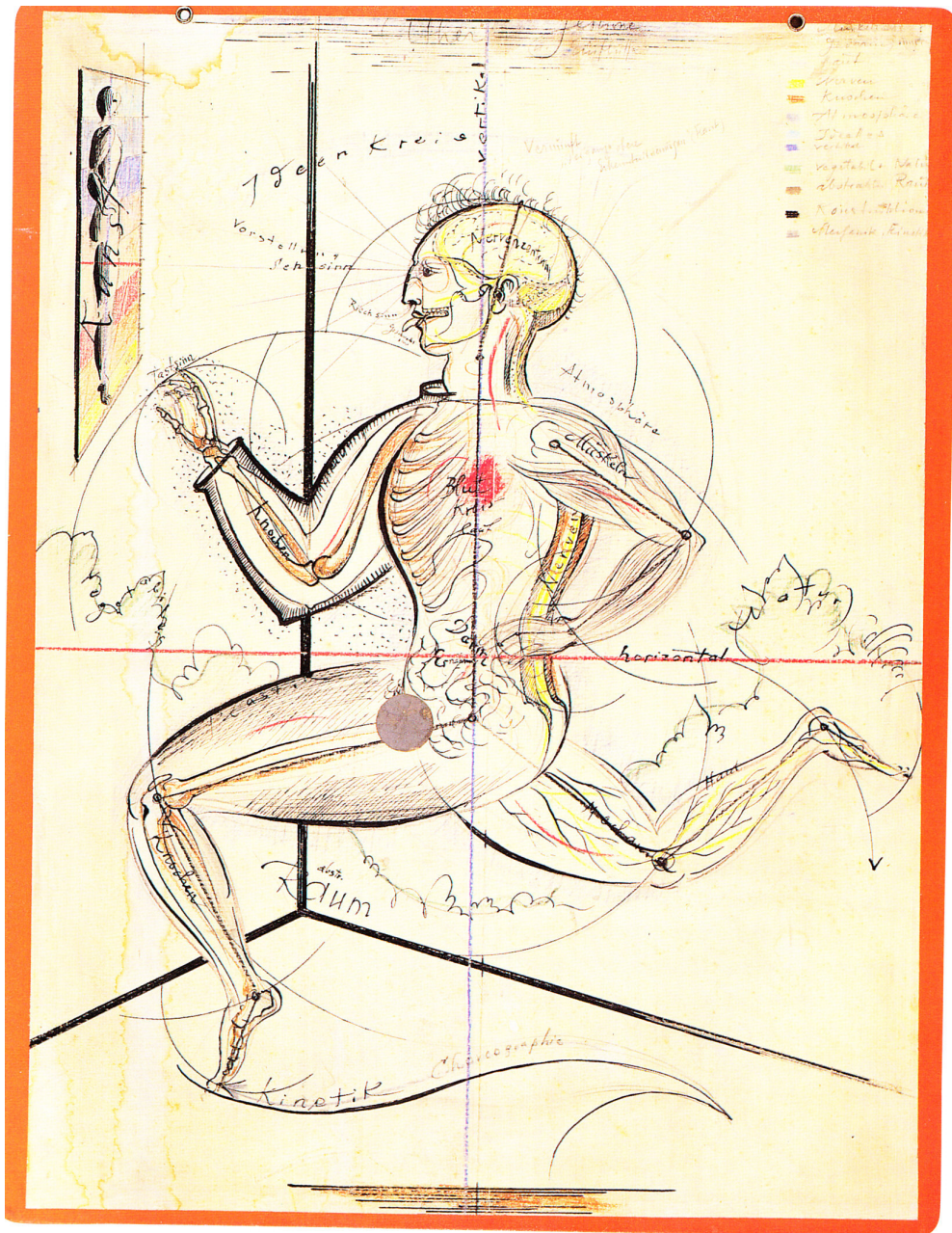
Entender la risa como *proprium* informa sobre el aspecto humano del reír, pero en nada ayuda si lo que se persigue es descubrir los atributos de tan resbaladizo fenómeno. Al menos, esta es la conclusión que se desprende tras repasar los estudios llevados a cabo durante el Renacimiento, principalmente en el período que va del siglo XV a mediados del XVI. Durante la Baja Edad Media y el Renacimiento el mundo infinito de las formas y expresiones de la risa —lo cómico, lo burlesco, la bufonada, los enanos y monstruos, los carnavales, los payasos, la literatura paródica y las fiestas de los bobos— surge como fuerza de choque contra una cultura oficial circunspecta, de modos y maneras religiosas y feudales. «La complejidad del realismo renacentista no ha sido aún aclarada suficientemente. Son dos las concepciones del mundo que se entrecruzan en el realismo renacentista: la primera deriva de la cultura cómica popular; la otra, típicamente burguesa, expresa un modo de existencia preestablecido y fragmentario. Lo que caracteriza al realismo renacentista es la sucesión de estas dos líneas contradictorias»²⁰⁴. En Petrarca y Boccaccio encontramos los primeros síntomas de una vuelta a los modelos clásicos, vuelta o giro fundamentado en la convicción de que la grandeza del hombre no se ha manifestado desde la antigüedad romana. Ya Dante tenía un conocimiento profundo de la retórica y la poética latinas, pero su

²⁰⁴ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 28.

universo es medieval, no humanista. Por el contrario, Petrarca se sumerge en la vasta cultura latina (y griega, de la mano del monje calabrés Barlaam), en sus poetas y filósofos, en sus artistas y pensadores, en busca de un punto arquimédico que le revele la clave del arte de vivir y expresarse. A partir de ese estilo se modela el hombre nuevo que, a través del aprendizaje de los autores clásicos, consigue encontrar la dimensión humana que aquellos grandes hombres poseyeron. Esta suerte de retropropulsión es, sobre todo, *retroprogresiva*: se nutre de los sustratos culturales acumulados en el pasado para ver con nuevos ojos una realidad que se transforma con una mirada diferente, mirada que niega y conserva en ese su insólito recorrido hacia detrás y hacia delante. Los primeros humanistas, sin embargo, desconocen el griego. El helenismo, que penetra en Occidente por medio de los árabes en los siglos XII y XIII, no alcanza a las élites europeas hasta fines del siglo XIV, gracias, principalmente, al intercambio cultural entre Bizancio e Italia —intercambio éste que se intensificó por las tentativas italianas de reintegrar religiosamente el Oriente bizantino al Occidente romano. El contacto entre los eruditos bizantinos y los humanistas italianos incorpora paulatinamente la cultura griega original al Renacimiento que empieza a operarse en Italia. Platón, entrevisto hasta entonces confusamente por citas y referencias de Cicerón o San Agustín, se aparece con todo su luminoso esplendor a los hombres de letras; Aristóteles se conoce directamente a través de sus obras; Homero, Tucídides, Demóstenes, Plutarco, son leídos, paladeados y digeridos con respeto y admiración.

A la primera etapa del Humanismo, que se había inspirado casi exclusivamente en la literatura romana, sucedió, desde principios del siglo XV, un nuevo período que asimiló rápidamente la cultura helena. La invención de la imprenta por parte de Gutenberg contribuyó notablemente a la difusión de las letras y las artes. Por fin, el hombre se asume conscientemente: por una parte, se produce una transformación radical en su estructura óptica, transformación que permite, inicialmente, la toma de conciencia del sujeto; en segundo lugar, alumbraba una nueva concepción de la mónada humana. Pero, además, esta sobreexcitación del yo se traduce en una preeminencia del espacio interior y en una expansión de la esfera del *sí mismo*. En este segundo ciclo de construcción del sujeto moderno en los confines del Humanismo florece un haz de obras singulares que son, ante todo, odas a la libertad. «¿Acaso no es vergonzoso ver a tantas y tantas personas, no tan sólo obedecer sino arrastrarse?», pregunta amargamente La Boétie: «*soyez resolutus de ne servir plus, et vous voila libres*»²⁰⁵. Después, las feroces disputas religiosas emponzoñarán un territorio que se irá descomponiendo paulatinamente hasta desembocar en la Europa psicótica, mutilada por la Guerra de los Treinta Años, destrozada por la

²⁰⁵ E. de La Boétie, *De la servitude volontaire ou le contr'Un*, París, 1835, p. 77. La amistad entre La Boétie y Montaigne es, probablemente, una de las más fructíferas de la historia cultural de occidente. La muerte de La Boétie hace que Montaigne ya no pueda mirarse en el amigo. «Para reconquistar la imagen propia Montaigne debe recurrir al *desciframiento introspectivo* mediante el cual irá sucesivamente realizando descubrimientos necesariamente parciales (...). Una sola conciencia debe recomponer la fractura de la pareja de imágenes fraternas, de acuerdo con el deber de perpetuación de la atención y vigilancia que el amigo le prestaba. Por ello, Montaigne podrá decir: *soy yo mismo la materia de mi libro*». J. Urdanibia, *De si la servidumbre es voluntaria*, Denia, 2008, pp. 13-14.



La primacía de un yo desacralizado, a la base del humanismo renacentista. Oskar Schlemmer, *El ser humano en su contexto* (1928).

inquina y la sinrazón de las funestas intrigas entre católicos y reformistas: *la neige piétinée est la seule rose*²⁰⁶.

En este contexto de polinización cultural debe entenderse la reactivación de los estudios sobre la risa. En *La cultura del Renacimiento en Italia*, Burckhardt dedica un apartado a la burla, la risa y el sarcasmo. Entiende estas formas de expresión humana como correctivo, no sólo de las ideas de fama y de gloria propias del Renacimiento, sino también como un rasgo específico del individualismo que aflorará en la modernidad y que cristalizará en la «agudeza»²⁰⁷. En *El Cortesano*, Castiglione defiende que «*la burla non sia altro, que un inganno amichevole di cose che non offendano, o almen poco*»²⁰⁸. Contrastes entre la concepción renacentista y la medieval acerca de la risa y sus satélites. Porque las carcajadas, burlas, pullas y chanzas van dirigidas contra el poder en el Medievo. Son algo así como una apología de la cultura popular representada por la figura del juglar; no el bufón aristocrático que entretiene a la corte de un príncipe cualquiera, sino aquel que actúa en la plaza pública relatando historias satíricas con lengua de acero.

«Jesucristo soy, que vengo a ti para darte la palabra. Y esta lengua pinchará y reventará como una lama todas las vejigas, y se lanzará contra los amos para aplastarlos, para que los demás comprendan, para que los demás aprendan, para que los demás

²⁰⁶ Y. Bonnefoy, *Principio y fin de la nieve*, Madrid, 1993, p. 70.

²⁰⁷ J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, tomo I, Barcelona, 1985, p. 116.

²⁰⁸ B. Castiglione, *Il Cortegiano*, en *Opere*, tomo I, Firenze, 1854, § LXXXV, p. 152.

puedan reírse de ellos. Que sólo con la risa se deja coger el amo, y si se ríen de los amos, el amo de montaña que es se vuelve colina, y después ya nada. ¡Toma! Voy a darte un beso que te hará hablar»²⁰⁹.

La burla medieval, desmitificadora, burla que teje la red de un mundo extravagante y tragicómico poblado por anti-héroes mordaces que, paradójicamente, resultan terriblemente serios, esa burla forjada con el objetivo de vencer al miedo religioso, físico y moral, pasa, en el Renacimiento, a constituir un fin en sí misma: *ridendo dicere verum*. La jovialidad burlona y docta ignorancia del *Elogio de la locura* y las *Epistolae obscurorum virorum* de Erasmo; la ridiculización de los libros de caballerías del *Morgante* de Pulci; las reflexiones sobre los chistes o *facietae* contenidos en *El Cortesano* de Castiglione y el *Galateo* de Giovanni Della Casa; el *De Ridiculis* de Vicentius Madius; *De anima et vita* de Luis Vives; el *Gargantúa* de Rabelais, etc., obras, todas ellas, representativas de una época que entiende la risa desde una nueva órbita. En las *Formas de Historia Cultural*, Peter Burke estudia en profundidad la broma pesada o *beffa* en el contexto del Renacimiento italiano, preguntándose si, además de juego literario, constituye una peculiar costumbre social. La respuesta es afirmativa, debido, en parte, a las características que reúne y que Burke resume en cinco puntos: la broma pesada se presenta, en primer lugar, como una obra de arte. «Debía proporcionar placer estético, aparte de la más obvia

²⁰⁹ D. Fo, *Misterio Bufo*, Madrid, 2004, p. 73.

Schadenfreude o alegría por el mal ajeno, y a veces se la calificaba de bella»²¹⁰. Pero la *beffa* es, también, una forma adecuada de burla en una cultura competitiva —la cultura del ardid— en la que, todavía hoy como entonces, se reverencia la astucia. En tercer lugar, la broma pesada no es tan sólo un medio de entretenimiento puro, sino el disolvente idóneo para humillar, avergonzar y destruir socialmente al otro. Un pueblo cuya arquitectura moral ha sido diseñada atendiendo a los valores del honor y la vergüenza, en un pueblo así, decimos, la burla se transforma en un medio de agresión, con sus víctimas y sus verdugos. No menos importante resulta el aspecto transgresor de la burla: la burla traspasa los límites de lo que es adecuado o aceptable y, por ende, va más allá de las prohibiciones, del miedo, del poder. Al mismo tiempo, permite barruntar lo novedoso, lo que está por venir; un mundo más alegre, más lúdico, y lúcido. Por último, de la *beffa* participan todos los estratos sociales: príncipes y campesinos, hombres y mujeres, artesanos, legos, jóvenes y ancianos; hasta los purpurados y Papas —Burke recuerda la célebre *broma pesada* que gastó César Borgia a sus enemigos en Sinigaglia, narrada con una frialdad no exenta de admiración por Maquiavelo: después de invitar a Vitellozzo Vitelli y a sus compañeros a entrar desarmados en sus aposentos, ordena estrangularlos allí mismo. «La actitud del Renacimiento con respecto a la risa puede definirse, de manera preliminar y general, de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el

²¹⁰ P. Burke, *Formas de Historia Cultural*, Madrid, 2006, p. 117.

mundo, la historia y el hombre»²¹¹. La afirmación de Batjin oculta, sin embargo, el poder confidencial de la risa: la agresión. Burckhardt explica el miedo reverencial profesado en toda Italia hacia la figura de Pietro Aretino, cuya pluma, talento literario y ricas dotes de observación y conocimiento de hombres y cosas, son arrendados al servicio del mejor pagador —tanto da si se trata de Carlos V o de Francisco I: el caso es halagar con todo tipo de lisonjas a quien contribuya, fustigar hasta el desprecio a aquel que no ofrezca dádivas: del poeta depende, no sólo la fama y la inmortalidad, sino también el indiferencia y el olvido. En casos como el de Pierluigi Farnese, Duque de Parma —que nunca le tomó en cuenta—, Aretino «se venga describiendo su aspecto físico como el de un esbirro, un molinero y un panadero»²¹². La ridiculización como moneda de cambio de la extorsión más rastrera.

b. 1. Risa y alegría en Marsilio Ficino

En el campo de la filosofía, el honor de recuperar la risa para la reflexión hay que atribuírselo a Marsilio Ficino. El toscano, centro del círculo de intelectuales de la «Academia platónica florentina» fundada por Cosme de Médici, resarce a la risa de las agresiones sufridas por parte de la filosofía, de la poética romana (sirvan como muestra las prescripciones del *Ars amatoria* de Ovidio), de las costumbres y hábitos cristianos, de la estética medieval. La risa, signo de inestabilidad

²¹¹ M. Batjin, *op. cit.*, p. 65.

²¹² J. Burckhardt, *op. cit.*, p. 125.

corporal, descubre desnudos los dientes y distorsiona la cara: una cara correctamente proporcionada será aquella que tenga una boca pequeña. Así son representadas las bocas de vírgenes, ángeles, cristos, santas y niños por los maestros italianos de la pintura del siglo XV, de Fra Angelico a Piero Della Francesca, pasando por Bellini, Ghirlandaio o Vittore Carpaccio. Con Ficino la risa encuentra su lugar en la armonía de proporciones del Renacimiento. En una carta dirigida a Lorenzo de Medici y Bernardo Bembo, Ficino explica que la *risus ille gratissimus*,

«la risa graciosa o agradable reproduce la felicidad serena de la vida y la alegría perfecta con que la virtud misma se nos muestra»²¹³.

Esta risa agradable y moderada de raigambre ético-estética, este *savoir rire*, poco o nada tiene que ver con la *beffa*, el escarnio o el sarcasmo: reír es un acto natural que debe ser atemperado por el decoro. Como manifestación exterior de la alegría, la risa es saludable y adecuada a la vida humana. En su comentario al *Filebo* platónico, Ficino distingue entre *gaudium*, *laetitia*, *delectatio* y *voluptas*. La última se corresponde con el placer o *hedoné*; *delectatio* traduce la *térpsis* griega, la delicia o encanto; *laetitia* es júbilo, regocijo, *chará*; de la alegría y el contento (de la *euphrosýne*) escribe Ficino: «*primum significat mentis in veritatis contemplatione gaudium*: la primera significa la alegría de la inteligencia

²¹³ Marsilio Ficino, "Pictura pulchri corporis et pulchrae mentis. Lettré à Laurent de Médicis et à B. Bembo", en *Opera omnia*, vol. I, Turin, 1962, p. 807 (VOR): «*risus ille gratissimus perfectum gaudium repraesentet, quo nos virtus ipsa perfudit, atque securam vitae felicitatem*».

en la contemplación de la verdad»²¹⁴. La risa graciosa pone ante los ojos la serenidad y la alegría, alegría que es uno de los últimos fines a los que se dirige la pasión humana. Porque la alegría es la constatación de la levedad del cuerpo en su ascenso contemplativo hacia la verdad, la belleza y el bien. Esa elevación extática no conduce al silencio de un corazón dolido, sino que ese arrobamiento, ese recogimiento místico en el que se muestra lo eterno, estimula la risa humana.

b. 2. La medicina renacentista

De especial interés para el objeto de nuestro estudio es la aproximación al fenómeno de la risa operado desde la medicina renacentista. «Cuál sea la razón de la risa han procurado muchos filósofos saber, y ninguno ha dicho cosa que se pueda entender»²¹⁵. El enigma de qué sea la risa se repite una y otra vez; cada cual intenta, no obstante, responder satisfactoriamente al envite —y son legión quienes creen dar con la solución a tan escurridizo fenómeno humano. La obra más celebrada durante este período es el *Traité du ris* del médico y humanista francés Laurent Joubert. Para Joubert, lo que excita en el ser humano la risa es la contemplación de algo feo, deforme, deshonesto, indecente, indecoroso e inconveniente, siempre que ello no nos mueva a compasión. La compasión se vincula con el daño, y lo que es dañino es

²¹⁴ Marsilio Ficino, *The Philebus commentary* (ed. M. J. B. Allen), Tempe, 2000, cap. VII, p. 117.

²¹⁵ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios* (edición de G. Serés), Madrid, 1989, p. 367.

doloroso; el dolor no hace sino despertar la piedad de quien observa y, por ello, impide la risa. Como ya señalara Aristóteles, para que haya materia para la risa debe producirse algo nuevo y de improviso, además de lo que se espera con atención; porque la mente queda así en suspenso —duda, piensa en lo que ha de ocurrir—, y en las cosas ridículas, sometidas al imperio de la burla, el desenlace suele ser distinto del que imaginábamos, «*dont nous venons à rire*»²¹⁶. De los órganos del cuerpo humano que primero reciben el objeto de la risa, Joubert examina al hígado, al corazón y al cerebro. El hígado no se desplaza, aunque sí pueda efectuar un movimiento por atracción, expulsión y distribución de los humores. El corazón se mueve y mueve la sangre y arterias; pero ni el uno ni el otro son capaces de activar los nervios, músculos, miembros y demás partes sensibles del organismo, algo de lo que es responsable el cerebro. Si sólo se pueden atribuir movimientos de un lugar a otro al corazón y al cerebro, ellos serán los primeros en recibir la risa. Pero la risa no obedece siempre al dictado del cerebro, tampoco del corazón. En ocasiones, las agitaciones provocadas por la risa no pueden ser detenidas por mucho que lo ordene la razón. Esto le lleva a Joubert a analizar las potencias del alma; entre ellas, la facultad sensitiva debe ser la responsable de la risa, sobre todo porque causa las emociones, la alegría, la tristeza y demás. En consecuencia,

²¹⁶ L. Joubert, *Traité du ris*, París, 1579, p. 34 (citamos siguiendo esta edición. Hay traducción española: L. Joubert, *Tratado de la risa*, Madrid, 2002).

«afirmaremos que la causa principal de la risa está contenida *sous le désir*, que sin intervención del tacto, sigue a la imaginación y agita evidentemente el corazón, *l'incitant à diverses affections* (63)».

Todavía no queda explicitado, sin embargo, si es el corazón o el cerebro el *tópos* en el que se origina la risa. Puesto que el cerebro recibe la materia de la risa sin verse por ello alterado y sin transmutarla ni cambiarla —pues de la misma manera que le es presentada, en un instante llega al corazón—, no hay argumento que pueda probar que el cerebro sea el primero en percibir lo risible: «*le ris doit naitre d'une affecció propre au cœur* (68)». Esto le lleva a Joubert a concluir que hay dos causas para toda emoción: el objeto llevado al corazón por los órganos de los sentidos, y el propio corazón, por la fuerza del cual se producen todos esos movimientos. Lo que se dice de todas las pasiones «conviene especialmente a *l'affeccion qui fait rire*, pues tiene sus propios objetos que afectan al corazón». Y estos objetos, prosigue Joubert, ni son la alegría, el alborozo, la jovialidad, ni la tristeza, el abatimiento, o la desazón, sino lo que es propiamente llamado «*ridicule* (70)». La risa, no obstante, está compuesta de dos movimientos contrarios tomados de la alegría y la tristeza. Estas dos emociones antitéticas preservan al corazón de la debilidad o disipación excesiva al sucederse con rapidez, manteniéndose en ese estado mientras dura la materia de la risa:

«*la chose ridicule nous donne plaisir & tristesse: placer porque le parece indigna de lástima (indigne de pitié), y no hay daño alguno ni mal que se considere importante, por todo lo cual el corazón se alegra (s'an rejouït) y se ensancha (s'elargit) como en la verdadera alegría; hay también tristeza, pues todo ridículo procede de fealdad e inconveniencia (laideur et messeance), y el corazón, contrariado por tal incorrección, como sintiendo dolor, se encoge y aprieta (s'etressit et resserre, 87-88)*».

La conjetura de Joubert según la cual el cuerpo de aquel que ríe queda como traspasado por dos movimientos contrarios, la alegría y la tristeza que, como emociones encontradas, deberían repelerse, es una de las más fértiles que encontramos en el *Tratado*. En su investigación sobre los límites del comportamiento humano, Helmuth Plessner (ya en el siglo XX) confirma la tesis de Joubert: «en la simultaneidad, en el entrecruzamiento, superposición y recíproca transparencia, está la fuente de lo hilarante»²¹⁷. Ese movimiento contrario debe ser compuesto, dado que procede de una emoción doble o mixta —indicará la presencia de las cualidades, no de los elementos mismos—, al igual que su objeto. La coexistencia de tristeza y alegría en la risa explica las lágrimas que vierten quienes se ríen. Unas lágrimas, sin embargo, diferentes de las generadas por el pesar: los vapores y espíritus que reciben los ojos en abundancia son espesados por aquéllos y transformados en agua por el concurso de su frialdad, pues los ojos son

²¹⁷ H. Plessner, *La risa y el llanto. Investigación sobre los límites del comportamiento humano*, Madrid, 2007, p. 156.

de por sí fríos. Por ello «*toutesfois on n'an voit guieres, qui ne iettet quelques larmes apres une longue risee* (119)». Un contemporáneo, además de coterráneo de Joubert, Michel de Montaigne, afirma en sus *Ensayos* siguiendo la misma impresión que lo expuesto en el *Tratado*:

«et tout ainsi qu'en nos corps ils disent qu'il y a une assemblée de diverses humeurs, desquelles celle là est maistresse qui commande le plus ordinairement en nous, selon nos complexions: aussi, en nos âmes, bien qu'il y ait divers mouvemens qui l'agitent, si faut-il qu'il y en ait un à qui le champ demeure. Mais ce n'est pas avec si entier avantage que, pour la volubilité et souplesse de nostre ame, les plus foibles paît occasion ne regaignent encor la place et ne facent une courte charge à leur tour. D'où nous voyons non seulement les enfan^{os}, qui vont tout naivement après la nature, pleurer et rire souvent de mesme chose; mais nul d'entre nous ne se peut vanter, quelque voyage qu'il face à son souhait, que encore au départir de sa famille et de ses amis il ne se sente frissonner le courage».²¹⁸.

Ya Dante había cantado con rítmico pulso:

²¹⁸ M. de Montaigne, “Comme nous pleurons et rions d’une mesme chose”, en *Essais* (ed. F. Strowski), tomo I, París, 1934, cap. XXXVIII, p. 302. Las coincidencias biográficas entre uno y otro son notables. Recuérdese que el *Traité du ris* se publica por vez primera en 1579; la primera y segunda parte de los *Essais*, en 1580. Asimismo, Joubert nace en 1529, Montaigne, en 1533, muriendo el primero en 1582, Montaigne diez años después, en 1592.

«Volser Virgilio a me queste parole
con viso che, tacendo, disse “Taci”;
ma non può tutto la virtù che vuole;
ché riso e pianto son tanto seguaci
a la passion di che ciascun si spicca,
che men seguon voler ne’ piú veraci»²¹⁹.

Tan enlazada se halla la pasión con la risa y el llanto que es inútil cualquier intento por separarlos. En los *Pensamientos* de Pascal leemos algo similar: «las cosas tienen diversas cualidades, y el alma diversas inclinaciones; porque nada de lo que se ofrece al alma es simple, y el alma jamás se ofrece simple a ningún sujeto. De aquí proviene que se lllore y se ría de una misma cosa»²²⁰. Y Hegel, en la *Ciencia de la Lógica*, al explicar que la dialéctica es el tránsito inmanente de un término a otro y que constituye, por ello, la naturaleza propia y verdadera de las determinaciones del entendimiento, de las cosas y de lo finito en general (die eigene, wahrhafte Natur der Verstandesbestimmungen, der Dinge und des Endlichen überhaupt), sostiene que también la sensibilidad, física o espiritual, tiene su dialéctica. Para ilustrarlo recurre al siguiente ejemplo: se sabe «cómo los extremos del dolor y de la alegría pasan uno a otro (wie die Extreme des Schmerzes und der Freude ineinander übergehen). El corazón henchido de alegría, porque está lleno a rebosar,

²¹⁹ Dante, *Divina Comedia. Purgatorio*, canto XXI, vv. 103-108.

²²⁰ B. Pascal, *Pensées* (ed. L. Brunschvicg), § 112, p. 83 (VOR). «— Inconstance. — Les choses ont diverses qualités, et l'âme diverses inclinations; car rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme, et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet. De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose».

se alivia en las lágrimas (das von Freude erfüllte Herz erleichtert sich in Tränen), y, en ciertas circunstancias, la melancolía más profunda (die innigste Wehmut) se traduce en una sonrisa (Lächeln)»²²¹.

La actualidad del planteamiento de Joubert radica en que no se limita a analizar la risa desde una dimensión puramente fisiológica, sino que la conecta con el todo del hombre. La risa participa de la tristeza y de la alegría, sin conservar la naturaleza de ninguna de las dos. Reverbera la tesis de Platón expuesta en el *Filebo* y desarrollada extensamente en toda la primera parte de nuestro trabajo: la risa con la que castigamos al ignorante y débil lleva aparejada una mezcla de placer y dolor. Viene a ser la risa como esa cena opípara con la que se despide al reo condenado a muerte el día previo a su ejecución: un manjar delicioso pero indigesto. La diferencia con el planteamiento de Joubert estriba en el enfoque *clínico* que éste confiere a lo risible. Para el médico francés la yuxtaposición de alegría y tristeza o, mejor, la oposición de las emociones a medio camino entre la alegría y la tristeza, provocan la risa. Pero el juicio no distingue entre esos dos movimientos contrarios: no porque no sepa cómo hacerlo, sino por pura impotencia: es tal la velocidad con la que se suceden, es tal la rapidez, que le resulta del todo imposible aprehender qué es lo que en ese momento ocurre. Podemos comprender a posteriori, mediante la razón; podemos llegar a

²²¹ G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, en *Werke*, tomo 8, Frankfurt, 1970, § 81, p. 174 (VOR). En su penetrante estudio sobre el circo, Ramón Gómez de la Serna escribe sobre el payaso: «por lo que se parece un *clown* a un hombre que llora, parece que el *clown* es un ser triste; pero hay que fijarse también en que también se parece un *clown* a un hombre que ríe, lo que no está reñido con que sea el hombre que llora, porque el *clown* es el hombre que llora de alegría»; en R. Gómez de la Serna, *El circo*, en *Obras Completas*, III, Barcelona, 1998, p. 308.

entrever que la risa *dura* mientras el objeto presentado conserva sus dos condiciones, y cesa cuando lo que en el primer momento era risible cambia de cualidad.

Después de pasar revista a los más variopintos asuntos en lo concerniente a las causas y efectos de la risa —que van desde el estudio del diafragma como principal instrumento de la risa (de diafragma carecen el resto de animales, razón por la cuál sólo el hombre ríe), a otros más truculentos, esporádicos, tangenciales (del dolor que se siente en el vientre al reír demasiado, o si uno podría desmayarse de risa y hasta morir de un ataque de risa)—, Joubert se dispone a ofrecer una definición verdadera de qué sea la risa. Para su propósito, condensa la opinión que sobre la risa han expresado sabios y médicos contemporáneos. «La risa es un temblor y ruido producido por los músculos del pecho y por la sangre hirviendo, que sube a esas partes por agitación de la naturaleza; está provocada por un movimiento del espíritu, cuando hasta él llega lo que aporta la alegría», observa Isaac el Israelita; pero esta definición es contestada por François Valleriola, que argumenta que la risa ni es temblor, ni ruido de los músculos del pecho, dado que esos músculos no son vocales; llamar temblor a la risa le parece a Valleriola —y Joubert se muestra de acuerdo— impropio, dado que el temblor es siempre contra natura y se debe, habitualmente, a alguna enfermedad. La definición dada por Gabriel de Tárrega le parece más acertada: «la risa es un movimiento que produce sonido de los miembros espirituales del hombre en el que intervienen las partes del rostro, por haber conseguido la parte de alegría y regocijo que el

hombre desea». Sin embargo, la juzga Joubert discutible. Después de repasar las conclusiones de Gerolamo Fracastoro y del propio Valleriola, pasa a ofrecer la que le parece la mejor y más completa definición, que es la suya:

«la risa es un movimiento producido por el espíritu expandido y una desigual agitación del corazón, que ensancha la boca o los labios, sacudiendo el diafragma y el pecho, con fuerza y sonido entrecortado, por medio del cual se expresa una emoción por algo feo, indigno de lástima (167)²²²».

La definición de Joubert parece inspirada en la de Francisco Valles, «Protomédico general de todos los Reinos y Señoríos de Castilla» (con este título honorífico fue distinguido por Felipe II), quien, en su primer libro publicado, las *Controversiae medicae et philosophicae* —un manual médico en el que aúna los postulados del galenismo humanista con la anatomía de Vesalio—, escribe en torno a la risa:

«no hay duda de que la risa es una vibración del diafragma y de los músculos del pecho y del rostro, y de que esta vibración es señal de alguna emoción del espíritu (...). Nos reímos, pienso, al

²²² «Le Ris et un mouvemant, fait de l'esprit épandu, et inegale agitation du cœur, qui epanit la bouche ou les laivres, secouant le diaphragme et les parties pectorales, avec impétuosité et son anterompu : par lequél et exprimée une affection de chose laide, indigne de pitié».

ver cualquier ser muy deforme y monstruoso por la magnitud o por la figura»²²³.

Las coincidencias entre una definición y otra son notables. Joubert no hace referencia explícita a la obra de Valles. Sin embargo, si tenemos en cuenta que la primera edición de las *Controversias* apareció en Alcalá de Henares en 1556 (gozando de una rápida y enorme difusión), es muy probable que el médico francés tuviera constancia de las reflexiones sobre la risa allí contenidas. Conociera o no la obra del médico español, el empeño de Joubert por cartografiar la risa en cualesquiera de sus manifestaciones es, cuanto menos, digno de mención. No obstante, el propio Joubert reconoce que su definición tal vez no pueda abarcar la cantidad de situaciones en las que la risa surge. Existen, al menos, tres tipos de risa: la natural, la malsana y la bastarda. La primera se adecua a lo expresado en la definición. Para las otras dos, debido a la infinidad de matices que articulan, la definición ofrecida por Joubert resulta insuficiente. Dentro de la risa malsana, risa que no procede del instinto natural, sino que es provocada por algún motivo morboso, registra Joubert una risa delirante; otra producida por la ingesta de la gelotofila —planta que, mezclada con vino o mirra, tiene efectos alucinógenos—, que incita a una risa que se asemeja al ataque de risa o risa maniaca; la risa sanguínea, la que se produce sin que exista causa externa que pueda haberla estimulado. La risa bastarda o ilegítima es aquella

²²³ F. Valles, *Controversias médicas y filosóficas*, en J.M. López Piñero y F. Calero, *Los temas polémicos de la medicina renacentista: las Controversias (1556) de Francisco Valles*, Madrid, 1988, pp. 315-317.

provocada por ciertos tipos de convulsión, como la risa de perro, etc. Al final del libro segundo, Joubert admite, no sin cierto pesar, que en su propósito por entender la risa siempre habrá algo que corregir o añadir. Pero como *il n'y ha rien de plus marvelous que le ris*, su empeño no ha sido en balde.

Un último asunto de los muchos que Joubert lleva hasta su mesa de disección reclama nuestra atención. La risa parece común a todos los mortales. En ocasiones, sin embargo, la historia arroja *tipos* humanos que, o bien casi nunca rieron, o no rieron jamás —*malheur à vous qui riez!* De Marco Licinio Craso, abuelo del célebre Publio Licinio Craso —«célebre», al menos, en la piel de Laurence Olivier en la película de Stanley Kubrick *Espartaco*— relata Plinio que no rió nunca, de ahí el sobrenombre de *Agelasto*²²⁴. De Catón se dice que sólo rió una vez, y que entonces rió de manera exagerada al ver a un burro comiendo cardos muy duros (249). También de Sócrates se cuenta que era apático debido, principalmente, a que tenía siempre el mismo semblante, ni más alegre ni más turbado²²⁵. Esta tensión del espíritu que se convierte en tensión natural, dura, espantosa, terrible, excluye toda emoción humana. El exento de pasión, el insensible por flemático, se acerca peligrosamente al ideal de Belleza al que canta Baudelaire, Belleza de otro mundo, hermosa como un sueño de piedra, orgullosa esfinge incomprendida de ojos profundos a las claridades eternas, encarnación

²²⁴ Plinio, *Natural History*, volumen II, libro VII, § XIX, p. 556: «ferunt Crassum avum Crassi in Parthis interempti numquam risisse, ob id Agelastum vocatum».

²²⁵ «Socratem clarum sapientia eodem semper visum vultu, nec aut hilaro magis aut turbato». Pero no sólo de Sócrates: también de Diógenes el Cínico, Pirrón o Heráclito. Plinio, *op. cit.*, pp. 556-558.

de lo otro: *et jamais je ne pleure et jamais je ne ris*²²⁶. Aunque la sonrisa o risa de Dios parece probada, San Pablo, en la *Epístola a los Efesios* (5, 3-5), desaconseja rotundamente la risa: «pero lujuria o cualquier clase de impureza o codicia ni siquiera se nombren entre vosotros, como corresponde a un pueblo santo; ni tampoco groserías y estupideces o bufonadas («bufonada» traduce el griego *eutrapelía*, aquí empleado como sinónimo de *bōmolochía*), cosas que no están bien, sino más bien acción de gracias»²²⁷. A pesar de que sus biógrafos reconocen su sentido del humor agudo e ingenioso, tampoco Kant era muy dado a la risa: «Kant tenía una extraña preferencia por los lituanos, porque, según su experiencia, se reían poco o nada, y poseían cierta inclinación a la sátira (...). Al reproche de que él tampoco reía, contestaba reconociendo su falta y añadía que ningún metafísico promovería tanto el bien en el mundo como Erasmo de Rotterdam y el famoso Montaigne en Francia»²²⁸. Entre las filas de los poetas cabe destacar a ese vampiro que rompe con el horror de la represión a través del horror, encuentra el principio espiritual que preside las funciones fisiológicas de la carne, transgrede desde el delirio o desde el mal, sobrepuja la locura; aquél que antes de derramar sangre exclama: «*je te hais*». Nos referimos a Isidore Lucien Ducasse, *conde* de Lautréamont. En los *Cantos de Maldoror* escribe:

²²⁶ C. Baudelaire, “La beauté”, *Les fleurs du mal*, en *Œuvres Complètes*, p. 47.

²²⁷ Cabría hablar no sólo de la risa divina —«Isaac»—, sino de las burlas juguetonas y maliciosas de un dios, Yahvé, que posterga hasta la ancianidad la incestuosa maternidad de Sara, mujer y hermana de Abraham: «es de risa lo que me ha hecho Dios; todo el que se entere se reirá a cuenta mía» (*Génesis* 21, 6).

²²⁸ T. de Quincey, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, Madrid, 2004, p. 133.

«¡Ay de aquel filósofo insensato que reventó de risa al ver un asno que se comía un higo! Y no es que invente nada: los libros antiguos reseñan con lujo de detalles ese despojamiento voluntario y deshonoroso de la nobleza humana. *Moi, je ne sais pas rire*. Jamás he logrado reír, aunque lo he intentado muchas veces. *C'est très difficile d'apprendre à rire*. Creo, más bien, que el sentimiento de repugnancia ante esa monstruosidad es un rasgo esencial de mi carácter. Pues bien, sabed que he sido testigo de algo aún más fuerte: ¡he visto un higo que se comía un asno! Y no por ello me he reído»²²⁹.

Pese a que la impertinencia de un ser pequeño (un cangrejo ermitaño) que le insta a rendirse, a deponer las armas —cuchillos y puñales—, terminará por provocar que el poeta estalle de risa (canto VI, VI: «chacun ne sera pas étonné si j'ajoute qu'il finit par éclater de rire»), esa risa será si acaso melancólica. «*Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez*»²³⁰. De los melancólicos dirá Joubert que son más o menos constantes, firmes, rígidos y empecinados; no disfrutaban con las materias risibles, sino que sólo comercian con aquello emparentado con la seriedad. Aristóteles pregunta en los *Problemata* (953 a 10-12): «¿por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra?».

²²⁹ Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, París/Bruselas, 1874, canto IV, p. 189 (traducción española: Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, 2004).

²³⁰ *op. cit.*, p. 191.

Entre los filósofos cita a Empédocles, a Sócrates y a Platón, a quienes tiene por seres excepcionales. *Heilge Wehmut!* Para Joubert, los muy dados a la risa son blandos y flexibles; los que, bien por naturaleza, bien por accidente, son secos y fríos, se mostrarán tristes e incapaces de sentir alegría. «Todos los melancólicos son personas fuera de lo normal», apostilla Aristóteles: «no por enfermedad, sino por naturaleza» (*Problem.* 955 a 39-40). Pero esta melancolía, llevada hasta uno de sus nodos —la seriedad absoluta—, resulta enfermiza: dinamita la autorregulación interior, destruye la homeostasis. «*Si donc le ris et approprié et dedié à l'homme, celui qui s'an abstiet du tout, n'ha point la symétrie et modération de la température ou complexion humaine* (260)». Joubert tendría a bien la recomendación del amigo que sugiere a un Cervantes dubitativo: «procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente»²³¹. Riamos, entonces —*Lord, what fools these mortals be!*²³².

²³¹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, prólogo, p. 19. La caracterización de Don Quijote, sin embargo, coincide con la de un individuo colérico y melancólico. «La versión de la teoría de los humores propuesta en el *Examen de ingenios* (1575), de Juan Huarte de San Juan, atribuía al colérico y melancólico unos rasgos de inventiva y singularidad con paralelos en nuestro *ingenioso hidalgo*»; *op. cit.*, p. 39 (nota). Vicente Gaos se queja en su ensayo sobre Cervantes de la radicalidad de la crítica literaria que interpreta el *Quijote*, ora literal, ora simbólicamente. Para los primeros, el *Quijote* no es sino una obra cómica contra los libros de caballerías; para los iniciadores de la interpretación simbólica, no se trata sino de una obra absolutamente seria que nada tiene que ver con tales libros: «durante mucho tiempo, los críticos sólo fueron “melancólicos” movidos a risa, o “risueños” acrecentados en ella. Sólo juzgaron al *Quijote* como obra cómica y como burla de los libros de caballerías. No vieron más. Hubo que esperar mucho para que aparecieran cervantistas “discretos” que se admirasen de la invención, cervantistas “prudentes” que la alabasen (...). Y los cervantistas que intentaron calar en la obra inmortal, alumbrar sus zonas profundas, hicieron tabla rasa de la primera interpretación; se dijeron —y se dijeron mal—: el *Quijote* no tiene nada que ver con la burla de los libros de caballerías». V. Gaos, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, 1979, pp. 15-16.

²³² W. Shakespeare, *A midsummer night's dream*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware, 1998, acto III, escena II, p. 290.

c. El tratado de *Las pasiones del alma* de Descartes

«*De même que la physique moderne, la physiologie moderne a été établie par Descartes sur ses vrais fondements*»²³³. El breve tratado de *Las pasiones del alma* es el último libro publicado en vida por Descartes (fue editado en Ámsterdam hacia finales de noviembre de 1649 por Louis Elzevir), hecho que, más allá de la anécdota, le otorga al escrito un valor añadido. En *Les passions de l'âme* muestra Descartes cómo las diferentes manifestaciones psicológicas y fisiológicas pueden ser clara y racionalmente explicadas por medio de causas puramente mecánicas. La intención de Descartes no consiste en explicar las pasiones como *orateur*, tampoco como *philosophe moral*, sino única y exclusivamente como *physicien*²³⁴. Hay que tener presente que la mejor forma de llegar a penetrar en las pasiones consiste en considerar las diferencias existentes entre cuerpo y alma (en tanto que lo que es una pasión para el alma es una acción en el cuerpo), y ver a cuál de ellas debemos atribuir una función especial. Por ejemplo, es evidente que el pensamiento pertenece al alma y el calor al cuerpo. Hasta el momento, arguye Descartes, se ha entendido que el calor natural en el hombre y todos los movimientos del cuerpo dependen del alma; pero el calor vital, en la física cartesiana, depende del movimiento, pues de no ser así no podría mantener su mecanismo. El alma no puede dar calor al cuerpo porque, de lo contrario, sería imposible la muerte. La muerte no se

²³³ A. Fouillée, *Descartes*, París, 1893, cap. IV, p. 65.

²³⁴ R. Descartes, *Les passions de l'âme*, en *Œuvres Complètes* (edición de Ch. Adam y P. Tannery), tomo XI, París, 1909, p. 326.

produce nunca por faltar el alma, sino sólo porque «algunas de las partes principales del cuerpo se corrompen (quelcune des principales parties du corps se corrompt)»²³⁵. Elizabeth Haldane apunta certeramente que «*a dead man is, in Descartes' view, just a broken watch instead of one fully wound up*»²³⁶. El cuerpo de un hombre vivo difiere tanto del de uno muerto como un reloj o cualquier otro mecanismo (Descartes habla concretamente de «otro autómatas», *autre automate*) cuando está correctamente montado y tiene entonces en sí el principio corporal de sus movimientos, y el mismo reloj o mecanismo cuando está roto y cesa de actuar el principio de su movimiento.

El tratado tiene su origen en la fértil relación epistolar mantenida por el filósofo francés y la princesa Isabel de Bohemia —hija mayor de Federico, rey de Bohemia, Conde Palatino y Príncipe Elector del Imperio, quien estudió más tarde con Leibniz y mantuvo correspondencia con van Helmont; incluso llegó a ocupar la cátedra de filosofía cartesiana en la Universidad de Heidelberg. «En su correspondencia con Isabel de Bohemia comenzó a analizar las pasiones. Él había sugerido el asunto, pero pronto la princesa tomó la iniciativa y le pidió que escribiera el *Tratado de las pasiones del alma*, que vería la luz en 1649»²³⁷.

La génesis de la obra la encontramos en carta de la princesa Isabel a Descartes fechada en mayo, concretamente el dieciséis de 1643: «*comment l'âme de l'homme peut déterminer les esprits du corps, pour faire les actions volontaires, (n'estant qu'une substance*

²³⁵ R. Descartes, *op. cit.*, art. X, p. 330.

²³⁶ E. S. Haldane, *Descartes. His life and times*, Londres, 1905, p. 335.

²³⁷ R. Watson, *Descartes. El filósofo de la luz*, Barcelona, 2003, p. 203.

pensante)»²³⁸. ¿Cómo se produce la acción de la *res cogitans* sobre la *res extensa* y, viceversa, cómo la materia, lo corpóreo, puede ejercer algún tipo de acción sobre la *res cogitans* o alma? La unión entre alma y cuerpo es una idea innata para Descartes y, como tal, indubitable. De la unión de alma y cuerpo se sigue, por una parte, la posibilidad que el alma mueva al cuerpo y, por otra, que el alma, en ese su *mover*, quede afectada por él. Ese verse el alma afectada por el cuerpo es lo que pertenece en exclusividad al reino de las pasiones, esto es, de los movimientos sensibles experimentados por el alma como consecuencia de su unión con el cuerpo. La princesa Isabel no termina de comprender cómo el alma humana, siendo inextensa, adimensional, alma que carece de «*autres propriétés de la matière dont le corps est composé*»²³⁹, puede llegar, por una parte, a determinar el movimiento de los espíritus del cuerpo y las acciones voluntarias; por otra, cómo explicar que se vea en ocasiones tan sometida a él y tan afectada por el simple movimiento de unos vapores. Descartes responde que la unión alma—cuerpo es innegable desde el momento en que está cotidianamente presente en nuestra experiencia: el cuerpo es uno y, por ello, indivisible por la disposición de sus órganos. Los órganos del cuerpo están interrelacionados directamente, *co-pertenecen*, de suerte que si quitamos uno de esos órganos, el cuerpo se desvirtúa y descompone, se hace *défectueux*. Pero el alma es de tal naturaleza que se sustrae a las nociones de extensión, dimensión o materia.

²³⁸ R. Descartes, *Correspondance (Janvier 1640-Juin 1643)*, en *Œuvres Complètes* (edición de Ch. Adam y P. Tannery), tomo III, París, 1899, p. 661.

²³⁹ R. Descartes, *Les passions de l'âme*, art. XXX, p. 351.

Descartes distingue en el alma acciones y pasiones: las acciones dependen de la voluntad; las pasiones son involuntarias. Podemos definir las pasiones, en general, como esas percepciones o sensaciones o emociones del alma que se refieren en especial a ella y que son causadas, conservadas y fortalecidas por un movimiento de los *espíritus*.

«Des perceptions, ou des sentimens, ou des émotions de l'âme, qu'on raporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits»²⁴⁰.

Para explicar de dónde proceden las pasiones, para revelar el tránsito de información entre alma y cuerpo —algo que el alma no sabe, pero sí el filósofo—, Descartes se ve obligado a repescar un término de tradición naturalista: la *copula animae cum corpore*, esto es, el espíritu o *spiritus*. Existen partes sutiles de la sangre que son rarificadas por el calor del corazón y que se hacen presentes en el cerebro como espíritus animales. En la fisiología mecánica de Descartes «*les esprits vitaux ou animaux*», escribe Fouillée, «*ne sont autre chose que le fluide nerveux, qui lui-même, comme tout fluide, se ramène pour Descartes à des phénomènes d'impulsion et de pression*»²⁴¹. El interruptor que posibilita el flujo de la comunicación entre alma y cuerpo hay que ubicarlo en la glándula pineal:

²⁴⁰ R. Descartes, *op. cit.*, art. XXVII, p. 349.

²⁴¹ A. Fouillée, *op. cit.*, p. 69.

«me parece haber reconocido con evidencia que la parte del cuerpo en la que el alma ejerce más particularmente sus funciones no es de ningún modo el corazón, ni tampoco todo el cerebro, sino sólo la más interna de sus partes, que es *une certaine glande fort petite*, situada en medio de su sustancia, y suspendida de tal manera encima del conducto por el que tienen comunicación los espíritus de las cavidades anteriores con los de las posteriores, que sus menores movimientos tienen gran poder para cambiar el cuerpo de estos espíritus (les moindres mouvemens qui sont en elle, peuvent beaucoup pour changer le cours de ces esprits)»²⁴².

¿Por qué Descartes entiende que el órgano que hace posible la interacción *res cogitans—res extensa* es la glándula pineal? La justificación tiene un marcado cariz geométrico–metafísico: todas las partes del cerebro, menos aquélla, son dobles. Precisamente en virtud de su unidad, de su carácter único, la glándula pineal, *simpliciter*, reúne la información captada por los sentidos —doble— con el fin de que llegue ligada al alma.

La fuerza del alma consiste en «*vaincre les passions et arrester les mouvemens du corps qui les accompagnent*»²⁴³. La debilidad corporal, por el contrario, en dejarse dominar por las pasiones presentes, las cuales, siendo contrarias entre sí, solicitan del alma al tiempo que la hacen combatir contra sí misma, dejándola en el estado más deplorable.

²⁴² R. Descartes, *op. cit.*, art. XXXI, p. 352.

²⁴³ *op. cit.*, art. XLVIII, p. 366.

Esto no quiere decir que las pasiones sean dañosas; todas se relacionan con el cuerpo y se dan al alma, de modo que tienen la función natural de incitar al alma a consentir y contribuir a las acciones que sirven para conservar al cuerpo y hacerlo más perfecto. En este sentido, la tristeza y la alegría son las dos pasiones fundamentales. Por la primera, el alma se da cuenta de las cosas que dañan al cuerpo y por eso siente odio hacia lo que le causa tristeza y el deseo de librarse de ello. En cambio la alegría advierte al alma sobre las cosas útiles al cuerpo, y de esta manera siente amor por ellas y el deseo de adquirirlas o conservarlas. Las pasiones hacen aparecer el bien y el mal que representan mucho más grandes e importantes de lo que son, por ello nos inducen a huir del uno y buscar el otro con más ardor de lo que es conveniente. El hombre debe dejarse guiar, no por las pasiones, sino por la experiencia y por la razón: sólo así podrá distinguir en su justo valor el bien y el mal y evitar los excesos. En este dominio sobre las pasiones consiste la prudencia; y esta se obtiene extendiendo, a pesar de las pasiones, el dominio del pensamiento claro y distinto y separando este dominio en cuanto sea posible de los movimientos de la sangre y de los espíritus vitales de los que dependen las pasiones y con los cuales habitualmente está unido. Pero las pasiones son buenas por naturaleza: lo que hay que evitar son los malos usos y los excesos —*ie ne suis point de ces Philosophes cruels, qui veulent que leur sage soit insensible*²⁴⁴. Los principales signos exteriores de las pasiones son los movimientos de los ojos, los temblores, la languidez, el pasmo, las lágrimas y la risa.

²⁴⁴ R. Descartes, *Correspondance (Juillet 1643-Avril 1647): 18 Mai 1645*, en *Œuvres Complètes* (edición de Ch. Adam y P. Tannery), tomo IV, París, 1901, pp. 201-202.

«La risa consiste en que la sangre que viene de la cavidad derecha del corazón por la vena arterial, hinchando los pulmones súbitamente y varias veces, hace que el aire que contienen se vea obligado a salir impetuosamente por la garganta en donde forma un sonido inarticulado y estrepitoso (où il forme une voix inarticulée et esclatante); y tanto los pulmones al hincharse como el aire al salir, mueven los músculos del diafragma , del pecho y de la garganta (poussent tous les muscles du diaphragme, de la poitrine, et de la gorge), por cuyo medio hacen que se muevan los del rostro, que tienen cierta conexión con ellos. *Et ce n'est que cette action du visage, avec cette voix inarticulée et esclatante, qu'on nomme le Ris*»²⁴⁵.

Aunque parezca que la risa es una de las principales señales de alegría, la alegría no puede producir la risa sino cuando es moderada y se encuentran mezcladas con ella altas dosis de admiración u odio. «*Au contraire, les grandes joyes sont ordinairement mornes et serieuses, et il n'y a que les médiocres & passageres, qui soient accompagnées du ris*»²⁴⁶. Según Descartes, por experiencia sabemos que cuando nos encontramos extraordinariamente alegres o gozosos, el motivo de esta alegría no hace nunca que se «ría a carcajadas». La razón de ello estriba en que, en las grandes alegrías,

²⁴⁵ R. Descartes, *Les passions de l'âme*, art. CXXIV, p. 419.

²⁴⁶ R. Descartes, *Correspondance (Juillet 1643-Avril 1647): 6 Octobre 1645*, en *Œuvres Complètes*, tomo IV, p. 305.

«el pulmón está siempre tan lleno de sangre que ya no puede ser hinchado más nuevamente. Pues la naturaleza de esta parte más fluida de la sangre, que viene del bazo, es *semblable au vinaigre*»²⁴⁷.

La experiencia, prosigue el pensador francés, nos hace ver también que, en todos los casos en que puede producirse esta *ris éclatant*, risa explosiva o estridente que viene del pulmón, hay siempre alguna parte de odio o, por lo menos, de admiración. Y aquellos en quienes el bazo no está completamente sano, están sujetos a ser, no solamente más tristes, sino también, a intervalos, más alegres y más dispuestos a reírse que los demás, ya que el bazo envía al corazón dos clases de sangre: «*l'un fort épais et grossier, qui cause la Tristesse, l'autre fort fluide i subtil, qui cause la joye*»²⁴⁸. Por otra parte, es frecuente que, después de haber reído mucho, se sienta uno naturalmente inclinado a la tristeza: habiéndose agotado la parte más fluida de la sangre del bazo, la sigue hacia el corazón la otra parte más grosera. En cuanto a la risa que acompaña a veces a la indignación, Descartes sostiene que es ordinariamente artificial y fingida (*artificiel et feint*). Pero, cuando es natural, parece venir de la alegría que se tiene al ver que no puede uno

²⁴⁷ R. Descartes, *Les passions de l'âme*, art. CXXVI, p. 421. El vinagre, como canta Shakespeare, obstruye la risa: «Nature hath fram'd strange fellows in her time:/Some that will evermore peep through their eyes/And laugh, like parrots, at a bag-piper, /And other of such vinegar aspect, / That they'll not show their teeth in way of smile,/Though Nestor swear the jest be laughable»; W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, acto I, escena I, p. 388.

²⁴⁸ R. Descartes, *op. cit.*, p. 421. Descartes sigue una tradición de raigambre hipocrática, tradición que relaciona el bazo con la hipocondría, la melancolía, el spleen, el tedio que provoca la vida.

ser ofendido por el mal por el que se indigna, y, junto con ello, por encontrarse sorprendido por la novedad o el encuentro inopinado con este mal. De nuevo aparece el componente sorpresivo que ya señalara Aristóteles como necesario para que la risa tenga lugar. Sin embargo, para Descartes también puede la risa ser producida *sans aucune joye* por el solo movimiento de aversión, que envía la sangre del bazo al corazón, en donde se enrarece para ser a su vez enviada al pulmón, que se hincha fácilmente cuando se encuentra casi vacío. Porque, generalmente, «*tout ce qui peut enfler subitement le poumon en cette façon, cause l'action extérieure du Ris*»²⁴⁹.

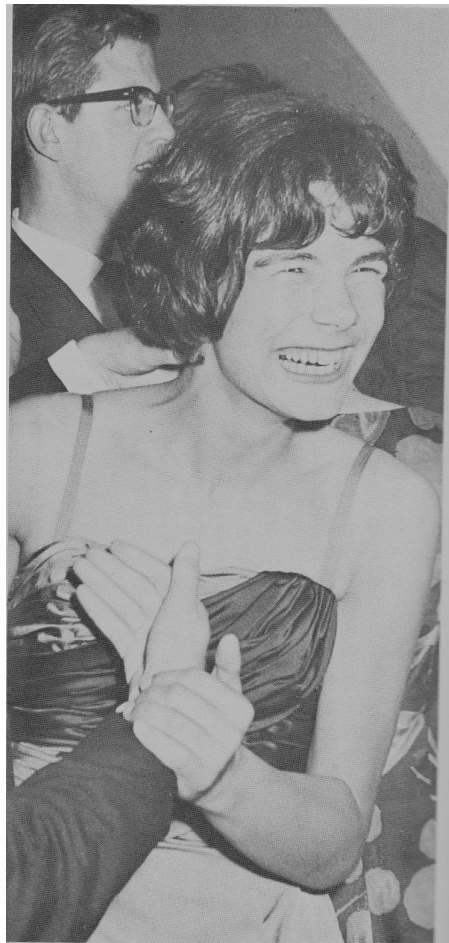
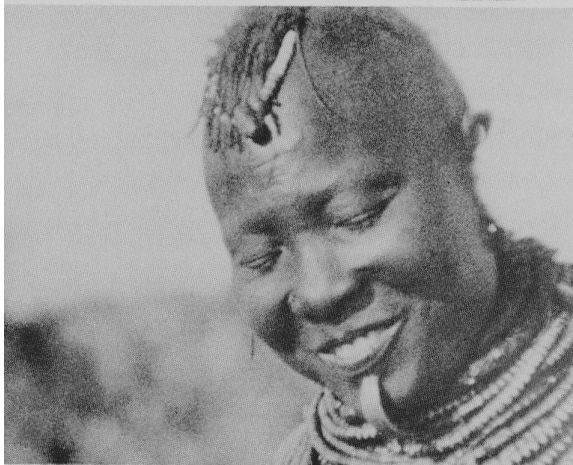
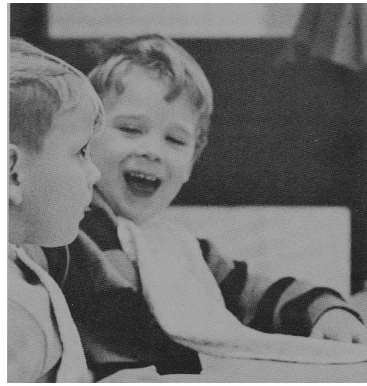
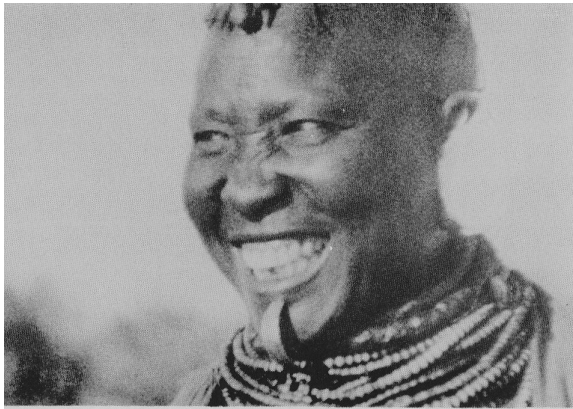
«*As a contribution to psychological analysis, however, the treatise still has interest to us, even though its physiological basis can no longer be accepted*»²⁵⁰. La explicación fisiológica ofrecida por Descartes es, en cierto modo, deudora de las investigaciones sobre la risa efectuadas en el siglo XVI. Si la comparamos con nuestro saber actual, las conclusiones del pensador francés no dejan de ser, cuanto menos, sorprendentes. «Al leer estas explicaciones cartesianas del llanto y la risa, el lector moderno no dejará de reprimir una sonrisa. Las causas son múltiples y comprensibles desde el punto de vista axiológico»²⁵¹. Al mezclar en un mismo recipiente hechos físicos y valores morales, Descartes no hace sino tomar metáforas ordinarias en un sentido literal. Cuando en el artículo CXXVI explica cuáles son las causas principales de la risa, se encuentra frente a la tesitura de justificar lo

²⁴⁹ *op. cit.*, art. CXXVII, p. 422.

²⁵⁰ E. S. Haldane, *op. cit.*, p. 337.

²⁵¹ A. Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, Barcelona, 1975, p. 80.

afirmado en el artículo anterior: la alegría que provoca la risa debe ser moderada, al tiempo que tiene que estar mezclada con dosis de admiración u odio. Así como observamos que otros líquidos fermentan al ponerlos sobre el fuego cuando se los mezcla con vinagre, la sangre que proviene del bazo, para Descartes similar al vinagre, más fluida, es impulsada hacia el corazón por una emoción de odio. Que la admiración o el odio sean capaces de enrarecer la sangre, de dilatarla haciéndola más o menos densa, es poco menos que discutible. La cuestión de fondo, sin embargo, es otra. Descartes entiende la risa como un síntoma fisiológico que puede ser descrito mecánica, causalmente: hay un conjunto ordenado y finito de operaciones que permiten dar cuenta del fenómeno de la risa. Entonces, ¿existe algo así como una teoría de la computabilidad de la risa? ¿Puede la risa reducirse a secuencia, a algoritmo, a método? ¿O, más bien, debe entenderse la risa en el marco de esa jugada de dados *mallarmeana*, una actividad expresiva, azarosa y simbólica que escapa siempre a la inflexible Necesidad? Freud todavía se apoya en una teoría causal de inspiración cartesiana en su explicación de los principios que desencadenan la risa en el chiste. Sin embargo, el argumento de Descartes es incompleto: estudia la cuantía, pero no considera el punto de aplicación, la dirección y el sentido del vector de la risa.



Explosión de risa en contextos culturales diferentes. La teoría cartesiana de la risa es insuficiente para explicar el porqué de la risa en la mujer Turkana, en la mujer occidental o en el niño. En I. Eibl-Eibesfeldt, "Similarities and differences between cultures in expressive movements", en *Non-verbal communication* (ed. R. A. Hinde), Londres, 1972, pp. 304-305.

«Supongan que digo: “La multitud estalló en risas”, sin describir por qué se reía; o que describo por qué se reía pero no como cómo se reía. ¿Por qué no describir primero lo que ellos veían, después lo que hacían o decían y después los sentimientos?»²⁵².

La risa es una acción inconmensurable que debe ser entendida en un ecosistema humano concreto: un mismo chiste, una misma situación «cómica», una misma nota humorística puede y no puede desatar la risa entre los usuarios de un lenguaje. Porque la risa, reflejo de la forma de vida de los rientes, pertenece a eso que Wittgenstein denomina *Sprachspiel* o juego de lenguaje y sólo cobra sentido en un contexto determinado. Esto escapa al análisis cartesiano de la risa: a pesar de la precisión de su examen, el fenómeno de la risa en Descartes está condicionado por las posibilidades no sólo especulativas, sino y sobre todo técnicas y materiales. Pese a ello, muchas de sus aportaciones siguen siendo fuente de discusiones fecundas —pensemos, por citar una de las más llamativas, la teoría del animal-máquina. Otras caerán en el olvido por su anacronismo, inexactitud o fracaso, pero habrán servido de acicate a muchos otros en el bosque de indescifrables signos del conocer.

²⁵² L. Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, 1996, p. 105 (nota). Gabriel Aranzueque ha estudiado las conexiones entre Wittgenstein y la risa en “Avatares del rostro: la risa en Wittgenstein”, en *Mania. Revista de pensament*, nº 2 (abril), Barcelona, 1996, pp. 98-111.

d. La interpretación materialista y psicológica de Kant

Reunir bajo un mismo epígrafe el nombre propio «Kant» y el adjetivo «materialista» parece, inicialmente, aventurado, pudiendo convertirse de facto en la *quæstio disputata* de un trabajo independiente. No es este nuestro propósito, desde luego. Sin embargo, en el primer cuarto del siglo XX, Erich Adickes, en un trabajo ya clásico —*Kant como investigador de la naturaleza*—, hace hincapié en el carácter ilustrado del concepto kantiano de naturaleza en términos cuasi materialistas. A finales de los años sesenta —siempre dentro del mismo siglo—, el estudio de Gottfried Martin sobre la ontología y la teoría del conocimiento de Kant relaciona sus escritos precríticos acerca del origen del universo con la concepción de la naturaleza como estructura material autosustentada²⁵³. No perseguimos un análisis exhaustivo de las doctrinas kantianas; antes bien, una aclaración del aspecto fisiológico y psicológico de la risa por parte de Kant que, podemos adelantar, no será el que nos permita comprender su significación filosófica, pero que con bastante claridad nos va a ilustrar, de nuevo, sobre los vasos comunicantes que unen los distintos párrafos dedicados desde la filosofía a este peculiar fenómeno.

²⁵³ E. Adickes, *Kant als Naturforscher* (dos volúmenes), Berlín, 1924-1925. Adickes reconoce que la formación de Kant como filósofo de la naturaleza cojea. Sin embargo, afirma que en sus *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte*, Kant anticipa algunos aspectos relevantes de la moderna metageometría; además, en la *Monadologia physica* se encuentra un esbozo de la teoría dinámica de la materia; *op. cit.*, vol. I, Introducción, pp. 1-64. G. Martin, “Das Sein der Welt”, en *Immanuel Kant: Ontologie und Wissenschaftstheorie*, Berlín, 1968, p. 61 y ss.

Kant estudia brevemente la mecánica de la risa en la primera parte de la *Crítica del Juicio*; en concreto, en el apartado dedicado a la “Deducción de los juicios estéticos puros”, en una nota (el párrafo número 54) que no figura ni en la primera edición de la obra (1790) ni en la segunda (1793), pero sí en la tercera (1799), que es por la que Vorländer se decanta cuando lleva a cabo una nueva edición de los escritos kantianos, pues, de hecho, fue «*letzte noch zu Kants Lebzeiten gedruckte Original-Ausgabe*»²⁵⁴. Todo juego libre y variado de las sensaciones, expone Kant, place porque fomenta, estimula el sentimiento de la salud, tengamos o no en el juicio de razón una satisfacción en el objeto. El esparcimiento logrado a través del juego es tan importante que ninguna sociedad escapa a su influjo, especialmente de noche²⁵⁵. Kant divide en tres grupos estos juegos: *Glücksspiel* o juego de azar; *Tonspiel*, juego de sonido y *Gedankenspiel*, juego del pensamiento. El primero exige un interés por parte del sujeto, fundamentalmente un interés egoísta (Eigennutzes); el segundo requiere sólo el cambio de las sensaciones, al tiempo que excita ideas estéticas; el juego del pensamiento nace del cambio de representaciones en el juicio, mediante las cuales no tiene lugar pensamiento alguno que lleve aparejado interés, cualquiera que éste sea, pero en el que el espíritu es vivificado (das Gemüt aber doch belebt wird). Como el juego de azar no

²⁵⁴ G. Lehmann, “Nachwort des Herausgebers”; en Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, 2006, p. 518.

²⁵⁵ El propio Kant no fue ajeno a este tipo de entretenimiento. En sus *Observaciones sobre la vida de Kant*, Rink explica como, en sus años juveniles, el filósofo tomaba parte en los juegos, juegos que, en ocasiones, se prolongaban hasta la medianoche: «er denn selbst auch an einer Spielpartie nicht selten teilnahm und erst gegen Mitternacht zurückkehrte». Th. Rink, *Ansichten aus Immanuel Kants Leben*, Königsberg, 1805, p. 80.

es bello, Kant decide dejarlo de lado. Por el contrario, somete a análisis a la risa que, junto con la música, son dos clases de juego con ideas estéticas o representaciones del entendimiento (Verstandesvorstellungen), mediante las cuales nada llega a ser dilucidado, pues sólo pueden divertir o deleitar por su cambio pero que, por esto mismo, dan a conocer que la animación en ambas es meramente corporal, aunque excitada por ideas del espíritu. Cuando menciona por primera vez a la risa, Kant no escribe «Lachen» a secas, sino «*Stoff zum Lachen*»²⁵⁶: la materia de la risa, aquello que da que reír, el tema para la risa. Aquello que “da que reír” provoca un sentimiento de salud a través de un movimiento de las entrañas (Eingeweide) y el diafragma (Zwerchfell), que se asocian a aquel juego. Este movimiento es lo que constituye el deleite y el goce, el placer (Vergnügen) propio que se obtiene en el juego, «pudiéndose con el alma también llegar hasta el cuerpo y usar a aquélla como médico de esta (daß man dem Körper auch durch die Seele beikommen und diese zum Arzt von jenem brauchen kann)»²⁵⁷. En las bromas, chistes o burlas (Scherze) —que, como la música, merecen contarse más bien entre las artes agradables (angenehmen) que entre las bellas (schönen)²⁵⁸—, comienza el juego por los pensamientos. Cuando estos pensamientos quieren hacerse efectivos, esto es, hay una voluntad por expresarlos sensiblemente, ocupan el cuerpo y, al relajarse el entendimiento en la expresión, siente

²⁵⁶ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 54, p. 275 (VOR).

²⁵⁷ *op. cit.*, p. 276.

²⁵⁸ Kant no tenía en gran estima a la música, y le desagradaba especialmente la música fúnebre. T. de Quincey, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, p. 140: «(Kant) consideraba la música como un inocente placer de los sentidos».

el efecto de ese relajamiento en el cuerpo mediante una vibración de los órganos, que favorece el restablecimiento de su «equilibrio» (Gleichgewicht) y tiene «en la salud un influjo benéfico (auf die Gesundheit einen wohltätigen Einfluß hat)»²⁵⁹. La risa, como la broma, como las «salidas ingeniosas (Witzeinfällen)», se vincula a las tensiones y relajamientos alternativos de las partes elásticas de las entrañas y el diafragma. Este movimiento resulta, sorprendentemente, útil a la salud, pues está a la base de la verdadera causa del placer que nos proporciona una idea. Esta *katábasis*, este descenso del alma al cuerpo, «corta aquella fluidez y vivifica al cuerpo, haciendo que éste se distienda placenteramente»²⁶⁰. La risa, alumbrada con *les flambeaux* de los juicios estéticos, tendría no sólo valor intrínseco o moral, sino también, como algo que mejora la salud del sujeto, valor higiénico —sería un *Gefühl der Gesundheit*, un sentimiento de la salud.

Después de explicar la risa atendiendo a su dimensión física o fisiológica, Kant aborda la cuestión desde un punto de vista psicológico. «En todo lo que deba excitar una risa viva y agitada (lebhaftes, erschütterndes Lachen)», prosigue Kant «tiene que haber algo fuera de juicio, paradójico y absurdo (Widersinniges)»²⁶¹. En una situación tal, el entendimiento no puede hallar por sí mismo satisfacción alguna. Queda desasistido, indefenso, extraviado, en tanto no encuentra lo que esperaba encontrar. Por eso la risa no puede sino ser «*ein Affekt aus der*

²⁵⁹ I. Kant, *op. cit.*, p. 276.

²⁶⁰ F. Duque, «El sentimiento como fondo de la vida y el arte», en *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant* (edición de R. Rodríguez Aramayo y G. Vilar), Barcelona, 1992, p. 93.

²⁶¹ I. Kant, *op. cit.*, p. 276.

plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts», esto es, una emoción que surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada²⁶². El que riamos se explica desde una suerte de vacío axiológico: se está en tensión ante algo —un gesto, una narración, una obra teatral, un chiste, etc.— y, de pronto, la tensión desaparece en la nada. Cuando en las sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de ese profesor apócrifo salido de la pluma y de la reflexión de Machado, Juan de Mairena, leemos

«era Mairena —no obstante su apariencia seráfica— hombre, en el fondo, de malísimas pulgas. A veces recibió la visita airada de algún padre de familia que se quejaba, no del suspenso adjudicado a su hijo, sino de la poca seriedad del examen. La escena violenta, aunque también rápida, era inevitable.

—¿Le basta a usted ver a un niño para suspenderlo? —decía el visitante, abriendo los brazos con ademán irónico de asombro admirativo.

Mairena contestaba, rojo de cólera y golpeando el suelo con el bastón:

—¡Me basta ver a su padre!»²⁶³,

no podemos sino reír, en parte por lo rocambolesca de la situación, absurda *per se*, en parte porque esperábamos una respuesta que

²⁶² *ibid.*

²⁶³ A. Machado, *Juan de Mairena*, en *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, 1984, pp. 1060-1061.

respetara la causalidad habitual en la dialéctica maestro–familia. Ese quebrantamiento de la causalidad se resuelve en una nueva situación que, ante la perspectiva del abismo, se descarga en la carcajada. Pero además de sinsentido o absurdo, además de transformación de una tensa espera en nada, engaño: «la broma (der Spaß) debe encerrar en sí algo que pueda engañar por un momento (auf einen Augenblick täuschen kann)»²⁶⁴. Si lo esperado desaparece en la nada, quedamos turbados por segundos, sentimos defraudada nuestra confianza en una sucesión lógica de los hechos. Al desaparecer lo que esperábamos que ocurriese, el espíritu se ve sometido a una fluctuación o vaivén (Schwankung), a una tensión y distensión continua que, al soltarse, causa un movimiento del espíritu y un movimiento interior del cuerpo que armoniza y permite recobrar el equilibrio perdido. Por eso la risa contribuye a la salud. Porque estos movimientos de pérdida y recuperación producen cansancio, pero también diversión. Por ello, a los versos en que Voltaire sostiene que el cielo nos ha otorgado dos cosas como contrapeso a las muchas penalidades de la vida —la esperanza y el sueño (die Hoffnung und den Schlaf)—, añade Kant un tercer elemento: la risa²⁶⁵. Odo Marquard, al examinar estas líneas de la *Crítica del Juicio*, agrega: «la esperanza —la parte fantasiosa de estos consuelos— aligera a cuenta de una forma de salvación venidera o futura (erleichtert als eine Art von Abschlagszahlung auf das kommende Heile). El sueño —la parte realista— aligera a cuenta de una muerte

²⁶⁴ I. Kant, *op. cit.*, pp. 278-279.

²⁶⁵ *op. cit.*, p. 280.

futura (erleichtert als eine Art von Abschlagszahlung auf den kommenden Tod). Pero quien no puede esperar ni dormir, debe reír. *Das tut die Philosophie, die trotzdem denkt*,²⁶⁶.

e. Contraste e incongruencia

e. 1. Jean Paul

El estudio de la risa y el ridículo en el XIX se llena de matices, de contrastes e incongruencias. En su *Introducción a la estética*, un desafiante Jean Paul dispara a quemarropa pólvora de mina ante los aturridos ojos de los ilustrados alemanes: el reino de «lo risible es infinitamente grande, tanto o más que el de la razón o el de las cosas mundanas» (das Lachende ist unendlich groß, nämlich so groß als das des Verstandes oder der Endlichkeit)²⁶⁷. A Jean Paul, como literato, le interesa sobremanera delimitar el objeto cómico y humorístico, no tanto investigar las posibilidades de la risa. En este aspecto, se muestra crítico con las aportaciones de Aristóteles (lo ridículo entendido como un absurdo inofensivo), Kant (la tesis según la cual de una ansiosa espera en nada surge la risa) o Schiller (su concepción de la poesía cómica como un sacar a la luz el objeto sepultado bajo la realidad). En opinión de Jean Paul, para capturar lo cómico debemos relacionar lo

²⁶⁶ O. Marquard, "Exile der Heiterkeit", en *Poetik und Hermeneutik VII*, p. 151 (VOR).

²⁶⁷ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, en *Werke* (edición de N. Miller), tomo V, Múnich, 1973, § 29, 116 (VOR).

ridículo con lo sublime. Lo cómico es el *Kontrast* entre lo finito y lo infinito. Pero, por ser contraste, por ser lo cómico esa diferencia insalvable entre lo finito y lo infinito, no puede jamás admitir lo infinito, que es lo que le resiste, haciéndole frente. Entonces, se pregunta Jean Paul, «¿cómo puede lo cómico convertirse en romántico?»²⁶⁸. El entendimiento del sujeto, como su mundo objetivo, es finito; las ideas que ese sujeto engendra, ideas que recorren su ser todo, infinitas. Esta *estética de los contrastes* es común a todos los románticos. En su acotación de lo que entiende por «ironía socrática», Schlegel escribe:

«En ella todo ha de ser burla y seriedad, todo francamente ingenuo y todo profundamente fingido (...). Ella [la ironía] contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, entre la imposibilidad y la necesidad de una plena comunicación. Es la más libre de las licencias, porque es liberadora, pero al mismo tiempo es la más reglada, puesto que es absolutamente necesaria»²⁶⁹.

²⁶⁸ Jean Paul, *op. cit.*, § 31, p. 124 (VOR): « wie soll aber das Komische romantisch werden?». Para Jean Paul lo cómico debe ser siempre romántico, esto es, humorístico. «Wenn Schlegel mit Recht behauptet, daß das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer jenes sein müsse: so gilt dasselbe noch mehr vom Komischen; nämlich alles muß romantisch, d. h. humoristisch werden»; en Jean Paul, *op. cit.*, § 32, p. 127.

²⁶⁹ F. Schlegel, “Die Sokratische Ironie“, *Lyceum-Fragmente*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I (1796–1802)*, tomo II (edición de H. Eichner, E. Behler y J.J. Anstett), Viena, 1967, § 108, p. 160 (VOR): « In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt (...). Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig». Hegel primero, Kierkegaard después, criticarán el concepto de «ironía» desarrollado por Schlegel «indem sie diese irrthümlicher Weise als Folge seiner Abhängigkeit von der Fichteschen Ich-Philosophie, als bloßen Opportunismus und Unverantwortlichkeit in

El romanticismo —como la intuición en Schelling—, vencido el vértigo que provoca el infinito, desligado de toda figura, es susceptible de recibirlas todas,

«fecundado desde la eternidad con todas las formas y diferencias de las cosas por el pensar, infinitamente adecuado y unido a él en la unidad absoluta en la que se aniquila toda multiplicidad y en la que, porque lo contiene todo, no puede estar contenido nada distinguible»²⁷⁰.

Porque el romanticismo no sólo reúne el amor, la belleza, el candor y la inocencia, la gracia o la concordia, sino también el odio, la risa y el llanto, lo grotesco, la blasfemia, la paradoja y la payasada, la muerte. Novalis entiende que el humor es el resultado de una mezcla libre de lo condicional (Bedingt) y lo incondicional (Unbedingt): «a través del humor llega a ser lo condicional particular, interesante en general, y adquiere

Kunst und in Moral ansehen». R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik, 1750-1950: Das Zeitalter der Romantik*, Berlín, 1978, p. 275. Los ataques de Hegel contra la ironía a la Schlegel son múltiples. En la *Filosofía del Derecho* defiende que la conciencia entendida como mera subjetividad formal no es sino un estar a punto de dar el vuelco hacia el mal. Si el sujeto es la única autoridad a la hora de preferir una acción sobre otra, lejos de alcanzar la libertad se pone en manos de la arbitrariedad. «Esta forma es la ironía, la conciencia de que con el principio de la convicción no se puede ir muy lejos y que en él sólo reina el arbitrio»; en G.W.F. Hegel, *Filosofía del Derecho*, Barcelona, 2005, § 140, p. 258.

²⁷⁰ F. W. J. von Schelling, *Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*, en *Werke*, tomo II, Leipzig, 1907, pp. 464-465 (trad. Española: Schelling, *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*, Barcelona, 2002): «[in dem, was du das Anschauen genannt hast, ist an sich keine Differenz, sondern nur, sofern es dem Denken entgegengesetzt ist.] An und für sich nun aller Form und Gestalt ledig, ist es aller empfänglich, vom unendlichen Denken mit allen Formen und Verschiedenheiten der Dinge von Ewigkeit befruchtet, ihm aber unendlich angemessen, mit ihm zur absoluten Einheit verknüpft, in der alle Mannigfaltigkeit sich vertilgt, und, weil sie alles enthält, eben deswegen nichts Unterscheidbares enthalten sein kann».

valor objetivo. Donde la fantasía y el juicio se tocan, nace el ingenio; donde se emparejan el humor y el capricho, el humor»²⁷¹. Contradicción y discordancia. Lucha permanente por lograr una conciliación entre elementos contrarios sin llegar nunca a la superación de esa tensión. Risa entendida como lo sublime invertido.

«La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión»²⁷².

¿Cómo conciliar, dado que lo romántico supone la asunción pura de la infinitud, «cómico» y «romántico»? Jean Paul lo plantea del siguiente modo: supongamos que la finitud del entendimiento y del mundo objetivo se contraponen como contraste subjetivo a la idea como contraste objetivo, y en vez de lo sublime como aplicado a lo infinito, se produce una finitud aplicada al infinito. En este caso tendríamos ante

²⁷¹ Novalis, *Vermischte Bemerkungen (<Blütenstaub>)*, en *Novalis Werke*, § 30, p. 330 (VOR): «Durch Humor wird das eigentümlich Bedingte allgemein interessant, und erhält objektiven Wert. Wo Phantasie und Urteils kraft sich berühren, entsteht Witz; wo sich Vernunft und Willkür paaren, Humor».

²⁷² O. Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras Completas*, tomo I, p. 453.

nosotros *den Humor oder das romantische Komische*²⁷³. Para demostrar su tesis, expone Jean Paul los cuatro elementos fundamentales del humorismo: *Totalität, die vernichtende oder unendliche Idee des Humors, Subjektivität, humoristische Sinnlichkeit*; esto es, totalidad, idea aniquiladora o infinita del humor, subjetividad y, por último, percepción del humor. Con ello persigue enaltecer la dimensión humana y espiritual del humor frente al monumento idealista de la estética kantiana que culmina en lo sublime. Lo infinitamente grande, aquello que despierta admiración, debe oponerse a lo que, de igual modo, es pequeño, que a su vez se contrapone a lo sublime. El humor se vincula estrechamente con lo ridículo, que no es sino lo infinitamente pequeño. El burlarse, el reírse de, el ridiculizar —que es, ante todo, una irritación moral—, se soporta en los autores clásicos con la firmeza del sentimiento de lo sublime, escribe Jean Paul. Porque «el enemigo de lo sublime es lo ridículo»²⁷⁴.

«El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la necedad o insensatez individual, ni los necios o insensatos, sino sólo la necedad y un mundo demente. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez, pero, diferente

²⁷³ Jean Paul, *op. cit.*, § 31, p. 125 (VOR):

²⁷⁴ *op. cit.*, § 26, p. 105: «der Erbfeind des *Erhabenen* ist das *Lächerliche*».

también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando lo grande al lado de lo pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada»²⁷⁵.

El humor no destruye lo individual, lo subjetivo, sino que éste sale fortalecido en el contraste entre lo finito y su idea. Porque el humor posee una dimensión general que no se basa en un personaje concreto, en una época o sociedad determinada, sino en un aspecto de la propia condición del hombre. La concepción del humor de Jean Paul va desde la simple reacción frente a lo risible o ridículo, hasta esta visión totalizadora o *Welt Humor*.

e. 2. Hegel

Volvemos a encontrar la idea de contraste en los *Cursos de Estética* de Hegel. En el apartado intitulado “Las clases de poesía dramática y sus principales momentos históricos”, estudia Hegel el principio de la tragedia, la comedia y el drama, y establece que la comedia representa el triunfo de la subjetividad gracias «a la risa de los individuos que todo

²⁷⁵ *op. cit.*, § 32, p. 125 (VOR): «der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts».

lo disuelven o descomponen a través de sí y en sí» (in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen)²⁷⁶. Cabe preguntarse, entonces, sobre qué ríen aquellos que ríen y si, necesariamente, el negativo de la comedia es la risa. Por lo que concierne a la segunda cuestión podemos anticipar que, si bien la columna vertebral de la comedia es recorrida por la risa, ésta, la risa, ni es condición necesaria ni suficiente para la comedia. De la proposición que asegura que para toda comedia debe haber como mínimo un elemento que sea causa de hilaridad se sigue el yerro de confundir lo ridículo con lo verdaderamente cómico.

«Ridículo puede llegar a ser cada contraste entre lo esencial y su apariencia, el fin y el medio —una contradicción a través de la cual la apariencia se anula y conserva, superándose a sí misma, y el fin encuentra su objetivo en su realización»²⁷⁷.

Los vicios de los hombres no son nada cómicos, aunque pueden resultar ridículos. Cuando los autores de sátiras pintan tipos humanos contradictorios —de suerte que entre su *ser* y su *deber ser* media todo un abismo—, nos hacen reír; no en virtud, necesariamente, de su comicidad, sino por mor de su ridiculez. El papel que construye Walter Matthau en la película de Billy Wilder *The fortune cookie* —*En bandeja*

²⁷⁶ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, tomo 15, Frankfurt, 1970, p. 526 (VOR).

²⁷⁷ *ibid.* « Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt».

de plata en su traducción española—, William H. Gingrich, Doctor en Leyes, constituye un ejemplo insuperable del contraste entre la sustancia y la apariencia, entre el fin que se persigue y el medio distorsionado por el que se intenta alcanzarlo. Un abogado como mediador entre la justicia —entendida en sentido platónico, como forma, concepto y arquetipo— y la humanidad, transformado en ratero sin escrúpulos, en picapleitos desvergonzado y cínico, en leguleyo depravado, servidor único de sí mismo y de su insaciable egoísmo crematístico. Nos reímos no de su comicidad, sino de lo ridículo de su actuar y de su ser, del desfase entre lo que debería hacer y lo que hace. Para esclarecer la primera cuestión planteada, el quid de la risa en la comedia, el porqué se es sorprendido por una risa que florece en y con uno, hay que atender no únicamente a la dimensión motora o emocional, sino que la percepción de lo cómico y de la risa que en ello se desencadena necesita de una dilucidación lógico–metafísica que dé cuenta de lo risible y no se quede solamente en la parte orgánica del asunto. En general «no se encuentra nada más antitético que las cosas sobre las que ríen los hombres» (läßt sich nichts Entgegengesetzteres auffinden als die Dinge, worüber die Menschen lachen)²⁷⁸. Ciertamente, el ser humano es capaz de reír tanto de lo más vulgar y trivial, como de lo más profundo, sagrado y recóndito de su quehacer vital. Reímos al leer los poemas martiroológicos de un poeta serio, tan poseído de su tema como Prudencio (las palabras de un San Lorenzo desgarrado en la

²⁷⁸ *op. cit.*, p. 527.



Frente al (restringido) entendimiento inflexible, la peculiar satisfacción de lo cómico. M. Kippenberger, *Nieder mit der Inflation* (1984).

parrilla ardiente²⁷⁹: *coctum est, devora:/et experimentum cape,/sit crudum an assum suavius*), pero también al escuchar la versión de “Garota de Ipanema” interpretada por El Pescadilla (quien, lejos de aprenderse los versos de Vinicius de Moraes, se los inventa, creando una suerte de *neolengua*, híbrido singular de portugués, caló, español, inglés, etc.), o al contemplar alguno de los sugerentes cuadros de Martin Kippenberger (por ejemplo el titulado *War Gott ein Stümper?* —“¿Fue dios un chapuzas?”—, o *Nieder mit der Inflation*, en el que juega con un *ridiculum* muy popular: el desnudo). Esta es la razón por la que Hegel defiende que la risa es la expresión de una inteligencia consciente de sí misma que, sabedora de su astucia, se muestra complacida y satisfecha en ese su reconocimiento del contraste: «das Lachen ist dann nur eine Äußerung der wohlgefälligen Klugheit»²⁸⁰. Como observa Derrida, la risa no es, como afirman algunos, lo negativo, «puesto que su estallido no se conserva, no se encadena a sí ni se resume en un discurso: se ríe de la *Aufhebung*»²⁸¹. Signo es la risa, y símbolo: puente entre dos realidades —objetiva y subjetiva— que no siempre, o casi nunca, encajan.

²⁷⁹ Octavio Paz estudia la figura de san Lorenzo a partir de un soneto de Quevedo en el que se describen los goces del martirio: «Arde Lorenzo y goza en las parrillas;/ el tirano en Lorenzo arde y padece,/ viendo que su valor constante crece/ cuanto crecen las llamas amarillas». F. de Quevedo, “A San Lorenzo”, *Poemas religiosos*, en *Poesía original completa*, Barcelona, 1983, p. 175. Paz utiliza los versos de Quevedo para dar cuenta de la ambigüedad de nuestros sentimientos y sensaciones frente a la experiencia sobrecogedora de lo divino: simultaneidad de emociones —asco, terror, repulsión, junto a fascinación, apetito, amor; correlación; comunión primaveral y nocturnidad del ser. «Lorenzo se vuelve sol, pero también un atroz pedazo de carne quemada. Todo es real e irreal. Los ritos y ceremonias religiosas subrayan esta ambigüedad». O. Paz, *El arco y la lira*, en *Obras Completas*, tomo I, p. 167.

²⁸⁰ Hegel, *op. cit.*, p. 527.

²⁸¹ J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, 1989, p. 352 (nota).

e. 3. Schopenhauer

Dotado de un oído más sensible para lo musical²⁸², Schopenhauer se aventura apasionadamente en un océano en el que la corriente de la risa, como Caribdis, absorbe y expulsa a todo aquel que surca sus aguas. Schopenhauer profundiza en la idea que, desde Kant, entiende la risa como contraste, pero añade dos nuevos componentes: la incongruencia y la ofensa. El primero de estos dos extremos, la *Inkongruenz*, es sumamente interesante. Para Schopenhauer, el hiato que media entre el conocimiento intuitivo y el abstracto, entre la representación y el concepto que la aprehende, es insalvable. Cuando un Parménides psicopompo escoltado por las hijas del Sol es conducido hasta las puertas de las sendas del Día y la Noche donde le espera esa diosa innominada que le va a mostrar los únicos caminos de búsqueda que cabe concebir, escucha la siguiente revelación: τὸ γὰρ αὐτο νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι²⁸³, lo mismo es lo que cabe concebir y lo que cabe que sea: lo mismo es pensar que ser. El pensamiento occidental realiza con Parménides una acrobacia metafísica que posibilita que el hombre quede anclado en el mundo. Schopenhauer —todavía no hemos llegado a Heidegger, a la interpretación de la mismidad (Selbigkeit) como correlación, correspondencia o mutua pertenencia

²⁸² Schopenhauer tenía en muy alta estima a Mozart, a Rossini y a Beethoven. «La música deviene el material donde se reflejan y reproducen fielmente (...) todos los movimientos del corazón humano, esto es, de la voluntad». A. Schopenhauer, “Metafísica de la música”, en *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, Madrid, 2003, cap. 39, p. 435.

²⁸³ H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, B § 5, p. 117.

(Zusammengehörigkeit)²⁸⁴— considera que este *nexus* entre pensar y ser que es, principalmente, *connexio*, ni es coherente ni conveniente. No hay una necesaria correlación lógica entre pensar y ser, entre cogitación y ente, sino más bien incongruencia. «Dos cosas se hallan unidas indisociablemente en el humano existir: el impulso interior a la acción, a la variación, al viaje, y la insatisfacción del logro, bañado en un imposible propósito de enmienda»²⁸⁵. Resultado de aquél desajuste, de esa sima fatal, es la risa.

«La risa no se debe sino a la repentina percepción de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que habían sido pensados en algún tipo de relación gracias a dicho concepto, de suerte que la risa sólo es la expresión de tal incongruencia»²⁸⁶.

La risa en Schopenhauer es una cuestión de discordancia, también de impotencia. Sabedor de los límites del concepto, del intelecto o del lenguaje para aprehender la realidad, el pensador alemán advierte que aquello que intentamos apresar por medio del entramado racional que previamente hemos construido se nos escurre como gelatina por entre los dedos. Ese escurrírsenos la realidad, esa inadecuación o incongruencia entre un concepto y los objetos reales, entre noúmeno y

²⁸⁴ M. Heidegger, “El principio de identidad”, en *Identidad y diferencia*, Barcelona, 1990, pp. 68-69.

²⁸⁵ J. Urđanibia, “Tedio”, en *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer* (coordinado por J. Urđanibia), Barcelona, 1990, p. 147.

²⁸⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, volumen I, Madrid, 2003, § 13, p. 146. «Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderm, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz».

fenómeno, suscita la risa. Es habitual que surja la risa cuando dos o más objetos reales son pensados por un concepto que les transfiere (supuestamente) su identidad: como el concepto pensado no puede abarcar esos dos o más objetos, sino que apenas puede capturarlos parcialmente, la falla entre uno y otros excita la risa. En otras ocasiones, no obstante, la incongruencia no es asimétrica, sino simétrica: un único objeto real queda subsumido en el proceso de absorción y síntesis que lleva a cabo el concepto pero, esa subsunción, lejos de concretarse en un acorde armónico, rechina. Cuanto más correcta es la subsunción de esas realidades plurales bajo un único concepto, así como cuanto mayor es su inadaptación para con él, tanto más intenso es el efecto de lo risible que se corresponde con tal contraste. Por tanto,

«la risa surge con ocasión de una subsunción paradójica y por ello inesperada, dando igual que se dé mediante palabras o hechos»²⁸⁷.

El origen de lo risible debe entenderse, entonces, a la luz de la paradójica inclusión de un objeto bajo un concepto que le es heterogéneo. Cuanto mayor e inesperada resulte la incongruencia de lo intuido con lo pensado, tanto más intensa será la risa. Schopenhauer añade que la risa es, por lo general, un estado placentero: percibir la

²⁸⁷ *ibid.* «Jedes Lachen also entsteht auf Anlaß einer paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion; gleichviel ob diese durch Worte, oder Thaten sich ausspricht».

incongruencia de lo pensado con la realidad nos alegra porque, en el conflicto entre lo intuitivo y lo pensado siempre gana lo intuitivo, puesto que no está sometido a error y tampoco precisa de una confirmación externa. El vicario saboyano de Rousseau se pregunta en el *Emilio*:

«¿por qué me engaño yo acerca de las relaciones de estos dos palos, sobre todo si no están paralelos? ¿Por qué digo, por ejemplo, que el palo pequeño es la tercera parte del grande, cuando no es más que la cuarta? *Pourquoi l'image, qui est la sensation, n'est-elle pas conforme à son modele, qui est l'objet?* Por que *je suis actif quand je juge*, porque la operación que compara es defectuosa (fautive) y porque mi entendimiento, que juzga las relaciones, mezcla sus errores con la verdad de las sensaciones que sólo los objetos muestran»²⁸⁸.

De forma análoga, Schopenhauer considera que lo pensado, armado con una batería de conceptos abstractos, no puede abarcar los infinitos matices de lo intuitivo. Lo pensado es una quimera, un espejismo del mundo fenoménico. Pero el mundo fenoménico, por su parte, es otro ensueño, la proyección del sujeto que se reitera en cada uno de sus cambios: todo es y no es. «Esta victoria del conocimiento intuitivo (der anschauenden Erkenntniß) sobre el pensar nos alegra (erfreut uns)»²⁸⁹.

²⁸⁸ J. J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, tomo III, Ámsterdam, 1764, p. 26.

²⁸⁹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, capítulo 8, p. 102.

Sorprender en un renuncio a esa severa e infatigable (unermüdliche) preceptora que es la razón nos llena, curiosamente, de gozo.

«*Das Gegenteil des Lachens und Scherzes ist der Ernst*»²⁹⁰: lo contrario de la risa y la broma es lo serio. La seriedad descansa sobre la conciencia de la perfecta coincidencia del concepto con lo intuido, de lo pensado con la realidad: el hombre serio está convencido de que piensa las cosas tal como son y, a la inversa, que las cosas se adecuan a ese su pensar. Esta convicción, sin embargo, muestra sus grietas a poco que se le escrute. Por eso el tránsito desde la seriedad hacia la risa es particularmente fácil: esa coincidencia asumida pero no verificada salta en pedazos ante cualquier incongruencia, por pequeña e inesperada que sea.

«Cuando el otro se ríe sobre lo que nosotros hacemos o decimos en serio, esa risa nos resulta ofensiva porque delata una incongruencia actual entre nuestros conceptos y la realidad objetiva»²⁹¹.

Entramos en el segundo aspecto novedoso que Schopenhauer abre para la reflexión: el perfil menos amable, por ofensivo, de la risa. La risa ofende porque hiera al que se comporta como si su hacer y su decir fueran serios. Y lo son. Uno presume una cierta seriedad en sus actos, pero puede escapársele que entre el concepto y la realidad objetiva se

²⁹⁰ *op. cit.*, p. 103.

²⁹¹ *ibid.* «Daß das Lachen Anderer über Das, was wir thun oder ernstlich sagen, uns so empfindlich beleidigt, beruht darauf, daß es aussagt, zwischen unsern Begriffen und der objektiven Realität sei eine gewaltige Inkongruenz».

ha abierto una brecha insalvable. Esa brecha que es, ante todo, fractura, no se percibe como tal por parte de quien termina siendo objeto de burla. Iräneus Eibl-Eibesfeldt relata en su *Biología del comportamiento humano* la forma en la que unos estudiantes logran condicionar a algunos profesores por medio del refuerzo sistemático de determinados patrones de conducta:

«uno de los profesores, por ejemplo, tenía la costumbre de poner el pie sobre una silla durante la clase; cada vez que lo hacía, los estudiantes prestaban especial atención y las estudiantes levantaban sus faldas disimuladamente un poco por encima de las rodillas. Si el docente dejaba su silla, las estudiantes desviaban su atención y las faldas bajaban algunos centímetros. El profesor llegó pronto a colocar una pierna sobre la silla y, finalmente, acabó subiéndose a ella»²⁹².

Presuponemos que en el contexto de un aula el comportamiento de un profesor va a ser serio. Poco importa lo que ese profesor haga en el espacio de lo privado; si es más o menos dado a las bromas, a los chistes, etcétera: la dialéctica del aula tiene como a uno de sus axiales la seriedad. En el ejemplo de Eibl-Eibesfeldt, sin embargo, la relación entre concepto y realidad objetiva queda hecha añicos —y uno ríe, como probablemente rieron los alumnos responsables de tal experimento. Pero no así aquel que fue objeto de risa: ése *hizo el ridículo*. «Por eso el

²⁹² I. Eibl-Eibesfeldt, *Biología del comportamiento humano*, Madrid, 1993, p. 94.

predicado “ridículo” (lächerlich) es ofensivo (beleidigend)»²⁹³, puntualiza Schopenhauer. Y es ofensivo en virtud de esa risa burlona que se dirige contra quien no percibe cuán incongruentes son los conceptos abrigados por él y la realidad que a posteriori se le revela. Cuando se habla en serio, ofende que el otro se ría; porque la risa significa que el otro percibe una gran incoherencia entre el mundo interior de uno y la realidad objetiva.

e. 4. Pianissimo

Al estudiar los diferentes anillos del tronco del contraste (de la teoría de la expectación defraudada de Kant a la incongruencia de Schopenhauer), encontramos de nuevo señales de la trabazón entre esa risa que zahiere y el ridículo que se experimenta al ser uno motivo de risa. Aunque Jean Paul lo anticipa al señalar al ridículo como enemigo mortal de lo sublime, Hegel es el primero en rubricarlo de forma taxativa: el contraste entre lo esencial y su apariencia pueden llegar a ser ridículos. Schopenhauer acentúa la quebrada que media entre *Wesen* y *Erscheinung*, que él expresa por medio del contraste *Begriff/Objekt*: la incongruencia entre el concepto pensado y el objeto intuido hace que la risa estalle. Esa risa, aparentemente inofensiva, se descubre como fuerza negativa en cuanto hace patente la distorsión que palpita en la seriedad. El ridículo, entonces, desgarrar; y lo hace

²⁹³ A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 103.

secretamente, del mismo modo que un arcano entrevisto pero no asimilado. Al igual que sucede con esas palabras dobles que tanto gustaban a Hegel, el ridículo, como el *germen*, es par: rudimento de un nuevo organismo, forma celular inmadura, esbozo, brote, primer tallo, etc., pero organismo, al fin, cuyo dispositivo endógeno puede causar o propagar enfermedades. Ridículo.

f. Otra vuelta de tuerca

El estudio de la risa y el ridículo pasa a ser objeto, a finales del siglo XIX, de las nuevas investigaciones sobre el hombre. En nuestros días, el encadenamiento de los diversos procesos nerviosos y musculares que intervienen en la risa están correctamente descritos en los manuales de fisiología. La cuestión que incumbe al filósofo y que permanece en una suerte de limbo etéreo es la que hace referencia a la conexión entre las causas orgánicas y las causas espirituales que se dan en el fenómeno de la risa. ¿Cuál es el sentido de la risa entendida como totalidad? ¿Es que acaso existe una risa puramente material, risa cuyas leyes pueden ser enunciadas? Si es así, ¿cabría hablar de una *mecánica celeste de la risa*, mecánica que explicaría la risa no por medio de la interacción gravitatoria, sino neuronal?

f. 1. Spencer

Resulta difícil responder afirmativamente. Sin embargo, hay quienes explican la risa apelando exclusivamente a los componentes psicofisiológicos que la desencadenan. Es el caso de Herbert Spencer. ¿Por qué reímos cuando un niño se coloca el sombrero de un adulto? La respuesta usual no difiere de esta: la risa resulta de percibir un sujeto una acción incongruente en el otro. Pero la incongruencia no basta por sí sola para explicar el repertorio de movimientos que van asociados a la risa. El que algunos músculos muy concretos de la cara, el pecho o el abdomen se activen cuando se desencadena la risa no puede imputarse a la incongruencia o a la sensación de superioridad que sentimos al reírnos. «*Such answer to this question as may be possible*», sentencia Spencer, «*can be rendered only by physiology*»²⁹⁴. Para explicar la posibilidad de esta hipótesis, el fundador del darwinismo social recurre al siguiente ejemplo: estamos en el teatro absorbidos por completo en la trama de una obra dramática cuando, de pronto, en el clímax de la acción —en el instante en el que la heroína y el héroe de la historia parece que por fin van a reconciliarse—, surge del fondo de la escena un «cabritillo» (tame kid) que, tras observar al público, pasa a olfatear a la pareja de enamorados: «*you cannot help joining in the roar which greets this contretemps*»²⁹⁵. Desde una perspectiva exclusivamente fisiológica, la risa brota porque, en primer lugar, el sistema nervioso se halla en tensión. Además, hay una gran expectación sobre la futura evolución de

²⁹⁴ H. Spencer, *Physiology of Laughter*, en *Essays: scientific, political, & speculative*, vol. II, Londres, 1891, p. 452.

²⁹⁵ *op. cit.*, p. 462.

la escena y, por tanto, una cantidad de pensamientos y emociones en gestación están a punto de plasmarse en algo concreto, plástico, sólido. La irrupción inopinada del cabritillo rompe la causalidad, la esperada sucesión de los acontecimientos. Toda la energía nerviosa que iba a ser invertida en la producción de nuevos pensamientos y emociones, huérfana ahora, cortada súbitamente en su fluencia. Ese poso o remanente, ese ahorro de energía nerviosa generado pero no empleado, debe ser reconducido. ¿Qué pasaría si, en los insectos con metamorfosis completa, el proceso necrobiótico que va del estado quiescente al de adulto fuese interrumpido? Aquello que estaba destinado a convertirse en algo preciso y determinado (de crisálida a mariposa), fulminado de pronto —devorado, posiblemente. Pero, al contrario de lo que ocurre en el reino animal —donde la física de poder imperante hace que un obstáculo como aquél anonade o, mejor, *aniquile*—, la escena permite una reconducción de la energía nerviosa. El canal de la descarga está cerrado, sí, pero, al mismo tiempo, otro conducto se abre. Como las ideas y sentimientos sugeridos por la obra no son lo suficientemente numerosos y sólidos como para consumir toda la energía nerviosa, el exceso debe descargarse en otra dirección. De ello resulta «*an efflux through the motor nerves to various classes of the muscles, producing the half-convulsive actions we term laughter*»²⁹⁶. La risa sólo tiene lugar cuando la conciencia es inadvertidamente desplazada de cosas grandes a pequeñas; cuando ocurre lo que podríamos llamar una «incongruencia *descendente*» (*descending*

²⁹⁶ *ibid.*

incongruity)²⁹⁷. La aserción queda confirmada a priori por el principio que Spencer denomina «incongruencia *ascendente*» (*ascending incongruity*)²⁹⁸: cuando uno es sorprendido por lo absolutamente grande, experimenta lo que conocemos por *maravillarse*. Al contrario de lo que sucede en la risa donde los músculos, tensionados, se contraen, al maravillarse ante aquello que sobrecoge, los músculos se relajan de forma que uno *se queda boquiabierto*. Sin embargo, ante una incongruencia *descendente* la descarga de sentimientos sobre el sistema muscular provoca algo así como una rigidez del cuerpo y el alma, rigidez y tiesura que sólo se liberan en la risa.

f. 2. Sully

El psicólogo asociacionista británico James Sully sigue a Spencer en sus consideraciones sobre la risa. El proceso completo de la risa no puede entenderse sino como «una violenta interrupción del flujo rítmico de los movimientos respiratorios (a violent interruption of the rhythmic flow of the respiratory movements)»²⁹⁹. Los sonidos emitidos al reír o los movimientos musculares que acompañan a la risa son ejemplos de la interrupción del ritmo natural del proceso respiratorio. Esta interrupción, sin embargo, no sólo es positiva, sino útil al organismo. Una de las ventajas más notorias que comporta el acto de reír estriba

²⁹⁷ *op. cit.*, p. 463.

²⁹⁸ *op. cit.*, p. 464.

²⁹⁹ J. Sully, *An essay on laughter. Its forms, its causes, its development and its value*, Londres/Nueva York, 1902, p. 26 (VOR).

en que, debido a que activa el movimiento de la sangre que circula por los vasos sanguíneos periféricos de la estructura cerebral, «una buena risa alivia el cerebro» (a “good laugh” relieves the brain)³⁰⁰. Los conflictos mentales y las tensiones que de ellos se derivan suponen un riesgo para el sistema vascular central; la risa vendría a ser como un bálsamo o tonificante, una reacción muscular que apacigua las tensiones a las que el cerebro se ve sometido a diario. Pero hay más. Sully sostiene que la esencial precondition de la risa radica en la tensión severa que la acompaña. La energía psicofísica concentrada con el propósito de enfrentar la tensión, al no agotarse en su totalidad, debe encontrar alguna vía de escape. «*Here, no doubt, we seem to come across Mr. Spencer’s ingenious idea that laughter is an escape of nervous energy which has suddenly been set free*»³⁰¹: la risa es un escape de energía nerviosa que ha quedado repentinamente libre; una sobreabundancia de energía pertinentemente reconducida es la risa. Este “escape”, disperso, se concentra en un momento en el que la atención es máxima, pues para Sully, nunca se está tan atento en la vida consciente como en el momento en el que se ríe.

f. 3. Darwin

La teoría de Spencer sobre los mecanismos fisiológicos que intervienen en el fenómeno de la risa fue aprobada por el propio Charles Darwin.

³⁰⁰ *op. cit.*, p. 33.

³⁰¹ *op. cit.*, p. 68.

En su obra *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Darwin trata de contestar a cuál es el origen de la risa y el llanto, además de a otras cuestiones harto singulares —estando uno abatido, desanimado, ¿caen hacia abajo las comisuras de la boca, y las esquinas de las cejas se levantan por el concurso del músculo que los franceses llaman “el músculo del dolor”?; el desprecio, ¿es siempre expresado proyectando hacia afuera los labios y levantando la nariz, con una leve expiración?; ¿pueden las expresiones de culpa, astucia o celos ser reconocidas?, etc.—. Dentro del capítulo consagrado al estudio de la alegría, el ánimo, el amor, los sentimientos de ternura y la devoción, Darwin presta especial atención a la risa. Parece indiscutible que la risa no es sino una manifestación clara y evidente de la alegría y el gozo. Pero esta primera impresión debe ser matizada. Darwin, como luego Piaget o Skinner, gustaba de experimentar con sus propios hijos. En esta obra relata cómo, al acariciar con un trocito de papel la planta del pie de uno de sus hijos de escasos siete días de vida, el bebé comienza a reír y a doblar los tobillos, de forma análoga a como lo haría un adulto. Sería, cuanto menos, exagerado, suponer en un recién nacido la capacidad de alegrarse. La alegría, como sentimiento grato y vivo producido por algún motivo de gozo placentero, anuncia que la vida ha logrado su propósito; es, al decir de San Agustín, *exultat et triumphat*: al alma se le abren en la alegría nuevos horizontes existenciales³⁰². Darwin considera que la risa y los movimientos que desencadena en el niño no son producto de la alegría, sino

³⁰² San Agustín, *Confesiones*, en *Opera* (ed. D. A. B. Caillau), tomo XXV, libro VIII, § 12, p. 196.

manifestación de actos reflejos (reflex actions). Pero, añade, no toda risa es acto reflejo. Para que el niño ría —a través de las cosquillas, por ejemplo—, *the mind must be in a pleasurable condition*³⁰³. Las condiciones de posibilidad que hacen viable la risa no pueden desligarse de ciertos condicionantes morales o sociales: en el caso de que el bebé no hubiese sido acariciado por su padre sino por un extraño, no se habría producido una situación jocosa, sino antes bien terrorífica. Darwin da, por tanto, un paso más allá respecto de las hipótesis fisiológicas de Spencer: si es indudable que existe una risa primitiva —la provocada, por ejemplo, por las cosquillas—, no lo es menos que la risa no puede entenderse si no es dentro del perímetro de la moral humana³⁰⁴.

³⁰³ Ch. Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, Nueva York, 1897, p. 199.

³⁰⁴ Esto es lo que se desprende de las reflexiones de Darwin. Pero el ilustre biólogo inglés llega a admitir una “risa animal”: «so does the Barbary ape (*Inuus ecaudatus*) to an extraordinary degree; and I observed in this monkey that the skin of the lower eyelids then became much wrinkled. At the same time it rapidly moved its lower jaw or lips in a spasmodic manner, the teeth being exposed; but the noise produced was hardly more distinct than that which we sometimes call silent laughter. Two of the keepers affirmed that this slight sound was the animal's laughter, and when I expressed some doubt on this head (being at the time quite inexperienced), they made it attack or rather threaten a hated *Entellus* monkey, living in the same compartment. Instantly the whole expression of the face of the *Inuus* changed; the mouth was opened much more widely, the canine teeth were more fully exposed, and a hoarse barking noise was uttered». Ch. Darwin, *op. cit.*, pp. 132-133. Actualmente, los neuropsicólogos se rinden ante la (controvertida) risa animal: M. Meyer et al., “How the brain laughs”, en *Behavioural Brain Research*, n° 182 (2007), p. 245: «laughter is an affective nonspeech vocalization that is not reserved to humans, but can also be observed in other mammals, in particular monkeys and great apes». J. Panksepp, “Beyond a joke: from animal laughter to human joy?”, en *Science*, vol. 308 (2005), p. 62: «recent studies in rats, dogs, and chimps are providing evidence that laughter and joy may not be uniquely human traits». B. Wild et al., “Neural correlates of laughter and humour”, en *Brain*, n° 126 (2003), p. 2122: «smiling and laughter are not unique to humans»; etc.

f. 4. Límites de la fisiología

El problema con el que uno se topa al analizar la risa desde una perspectiva exclusivamente fisiológica es similar al que uno encuentra al tratar de calibrar la profundidad del pensamiento de Kant recurriendo para ello, no a sus obras, no a sus escritos, biografías y cartas, sino a la teoría craneoencefálica de Gall. La aplicación de los métodos de la fisiología, de la física, de las ciencias naturales en general, a los fenómenos anímicos (en este caso la risa), da cuenta de los músculos, de los nervios, de la sucesión causal de fenómenos materiales por los cuales se ríe. Se pueden llevar a cabo todo tipo de experimentos que tengan como objetivo el provocar artificialmente la risa para indicar qué autopistas neuronales la recorren; calcular las formas acústicas ondulantes de la risa humana con el fin de certificar que la distancia equivalente entre distintas risas estudiadas representa una estructura temporal que es rítmicamente diferente del lenguaje hablado; o, por medio de imágenes electrofisiológicas del cerebro —obtenidas gracias a la tomografía de positrones—, descubrir *cómo ríe el cerebro*³⁰⁵. Todo ello puede dar cuenta de por qué reímos, entendiendo «por qué» en el sentido de cómo, de qué manera, a consecuencia de qué. García Morente, al estudiar las conclusiones de Georges Dumas sobre la psicología de la risa afirma: «muy bien, esto

³⁰⁵ M. Meyer et al., “How the brain laughs”, en *Behavioural Brain Research*, nº 182, 2007, p. 245: el artículo «introduces the present knowledge on behavioural and brain mechanisms of “laughter-like responses” and other affective vocalizations in monkeys and apes, before we describe the scant evidence on the cerebral organization of laughter provided by neuroimaging studies».

está muy bien, pero no es esto lo que yo quería; lo que yo quería no es saber en virtud de qué movimientos reflejos, musculares, de qué estímulos nerviosos reímos, sino por qué reímos. “Por qué” significa también otra cosa: significa por qué razón reímos»³⁰⁶. Para entender el sentido de la risa, por resultado de qué necesidad íntima del alma, como expresión de qué se ríe uno, para todo ello debemos rebasar el continente de la fisiología. Y no por falta, merma o mengua, no; más bien por pura imposibilidad. La fisiología puede explicar las funciones de la risa —los hechos; pero los hechos, aislados, no tienen sentido por sí mismos. Para comprender la risa hay que indagar en su sentido, conectarla con el todo del ser humano, comprender lo que para una vida es la risa. Para ello, tenemos que ir un poco, que siempre es mucho, más allá.

g. Mecanización de lo viviente

Que signifie le rire? Qu'y a-t-il au fond du risible? Así comienza el primer capítulo del tratado dedicado a la risa por Henri Bergson. No es tanto un estudio de la risa en sí misma —de la risa *an sich*— lo que Bergson lleva a cabo, sino un elucidación de los procedimientos de fabricación de lo risible, una clarificación de las causas de la risa, de qué es aquello que nos hace reír.Cuál es, en definitiva, la significación de lo cómico:

³⁰⁶ M. García Morente, *De la metafísica de la vida a una teoría general de la cultura*, en *Obras Completas* (edición J.M. Palacios y R. Rovira), tomo I, vol. I (1906-1936), Barcelona, 1996, p. 419.

esta es la pregunta a la que Bergson intenta responder en el ensayo que nos ocupa. Su horizonte no es ya el de la fisiología, tampoco el de la psicología o la neurociencia. Bergson intenta descifrar el sentido del fenómeno de la risa. Descifrar el sentido de un fenómeno supone hacerse uno con ese fenómeno, introducirse en lo interior del espacio de la risa por alguno de sus poros, cualquiera que sea la dificultad o el estorbo. Ese introducirse en el núcleo magmático de la risa es algo que se deja sentir con violencia, también con intensidad. Y es que hay mucha intensidad en la risa, además de violencia. Bergson pone de relieve, de forma clara y transparente, la acción coactiva de la risa; la humillación y la corrección que la acompañan cuando desempeña el rol de gesto social punitivo; su potencia para llegar a las profundas galerías y grutas del alma; la estridencia discordante que la risa, al jugar el juego de la vida, genera. Para introducirse o penetrar en esa risa que señala, castiga y corrige —en la *risa ridiculizante*— con el objetivo de aprehender lo que ahí está en gestación, hay que conectar el fenómeno con la totalidad de la esfera de lo humano. Esa labor escapa a la percepción de las distintas disciplinas científicas que abordan algo tan resbaladizo como la risa, volcadas como están en dilucidar la risa espontánea, directa, sin causa, mas no la risa que es motivada por un objeto exterior, por algo fluido, en constante movimiento y variación.

Tendemos a creer que la risa es simplemente estallido, explosión, espontaneidad, pero la primera condición de la risa es la insensibilidad, su medio natural la diferencia: ni siente las cosas que causan dolor o aflicción ni las que mueven o pueden mover a lástima. «*Le rire n'a pas*

de plus grand ennemi que l'émotion»³⁰⁷. El que nos podamos reír de algo exige previamente de una anestesia transitoria del corazón, de un embotamiento momentáneo del espíritu. Porque lo risible se dirige a la inteligencia pura, incompatible con la emoción. Esta inteligencia ha de estar referida a otra o a otras inteligencias: la risa oculta siempre un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios. Para comprender la risa, por lo tanto, hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad: «*il semble que le rire ait besoin d'un écho* (4)». Allí donde el otro deja de conmovernos empieza la risa, y lo hace con lo que Bergson denomina la *raideur de mécanique*, una cierta rigidez mecánica que uno encuentra allí donde esperaba hallar la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano. De esto se sigue una ley general, que Bergson formula del siguiente modo:

«les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique (22-23)».

En este primer estadio la risa se muestra como satélite de la libertad: el automatismo acecha, el pensamiento más vivo se congela, la movilidad se fija. Toda rigidez del carácter, del espíritu, también del cuerpo, le resulta a la constelación humana sospechosa. Síntoma indefectible de una actividad que se adormece, que se aísla, que tiende a apartarse del centro fosforescente alrededor del cual gravita la polilla de la sociedad,

³⁰⁷ H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (editado por G. Sibertin-Blanc), París, 2007, p. 3 (citamos siguiendo esta edición).

la esclerosis mecánica advertida en el hombre suscita la risa de quien percibe en esa inflexibilidad el *pathos* de la distancia, del contraste, del abismo. Por el temor que inspira, la risa reprime las excentricidades, mantiene en estado de alerta y en contacto recíproco ciertas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y adormecerse, da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social. Porque la vida y la sociedad exige de cada uno de sus miembros tensión y elasticidad, y quien no se somete al aplanamiento plástico de la igualdad debe ser censurado. Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano desatan la risa en la exacta medida en que dicho cuerpo hace pensar en un simple dispositivo automático, en una estructura artificial en la que sus partes constitutivas se combinan con la regularidad y la precisión de un motor. «*Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose* (44)». Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa porque, previamente, la risa ha transformado, ha transfigurado momentáneamente a una persona en objeto; la ha, sí, cosificado. Y la ha cosificado porque esa *x* humana ha atentado anteriormente contra la gramática elemental de la vida, pues la vida es movilidad, disociación y desdoblamiento, ritmo, una corriente eléctrica lanzada a través de la materia. Si «*le rôle de la vie est d'insérer de l'indétermination dans la matière*»³⁰⁸, la risa no hace sino introducir incertidumbre en lo mecánico. La tiesura de la mónada humana constituye lo risible; la risa, su castigo.

³⁰⁸ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, París, 1908, p. 137.

Hay tres caracteres que distinguen lo viviente de lo mecánico: el cambio continuo de aspecto, la irreversibilidad de los fenómenos y la individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma. Démosle la vuelta a estos caracteres y obtendremos los armónicos del sonido fundamental de lo mecánico: la repetición, la inversión y la interferencia de las series. Lo rígido, lo enteramente hecho, lo mecánico, oponiéndose a lo flexible, a lo que continuamente cambia, a lo viviente; la distracción oponiéndose a la atención; el automatismo, en definitiva, oponiéndose a la actividad libre, esto es lo que la risa subraya y quisiera corregir. Todo aquel que sigue automáticamente su camino sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes desencadena una risa que advierte al tiempo que reprueba: la carcajada viene a enmendar su distracción y a sacarle de su ensueño. No de otra forma procede la sociedad:

«il faut que chacun de ses membres reste attentif à ce qui l'environne, se modèle sur l'entourage, évite enfin de s'enfermer dans son caractère ainsi que dans une tour d'ivoire. Est c'est pourquoi elle fait planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. Telle doit être la fonction du rire (103)».

Este es el punto central de la teoría sociológica de la risa formulada por Bergson: con el fin de que cada uno de los miembros que articulan el tejido social esté atento a cuanto le rodea, se moldee siguiendo la

cadencia del grupo, no se encastille en un autismo distorsionante y distorsionador, se toca a rebato por medio de la campana de la risa —una llamada al orden, una exhortación al comedimiento, una alarma, un correctivo visceral—. Humillante siempre para quien la motiva, la risa que ridiculiza es la ortopedia moral que la sociedad vuelve contra los cismáticos que manifiestan tendencias segregacionistas (or le rire a justement pour fonction de réprimer les tendances séparatistes, 135) —tendencias que, por otra parte, ni son contingentes ni accidentales, antes bien inevitables y ligadas al devenir interno de la vida en común. Especie pesada de *brimade sociale*, la risa expresa sobre todo una inadaptación particular de la persona a la sociedad. Porque la risa posee un talento especial para la duplicidad: no afirma la alternancia, sino la indivisión de la mole política. La risa es una *pseudomarturía*, un testimonio tramposo no exento de truco: auxiliar de la palabra, bifronte, inevitablemente la acompaña una segunda intención. A medio camino entre el derecho subterráneo y la jovialidad carnavalesca, la risa deja en ridículo a quien trata de hurtarse a la todopoderosa mirada que contempla el orden de la *civitas* desde el panóptico social. Por ello, esa risa que no es sino jabalina de la libertad, termina por atentar contra esa misma libertad: lo que se aparta del ritmo del colectivo, del grupo o masa, se etiqueta de mecánico y se persigue, entre otros medios, con la risa que ridiculiza. En su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* adelanta Bergson esta misma idea. Partiendo del yo de Kant —representación simple y conciencia que acompaña a cualquier concepto, yo que se mueve en un círculo continuo o incesante (ein

beständiger Zirkel) en torno a sí que lo hace inaccesible a nuestra facultad de conocer—, pasando por el yo empírico y el yo trascendental de Fichte, Bergson sostiene la existencia de dos yoes: en primer lugar, uno real, libre y concreto, yo vivo que, gracias a una reflexión profunda, nos hace captar nuestros estados internos como seres vivientes y cuya sucesión en la duración nada tiene que ver con una superposición en el espacio homogéneo; en segundo lugar, un yo social, *fantôme décoloré*, yo cuya existencia se parcela en momentos claramente diferenciados, que se percibe por refracción a través del espacio y cuyos estados de conciencia se separan unos de otros y se expresan con palabras. Este segundo yo puede, por fin, intuir una extensión homogénea, lo que supone un encaminamiento hacia la vida social.

«Mais à mesure que se réalisent plus complètement les conditions de la vie sociale, à mesure aussi s'accroît davantage le courant qui emporte nos états de conscience du dedans au dehors: petit à petit ces états se transforment en objets ou en choses; ils ne se détachent pas seulement les uns des autres, mais encore de nous»³⁰⁹.

Excepcionales son los momentos en los que uno se recoge y se vuelca hacia dentro, hacia sí, con la intención de captarse; sin embargo, es en esos momentos en los que se es auténticamente libre. El hombre se orienta hacia fuera porque es la única forma de responder

³⁰⁹ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, 1908, p. 105.

satisfactoriamente a las exigencias de la vida social: seguir el diapasón del grupo supone siempre olvidarse uno por completo de sí mismo. La risa instiga al despistado, al distraído que vive reconcentrado en su mismidad, a que vaya de la estática a la dinámica, dé un paso al frente y marche con los demás. «*Le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès (...). Il a pour fonction d'intimider en humiliant* (151)». El sujeto reidor piensa una cosa y, a su manera, manifiesta otra. Sin embargo, esta es una de las funciones (cardinales) de la risa: incompatible con la emoción, rebaja, porque intimida humillando, a quien es objeto de su descarga. Por tanto, la risa no es sólo expresión pura de alegría, evasión, distensión. El filósofo y sociólogo belga Eugène Dupréel distingue entre una risa de acogida (*rire d'accueil*) y una risa de exclusión (*rire d'exclusion*). Sostiene que la risa de acogida es, generalmente, manifestación de fraternidad, participación en lo común, nexo. «*Mais nous savons qu'à côté de cette joie pure il y a la joie maligne et que le rire la manifeste non moins souvent*»³¹⁰. La risa está cortada por una bisectriz que la divide en dos partes iguales. Síntesis de alegría y malignidad, en la risa brilla la ferocidad de una experiencia de júbilo y de ataque. Bergson se consuela:

«*toutefois, il faut bien reconnaître, à l'honneur de l'humanité, que l'idéal social et l'idéal moral ne diffèrent pas essentiellement*
(106)».

³¹⁰ E. Dupréel, "Le problème sociologique du rire", en *Essais pluralistes*, Paris, 1949, p. 46.

Esto no es así. Ideal social e ideal moral difieren, y mucho, en su esencia. En zonas en las que se palpa una tensión política que afecta a la vida en común, la risa se pone del lado del poder ilegítimo (ilegítimo por violento). Nos limitaremos a citar un único y estremecedor ejemplo. En febrero de 2000, un comando de ETA acaba con la vida del líder socialista y ex *vicelehendakari* Fernando Buesa y con la de su escolta: mueren destrozados por la explosión de una furgoneta bomba de camino al despacho del primero. Por las calles de Guipúzcoa circula ese mismo mes el siguiente «chiste»:

«un muchacho —un joven de Jarrai— se dirige a la Casa del Pueblo socialista de la ciudad z. Una vez allí pide algo de beber y unas croquetas. Las croquetas le son servidas. Coge dos y las lanza al suelo:

—Ahí van los cojones de Buesa—».

La brutalidad se mezcla con el delirio; obscenidad y cretinismo se interpenetran para concebir el embrión del mal radical. El supuesto paralelismo entre ideal social e ideal moral es quimérico, una perversión fraudulenta, pura patraña. Bergson lo sabe. Hacia el final de su ensayo sobre la significación de lo cómico reconoce que la risa nunca puede ser absolutamente justa, tampoco buena. «*Peut-être vaudra-t-il mieux que nous n'approfondissions pas trop ce point* (151)». Si corriésemos el riesgo

de profundizar en el fenómeno de esta risa coactiva que no es sino la risa del ridículo, descubriríamos que quien ríe entra de inmediato en sí mismo, afirma orgullosamente su yo y rebaja al otro hasta dejarlo en marioneta o espantajo, un títere descolorido cuyos hilos maneja con los dedos de la burla. «¿Qué se gana (y qué habrá de pagar a cambio) cuando se hace daño? Sale uno crecido. Sale uno más ancho. Ha colmado dentro de sí un vacío al crearlo en el otro»³¹¹.

h. De la *nervous energy* a la *psychische Energie*

Pese a no haber desarrollado una teoría completa sobre la risa, Freud se pregunta por el contexto y significado en el que la risa surge en su estudio sobre el chiste y su relación con el inconsciente. Carl Pietzcker cifra en ocho puntos los aspectos que no debemos olvidar cuando, con Freud, abordamos el estudio de la risa: el aspecto económico (der ökonomische Aspekt), esto es, la pregunta por la energía psíquica de la risa. El aspecto tópico (der topische Aspekt), o la pregunta por el lugar psíquico del fenómeno: si hay un desarrollo consciente, preconsciente o inconsciente o, en segundo término, si el ello, el yo y el superyó aportan algo a la risa. El aspecto dinámico (der dynamische Aspekt), o la pregunta por la fuerza psíquica que efectúa uno contra otro. El aspecto genético (der genetische Aspekt), esto es, la pregunta por el origen histórico de la risa. El aspecto comunicativo además del social (der

³¹¹ S. Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid, 1988, p. 58.

kommunikative und weiter noch der soziale Aspekt), o sea, la pregunta que dilucida en qué situación comunicativa y social se ríe. Esto nos lleva a dos cuestiones más: el aspecto de la producción estética (dem produktionsästhetischen Aspekt), o qué es lo que acaece cuando uno hace reír a otro, y el aspecto de la recepción estética (dem rezeptionsästhetischen Aspekt), o la pregunta por aquello que lleva a alguien a reír y bajo qué condiciones sucede. A esto pertenece ya el aspecto cultural (der kulturelle Aspekt): cuáles son las condiciones culturales bajo las que se produce la risa³¹². Los tres primeros aspectos —económico, tópico y dinámico— están vinculados directamente con el propósito de nuestro trabajo.

Freud repasa las conclusiones de Spencer sobre la risa, conclusiones que, inicialmente, le parecen satisfactorias. Aún así, se ve impelido a modificar el pensamiento de Spencer determinando, en parte, más precisamente las representaciones en él contenidas y, en parte, transformándolas. Desde la óptica psicoanalítica de Freud, la risa surge cuando una cantidad de energía psíquica que en origen estaba destinada al revestimiento, es libertada: ese ahorro de energía endopsíquica que llega a hacerse inutilizable, experimenta una libre descarga en forma de risa. Las experiencias sobre la capacidad de desplazamiento de la energía psíquica a lo largo de determinadas asociaciones, y la dificultad de seguir el rastro de los procesos psíquicos, llevan a Freud a acuñar el término «revestimiento»

³¹² C. Pietzcker, “Sigmund Freud: der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, en *Lachen* (edición de Wolfram Mauser), Würzburg, 2006, p. 20 (VOR).

(*Besetzung*, «ocupar, llenar un lugar»; en las traducciones en lengua inglesa encontramos el neologismo «catexis»).

«Diríamos nosotros que la risa surge cuando una cierta magnitud de energía psíquica, dedicada anteriormente al revestimiento de determinados caminos psíquicos, llega a hacerse inutilizable y puede, por tanto, experimentar una libre descarga»³¹³.

La descarga cumple la función económica de mantener en el nivel más bajo posible la energía que circula en el aparato psíquico. En la risa se dan las condiciones para que una suma de energía, utilizada hasta entonces como carga, sea *re-direccionada* o desplazada. El concepto de «desplazamiento» (*Verschiebung*) del que hace uso Freud resulta relevante por cuanto también es empleado por Schopenhauer en el contexto de la broma:

«lo *intencionalmente* irrisorio o ridículo (*das absichtlich Lächerliche*) es la *broma* (*der Scherz*): ella se esfuerza por interponer una discrepancia entre los conceptos del otro y la realidad mediante el desplazamiento (*durch Verschieben*) de una de las dos cosas, mientras que su contrario, lo *serio*, consiste en ajustar exactamente ambas entre sí»³¹⁴.

³¹³ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, tomo III, p. 1112.

³¹⁴ A. Schopenhauer, “A propósito de la teoría sobre lo irrisorio”, en *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 103. El influjo de Schopenhauer sobre algunos conceptos clave de la teoría psicoanalítica de Freud está atestiguada. El mismo Freud

Schopenhauer enfatiza la discordancia intencionalmente provocativa de aquel que gasta una broma: la técnica del bromista consiste en desencajar la realidad a la que el concepto hace referencia a través del desplazamiento. El desplazamiento en Freud no es simplemente una transposición —un colocar más allá, un situar algo en un lugar diferente del que ocupaba—, sino una transferencia de fuerzas: la censura ejercida por el pensamiento consciente es un obstáculo que debe ser vencido. En la elaboración del sueño, la misión de vencer la coerción de la censura es llevada a cabo por el desplazamiento de la energía psíquica dentro del material de las ideas latentes. En el trabajo del sueño se manifiesta, por tanto, una fuerza psíquica que despoja, crea, transfiere y desplaza. El desplazamiento que acaece en la elaboración del chiste indica, de igual modo, la intervención de un poder coercitivo que quiere ser burlado. Pero a diferencia de lo que ocurre en el sueño, el obstáculo debe hacerse presente en el chiste para que éste tenga gracia. En la elaboración onírica, el vencimiento del obstáculo se realiza siempre mediante desplazamientos y, además, por la elección de representaciones lo bastante lejanas a las efectivamente dadas para poder traspasar la censura. En la elaboración del chiste, el obstáculo se desplaza, pero no se elude: ese desplazamiento que es,

lo reconoce así: «no sé de ninguna influencia susceptible de haberme aproximado a ella, y durante mucho tiempo creí también que se trataba de una idea original, hasta el día en que O. Rank nos señaló un pasaje de la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*, en el que se intenta hallar una explicación de la demencia. Lo que el filósofo de Danzig dice aquí sobre la resistencia opuesta a la aceptación de una realidad penosa coincide tan por completo con el contenido de mi concepto de la represión, que una vez más debo sólo a mi falta de lectura el poder atribuirme un descubrimiento»: S. Freud, *Historia del movimiento psicoanalítico*, en *Obras Completas*, tomo V, p. 1900.

sobre todo, descentramiento, inversión de acento o de valor, hace presente el obstáculo para que la risa irrumpa en escena.

Las hipótesis de Freud esconden todavía dos aspectos importantes para la dilucidación de la risa y el ridículo. El primero de ellos explica la risa como expresión de un placentero sentimiento de superioridad; el segundo se refiere a las técnicas de lo cómico puestas al servicio de tendencias hostiles y agresivas. ¿Por qué la risa es expresión de un sentimiento de «superioridad» (Überlegenheit)? Uno se ríe al observar una conducta cómica en el otro. Pero esa observación requiere previamente de un sí mismo para el que el otro es susceptible de risa. Al reír se compara lo que es extraño a uno con su propio yo. Esa comparación, cuando tiene ante sí las cualidades anímicas e intelectuales de otros individuos, muestra una diferencia de gasto psíquico entre el otro y mi yo: «lo cómico surge cuando la persona-objeto ahorra un gasto que consideramos indispensable, pues el desatino y la simpleza son rendimientos imperfectos»³¹⁵. Ese otro que invierte su energía en beneficio de una compensación física y que, por ello, descuida el gasto intelectual, al ser tomado por mi yo como referencia, desata la risa. Porque limitar el trabajo muscular e intensificar el intelectual es, en opinión de Freud, una tendencia evolutiva del hombre hacia un más alto grado de cultura.

«Comprendemos ahora que nos parezcan igualmente cómicos aquel que comparado con nosotros emplea demasiado gasto en

³¹⁵ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, p. 1141.

sus rendimientos físicos y aquel que emplea demasiado poco en los anímicos, y no podemos negar que nuestra risa es, en ambos casos, la expresión de un placiente sentimiento de superioridad»³¹⁶.

Esa diferencia de gasto (Aufwanddifferenz) psíquico por el cual reímos revela una posición jerárquica que no es sino una alegoría del dominio. El teorema resultante podría enunciarse del siguiente modo: el exceso de gasto somático del sujeto observado dividido por el incremento de gasto intelectual del yo observador tiene como resultado que el primero sea objeto de risa, el segundo sujeto reidor. Que la risa sea manifestación de una especie de *Wille zur Macht* es algo sobre lo que Baudelaire llama, antes que Freud, la atención. Pero Baudelaire, *pureté de cœur*, matiza: la risa verdadera, la risa del hombre que es, sí, risa violenta —*le rire est satanique*—, no estalla en la percepción de la inferioridad del otro. No es el hombre inferior la medida de la risa, sino la naturaleza: «*le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature*»³¹⁷. Porque la risa humana es fruto de la contradicción: signo de su grandeza infinita, de su orgullo, explosión desbocada de su cólera y sufrimiento, la risa se muestra, al tiempo, ligada al accidente de la caída. Por ello, la risa se mueve entre dos extremos: pertenece a lo sublime tanto como a la degradación física y moral de la ruina humana. Debilidad y grandeza. Espasmo, convulsión nerviosa, tic automático; pero también potencia

³¹⁶ *ibid.*

³¹⁷ Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*, París, 2008, p. 28.

que hiela y retuerce las entrañas. «*Un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel*»³¹⁸.

El vínculo que enlaza la risa con el ridículo lo encontramos en la explicación por parte de Freud de las técnicas de lo cómico que son puestas al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Lo cómico aparece en un primer estadio como un hallazgo involuntario que uno encuentra en el otro. Son cualidades físicas, pero también morales, que invitan a la risa: ademanes, rasgos exagerados, deformidades, movimientos, formas, comportamientos, actitudes, etc. A través de la imitación, el disfraz, la caricatura, la pantomima o la parodia, se coloca a un tercero en una *situación* cómica. «Naturalmente, pueden todas estas técnicas entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas, haciendo resultar cómica a una persona con el fin de mostrarla ante los demás como desprovista de toda autoridad o dignidad y sin derecho a consideración ni respeto»³¹⁹. En la edición de chistes judíos preparada por Salcia Landmann hallamos múltiples ejemplos prácticos de aquello a lo que Freud hace referencia. Presentamos el siguiente:

«SS-Kommandant zum Juden: “Wenn du errätst, welches meiner beiden Augen aus Glas ist, lass’ ich dich laufen“.

Der Jude: “Das linke“.

Der SS-Kommandant: “Das ist richtig! Wie hast du das so schnell erkennen können?“.

Der Jude: “Es hat mich so menschlich angeschaut“.

³¹⁸ *op. cit.*, p. 20.

³¹⁹ S. Freud, *op. cit.*, p. 1137.

El comandante de las SS al judío: “Si adivinas cuál de mis ojos es de cristal, dejaré que te escapes”.

Judío: “El izquierdo”.

El comandante de las SS: “¡Correcto! ¿Cómo has podido adivinarlo tan rápido?”.

Judío: “¡Me ha parecido tan humano!”.³²⁰.

La comicidad del chiste no disimula su monstruosidad, sobre todo si atendemos al contexto histórico en el que se formula —entonces el chiste no hace ya gracia, y uno no puede sino desesperarse. Adorno observa: «lo que los nacionalsocialistas hicieron con millones de hombres, la revisión y catalogación (die Musterung) de los vivos como muertos, y lo que después han hecho la producción en masa y el abaratamiento de la muerte, proyecta su sombra sobre los que para hacer reír se inspiran en los cadáveres (warf seinen Schatten voraus über jene, die von Leichen zum Lachen sich inspirieren lassen)». Y concluye: «introducir la demolición o destrucción biológica entre las representaciones sociales conscientes es crucial (entscheidend ist die Aufnahme der biologische Zerstörung in den bewußten gesellschaftlichen Willen)»³²¹. Lo cómico menosprecia el contexto histórico como el racionalismo burgués el instinto. Freud agrega:

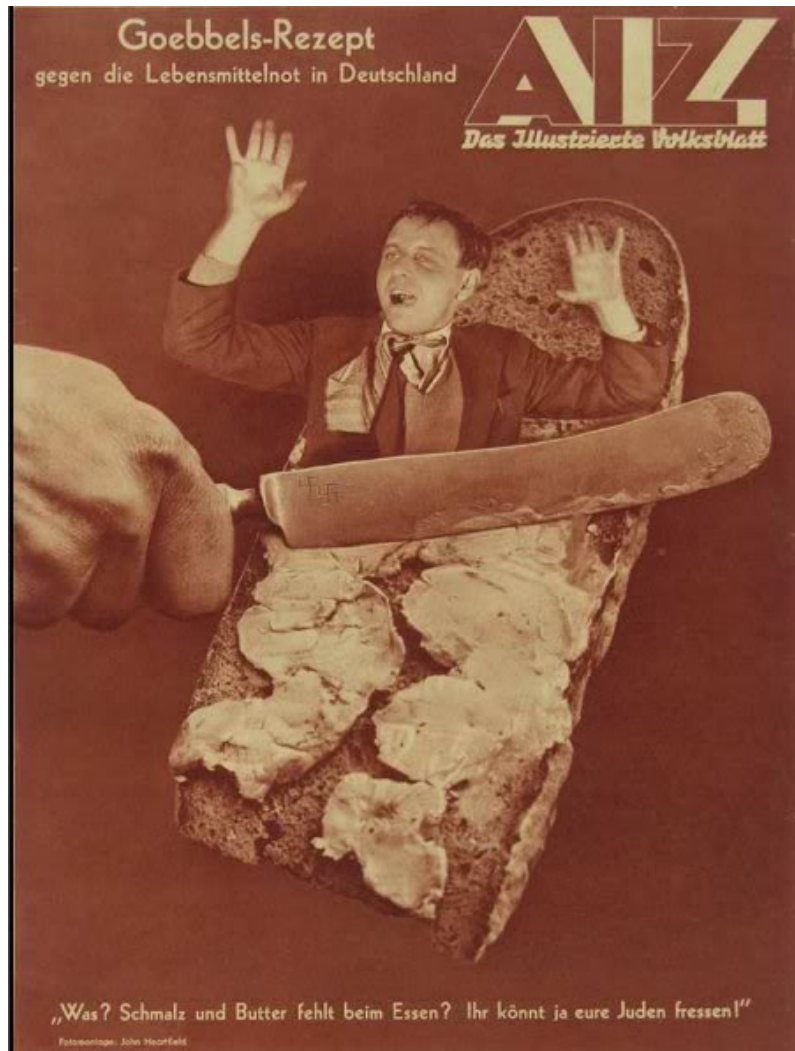
³²⁰ *Jüdische Witze* (edición de S. Landmann), Múnich, 1975, p. 236 (VOR).

³²¹ Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, § 148, p. 313 (VOR).

«la agresión, a cuyo servicio se pone con gran frecuencia este medio de hacer que un individuo resulte cómico, halla un eficazísimo auxiliar en la circunstancia de ser el placer cómico independiente de la realidad de la situación que lo produce, de manera que todos y cada uno de nosotros nos hallamos indefensos ante aquellos que, utilizando este procedimiento, quieran reír a costa nuestra»³²².

Al aislar el chiste de su especialísima situación para dejarlo como simple esquema, andamiaje o médula espinal, observamos la degradación, la pérdida de autoridad y dignidad de uno de los dos polos sobre los que el chiste se arquea. El comandante de las SS comienza denigrando al judío: el empleo de la segunda persona del singular («du») —reservada en los países de habla germana al ámbito de lo familiar, de lo consanguíneo, de lo que liga íntimamente a las personas—, contra el más urbano y cortés (Höflichkeit) «usted» («Sie»), confirma, de un lado, la brutalidad de la dominación directa; de otro, la afrenta a través de la cual se quiere dejar muy claro la irrelevancia legal, moral y humana del «judío» —aquí entendido no como individuo sino como arquetipo. El tema o motivo del chiste, aparentemente, gira en torno a quien sufre en silencio la agresión: «si adivinas... dejaré que te escapes». Pero quien es objeto de la burla pasa, por una inversión ingeniosa, a sujeto; el sujeto, por el contrario, se convierte en objeto —el burlador burlado—. Gracias a este vuelco, el comandante de las SS queda ante el *testigo oidor* en

³²² S. Freud, *op. cit.*, p. 1144.



«¿Falta grasa de cerdo y mantequilla para comer? ¡Si podéis devorar a vuestros judíos!». Los peores augurios, consumados. J. Heartfield (1935).

ridículo. ¿Por qué? Bergson lo explicaría en términos mecánicos. En la interacción entre el alma y el cuerpo, el alma, eternamente móvil y ágil, absolutamente liviana, comunica algo de su alada ligereza al cuerpo que ella anima. Pero la materia corpórea se resiste en ese intento del alma por afectarla. La materia quiere fijar el fluir continuo del alma, hacer que degenera en automatismo, solidificar sus movimientos siempre cambiantes. Allí donde la materia consigue espesar exteriormente la vida del alma, «à en figer le mouvement», logrando, de este modo, desterrar la gracia, «elle obtient du corps un effet comique»³²³. A través de su ardid el judío consigue coagular el torrente de vida que surca el cuerpo ya pseudo-humano del militar nazi. El alma del comandante sucumbe a la atracción gravitatoria de la materia, que la transforma en viscera calcárea hueca. Metamorfosis completa: el cristal es humano; el humano, mineral. Sin rostro, sin tiempo, el comandante pierde su identidad ante un otro siempre ausente: la nieve, la nieve que oculta la transparencia lo cubre todo («τὸ χιόνι σκέπασε τὸν κόσμον»³²⁴). Aquel que se nos presenta como auténtico objeto del chiste ha perdido toda autoridad o dignidad y queda, como cáscara vacía, sin derecho a consideración ni respeto. En ridículo.

³²³ H. Bergson, *Le rire*, p. 22.

³²⁴ G. Seferis, *Three secret poems*, Cambridge, 1969, p. 6.

i. La risa como respuesta a una situación-límite

Helmut Plessner, en su penetrante estudio sobre los límites del conocimiento humano, expone que comprender la risa y el llanto como formas de expresión supone partir del hombre como totalidad. La antropología filosófica de Plessner abre una nueva y radical perspectiva a ambos fenómenos:

«la risa y el llanto constituyen un género especial de expresión. A diferencia de los gestos mímicos representan manifestaciones en que la pérdida del dominio de sí alcanza un grado especial y logra una especial significación»³²⁵.

La risa es una respuesta a la paralización del comportamiento motivada por una situación que, si no le abrumba al hombre, sí lo inmoviliza. Sus notas características son la apertura al mundo, la inmediatez y la erupción. Apertura porque reírse es algo que se hace en compañía, en comunidad: la risa es eco, está más allá de todo límite y aparece con redoblado ímpetu cuando el otro o los otros ríen con uno. Inmediatez en tanto que la paralización del comportamiento por la equivocidad sólo es sentida de repente y por sorpresa. Erupción porque, mientras el llanto tiene la estructura de una función gaussiana (crecimiento, culminación, apagamiento), la risa tiende a la explosión furibunda, a la irrupción y al desbordamiento.

³²⁵ H. Plessner, *La risa y el llanto. Investigación sobre los límites del comportamiento humano*, p. 153.

«Reír y llorar son reacciones ante unos límites contra los que tropieza nuestra conducta. Son manifestaciones de una impotencia que desde luego no debe derivarse de las innumerables y desordenadas derrotas, grandes y pequeñas, que jalonan nuestra vida; tienen más bien carácter elemental y dependen de la estructura del comportamiento humano»³²⁶.

El hombre se relaciona tanto con el mundo externo como con el interno, se tiene a sí mismo y es sí mismo. Sólo en esa no coincidencia y distancia consigo mismo puede verse el hombre a sí mismo y a su situación en el mundo. La risa (también el llanto) forma parte de las posibilidades miméticas que el ser humano dispone ante los desafíos que le plantea su ser-otro, la exterioridad como lado opuesto del contenido psíquico del pensamiento. Esto es, la risa muestra el desequilibrio entre *ser* un cuerpo y *tener* un cuerpo. Y es que el ser humano tiene la capacidad de trascender su propio cuerpo, y la risa no es sino la respuesta que elabora ese mismo ser humano ante lo que es imposible de concebir por su valor infinito. El hombre contesta con su risa a una *situación-límite*, situación esta ante la que el lenguaje no puede sino enmudecer.

«La imposibilidad de respuesta por la (múltiple) posibilidad de respuestas que se excluyen entre sí funda la resistencia al

³²⁶ H. Plessner, "La cuestión de la *conditio humana*", en G. Mann y A. Heuss (eds.), *Historia Universal*, I, Madrid, 1991, pp. 77-78.

retroceso de la situación problemática, es decir, la tensión que se revuelve en risa. El hombre contesta así a lo imposible de contestar en su pluralidad de sentidos »³²⁷.

En la pérdida de dominio sobre sí que la risa pone de manifiesto se demuestra la humanidad del hombre. Porque la risa constituye un género peculiar y singular de expresión que se activa en situaciones para las que no hay alternativa —situaciones en las que el hombre no puede orientarse, instantes de gran dificultad, contextos en los que no encuentra asidero y que provocan que no pueda entrever explicación alguna para lo que está pasando—. Esos momentos en los que no hay alternativa o respuesta posible son los momentos de la risa, del llanto.

³²⁷ H. Plessner, *La risa y el llanto. Investigación sobre los límites del comportamiento humano*, p. 157.

II. TODOS SOMOS HUÉRFANOS: RIDÍCULO, COMEDIA Y MUERTE DE DIOS

1. EL RIDÍCULO EN LA *FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU* DE HEGEL

Aun a pesar de las tinieblas bella,
aun a pesar de las estrellas clara.

L. de Góngora, *Soledades*

«Dondequiera que nuestro pensamiento llegue se encuentra con que Hegel está esperándolo ya a la vuelta de la esquina, unos pasos por delante de ese pensamiento». Estas palabras, repetidas circularmente, han sido escuchadas una y otra vez por los asistentes al Seminario que sobre la *Fenomenología del espíritu* viene celebrándose en la Universidad de Valencia desde finales de 2007. Y es que con Hegel se tiene la sensación de habérselas uno con esos muertos que recorren la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*: cadáveres que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan. Así las cosas, uno se propone interrogar a Hegel, al Hegel que en octubre de 1806 pone fin en Jena a la redacción de la *Fenomenología del espíritu*, su muy personal *Entdeckungsreisen* o viaje de exploración y descubrimiento. La pregunta con la que traemos a Hegel a nuestro terreno es la pregunta que indaga o trata de averiguar si Hegel tiene algo que decir sobre una cuestión tan marginal a la reflexión filosófica como es la que investiga la naturaleza

del ridículo entendido desde una perspectiva metafísica, política, psicológica —si no es que, a la inversa, no es ya sino Hegel mismo quien ha conducido a un preguntar previo, a un excitar la interrogación acerca del sentido del ridículo y, por tanto, no somos sino llevados por Hegel al terreno del preguntar. Con la pregunta ganamos el *horizonte hermenéutico*. «El que surja una pregunta supone siempre forzar, introducir una cierta ruptura (aufbrechen) en el ser de lo preguntado. El logos que desarrolla este ser quebrantado es en esta medida siempre ya respuesta, y solo tiene sentido en el sentido de la pregunta»³²⁸. La pregunta envuelve como un regalo el discurso que resulta de ella. Acudir con la pregunta a la palabra de Hegel es entonces recorrer con Hegel alguna de las veredas que la pregunta abre. La pregunta, de inmediato, anima a leer y releer la *Fenomenología del espíritu*. Es entonces cuando uno se queda boquiabierto: en el contexto del capítulo VII (dedicado a la figura de la religión), el lector descubre, de la mano de Hegel, que el ridículo es una de las fuerzas ejecutivas que provocan la transición de la epopeya a la tragedia —en ese ridículo contraponerse los dioses entre sí que desemboca en el cómico autoolvido de su naturaleza eterna. Pero la sorpresa inicial se transforma en asombro y aturdimiento al constatar que el ridículo está detrás, es parcialmente responsable del progresivo despoblamiento del cielo que acaece propiamente en la tragedia: la expulsión de esas representaciones carentes de esencia, vieja demanda de fisiólogos y filósofos, se inicia en la tragedia, en parte como resultado de la indiferencia de los Celestiales

³²⁸ H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 439.

hacia los efímeros y ridículos mortales, que sienten su pasividad como un agravio. En la comedia asistimos estupefactos a una *anastrophé* magmática: la comedia es la realización de lo particular en tanto que particular, es el momento del hombre sin dios que precede al cristianismo (el Dios que es Cristo como sí-mismo o dios unigénito, individual, de la religión revelada). En la comedia se hace evidente la burla y el escarnio, la ridiculización que el hombre efectúa sobre las *Gestalten als Geister*, las formas concretas espirituales o dioses, en ese ir a parar los dioses al recinto periclitado de lo humano.

La pregunta que conecta a Hegel con el ridículo, pese a la inicial desconfianza (un asunto de locos, una empresa descabellada, un desvarío del pensamiento), revela la posibilidad de la argumentación.

«La relación del pensamiento contemporáneo con Hegel suele tener casi siempre como primer paso la ceremonia del puntapié a Hegel. Sigue después la pelea con Hegel, con un Hegel que estaba menos muerto de lo que se suponía, que se hace inesperadamente presente, que se cruza, que se atraviesa por todos lados, de un Hegel que, sin coincidir con nadie y amenazando con hacer mofa de todos, reaparece tan fresco como el primer día, dejándose interpretar precisamente desde lo que se suponía que era su más completa negación»³²⁹.

³²⁹ M. Jiménez Redondo, "Prefacio" al libro *¿Librarse de Hegel? Una irritante presencia en el pensamiento contemporáneo* (edición de A. Alonso y E. Maragat), Valencia, 2007, p. 12.

«Bajo su ropaje abstracto y abstruso, la *Fenomenología del espíritu* es, en realidad, la confesión intelectual de la crisis de su inteligencia»³³⁰, explica Zubiri; esto es, de la inteligencia «Hegel». Si con Julio Verne viajamos maravillados al mismísimo centro de la tierra, de la mano de Hegel accedemos absortos a lo más profundo de la conciencia moderna en el desarrollo de esa misma conciencia, en ese periplo en el que la conciencia «da consigo como consintiendo en el no-ser de toda absoluta sustancia, y puesta en el lugar del Absoluto en cuyo no-ser ella consiste, no siendo así sino lo Absoluto»³³¹. La *Fenomenología del espíritu* viene a ser el cuaderno de bitácora de una aventura en la que el lector orbita alrededor del núcleo mismo de la autoconciencia; un *liber laudatus magis quam lectus*, un libro de caballerías del espíritu que, si no hace más grande, al menos sí extiende el horizonte —porque lleva hasta el grado máximo, porque con o a través de él se alcanzan cotas insospechadas— de quien lo lee. El filósofo y antropólogo Karl Joseph Hieronymus Windischmann escribe en carta a Hegel que el estudio de su *Sistema de la Ciencia* (en alusión a la *Fenomenología*) le ha convencido de que, a su debido tiempo, esto es, cuando llegue el momento propicio para que dicha obra se comprenda como debe ser comprendida, será celebrada como el «libro elemental de la liberación de los hombres (Elementarbuch der Befreiung des Menschen)», «la clave y la cifra de un nuevo Evangelio (Schlüssel zu dem neuen

³³⁰ X. Zubiri, “Advertencia preliminar”, en Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Madrid, 1935, p. 10.

³³¹ M. Jiménez Redondo, “La noción de Absoluto en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel”, (inédito), p. 10.

Evangelium)»³³². Si esto es cierto no hay que perder de vista, sin embargo, que el sujeto pensante que se acerca a la especulación hegeliana debe, como *Le Pendu*, aprender a ponerse *cabeza abajo*. En el *theatrum* de Hegel se presencia una intuición que sólo se confirma *a posteriori*: en este escenario hay ocasión para que todo sea o exista.

a. Epos

En el capítulo VII de la *Fenomenología*, la figura de la religión —la conciencia del ser absoluto entendido como autoconciencia—, se articula en torno a tres realidades del espíritu: la primera es la religión primitiva o *natürliche Religion*, la religión en tanto que religión inmediata; la segunda es la religión greco-romana, la religión del arte, realidad del espíritu que se sabe en la forma del sí-mismo; la tercera es la que supera y suprime la unilateralidad de las dos anteriores, la *offenbare Religion*, la religión manifiesta o revelada, esto es, el cristianismo. Al momento de la de la «religión natural» le sucede, por tanto, el de la «religión del arte» o «religión-arte (die Kunst-Religion, 807/490)»³³³. La «religión del arte» se despliega en tres etapas dialécticas: la «obra de arte abstracta (das abstrakte Kunstwerk)», la

³³² “Windischmann an Hegel. 27.IV.1810“, *Briefe von und an Hegel* (edición de J. Hoffmeister), tomo I, Hamburgo, 1969, carta n° 155, p. 307 (VOR).

³³³ El primer número de las citas de la *Fenomenología* se corresponde con la edición española utilizada: G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (edición y traducción a cargo de M. Jiménez Redondo), Valencia, 2006; el segundo número, con la edición alemana: G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (ed. J. Hoffmeister), Hamburgo, 1952.

«obra de arte viva (das lebendige Kunstwerk)» y la «obra de arte espiritual (das geistige Kunstwerk)». En su primer movimiento, la obra de arte espiritual es un cobrar conciencia los espíritus particulares de los pueblos de su contenido universal por medio del lenguaje. Este lenguaje, señala Hegel, no es el lenguaje del oráculo, tampoco del himno o del furor báquico: es un lenguaje en el que «la interioridad es tan exterior como la exterioridad interior (die Innerlichkeit ebenso äußerlich als die Äußerlichkeit innerlich ist, 824/505)». No puede ser el lenguaje del himno, pues éste, por contraposición a la estatua, —quiescente individualidad, artefacto cósmico, efectivo (dinglich)—, es una obra de arte lingüística que, en cuanto existe, deja inmediatamente de existir —su existencia, escribe Hegel, es *desapareciente* (un estar ahí que pasa y se pierde, disipándose: *das verschwindende Dasein* 814/498)³³⁴. El himno debe distinguirse de otro lenguaje divino que, pese a todo, no es el lenguaje de la autoconciencia universal. El oráculo es el lenguaje de una autoconciencia extraña para la autoconciencia religiosa. Los dioses hablan al hombre y del hombre por medio de sentencias simples y universales acerca de la esencia, de suerte que cuando la autoconciencia se desarrolla no puede sino escuchar las palabras del oráculo como algo meramente trivial. Tampoco el lenguaje de la obra de arte espiritual puede consistir en el balbuceo sin contenido del furor báquico: el hombre que dirige su mirada al *dios deseado y deseante* de

³³⁴ El himno, «en su extenderse en el tiempo, va apareciendo a la vez que desapareciendo y cuando se acaba de cantar el himno ya no hay más himno». Manuel Jiménez Redondo apunta que, puesto que Hegel no oyó jamás cantar un himno griego, de lo que aquí está hablando es del himno en la liturgia protestante. En G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 1146, (nota).

los Misterios, porque no quiere extinguirse, porque no puede vivir permanentemente en la excitación de una orgía sin fin, busca un lenguaje que no se quede en trabalenguas delirante: ese lenguaje es ya el del poeta. Es gracias al lenguaje poético que el espíritu del pueblo se tiene delante a sí mismo en puridad como *humanidad universal*, lo que le permite forjar no sólo una nación o pueblo común (que no un Estado), sino también un cielo global. «Ahora lo divino ya no está realizado en el mármol, sino en el lenguaje de un pueblo que ha sabido elevarse a la universalidad, y así es como obtiene su más adecuada representación»³³⁵. El poeta forja o engendra, sostiene un mundo mediante su canto inspirado. Todo lo que el poeta experimenta o siente proviene, no de la *Naturmacht*, del ímpetu ensordecedor de la naturaleza, sino de la *mnemosýne*, de ese volverse consciente o reparar el rapsoda en aquello en que antes se había estado sin mediación. «El pronunciamiento de la palabra poética», sostiene Heidegger, «es la sentencia y la canción del ser mismo». El poeta, intérprete de la palabra, bebe de la fuente *de Memoria* y origina con su canto la presencia del ser; porque no invoca el poeta a la diosa, «sino que, en lugar de ello, antes de decir su primera palabra, el poeta es ya el invocado y se presenta ya en el llamado del ser y, como tal, es un salvador del ser contra el retraimiento “demónico” de la ocultación»³³⁶. La palabra poética es recuerdo (*Erinnerung*) o interiorización (*Innerlichkeit*) de

³³⁵ J. Hyppolite, *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*, Barcelona, 1974, p. 500.

³³⁶ M. Heidegger, *Parménides*, p. 164.

aquello que antes había sido inmediato, memoria de la que brota el lenguaje.

«Y así la poesía es el saber primero que nace de este piadoso saber inspirado. Conservará siempre la huella de su origen inspirado, de algo que llega desde otro lugar, que llega y huye, claridad que cuando se presenta recuerda lo que no sabía, inesperada memoria repentina que por un instante libra al hombre de ese sentir que no se acuerda de algo que es lo que más le importa»³³⁷.

Sin embargo, esa palabra, ese concepto cuyo contenido es universal, no puede contener esa universalidad «como universalidad del pensamiento (als *Allgemeinheit* des Gedankes enthält, 827/507)». Gadamer, al estudiar el vínculo entre pensamiento y poesía en la obra de Hölderlin y Heidegger, indica: «el poeta, de quien lo duradero o permanente es obra, funda en el recuerdo» —porque su acción es una creación que dona— «lo interiorizado en muchos caminos y rodeos»³³⁸. Gadamer reconoce que está pensando explícitamente en el poema de Hölderlin “Andenken”:

³³⁷ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 211. Un profético e inspirado Blake narra: «can a Poet doubt the Visions of Jehovah? Nature has no Outline, but Imagination has. Nature has no Tune, but Imagination has. Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity». W. Blake, *The Ghost of Abel*, en *The complete poetry of William Blake*, Nueva York, 1941, p. 1026.

³³⁸ H.-G. Gadamer, “Denken und Dichten bei Heidegger und Hölderlin“, *Hermeneutik im Rückblick*, en *Gesammelte Werke*, tomo 10, p. 81 (VOR): «der Dichter, der das Bleibende stiftet, das auf vielen Wegen und Umwegen Erinnernte im Andenken stiftet». Sobre la tesis que sostiene que Gadamer *urbaniza la provincia heideggeriana*, cfr. J. Habermas, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, 1984, pp. 347-348. También Q. Racionero, “Heidegger urbanizado (Notas para una crítica de la hermenéutica)”, en *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. IV, nº 5, Madrid, 1991, pp. 67-68.

*Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen.
Was bleibt aber, stiften die Dichter.*

El mar

Arrebata o da la memoria,

Y también el amor fija una mirada diligente.

Lo que permanece, sin embargo, es creación de los poetas³³⁹.

Indigencia del lenguaje (Sprachnot): «sólo el buscar de la palabra es el auténtico hablar»³⁴⁰. Porque tiende hacia algo que apenas se vislumbra en el horizonte, el lenguaje del aeda experimenta la escasez, la falta de la cosa que él más necesita y que, en tanto apenas es alcanzada con la vista del observador —que quiere y sólo quiere apropiársela—, se difumina, aparece y se dispersa.

«Él [el cantor o aeda] es el órgano que desaparece en lo que es el propio contenido de ese órgano, pues lo que vale no es su propio sí-mismo, sino que lo que vale es su musa, *sein allgemeiner Gesang*, su canto general (827/507)».

³³⁹ F. Hölderlin, “Andenken”, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), Berlín, 1959, tomo 2, p. 198 (VOR). «Por el conocimiento poético el hombre queda vinculado al universo y conserva intacta su intimidad». R. Roig, *Tiempo y ser en la obra de María Zambrano*, Castellón, 2004, p. 268.

³⁴⁰ H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 82 (VOR): « so ist das Suchen des Wortes erst eigentlich Sprechen».

El corazón del rapsoda reconoce las notas que llegan de lo alto, reúne sintéticamente lo divino y lo humano y se esfuma en el acto. Es un *descodificador*, también un *transmisor*. «Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio»³⁴¹. En virtud de su canto inspirado por las musas, el poeta produce un movimiento que va de lo universal a lo individual a través de la determinación: el extremo que es la universalidad (*Allgemeinheit*) —el *Götterwelt* o mundo de los dioses—, a través del término medio de la particularidad (*Besonderheit*) —que no es sino el pueblo en sus héroes (*der Volk in seinen Helden*)—, queda conectado con la individualidad (*Einzelheit*), esto es, con el cantor. La acción del pueblo, el actuar el pueblo por medio de sus héroes, comunica o relaciona, pone en contacto el reino universal de los Olímpicos y el canto del poeta. Esa acción, sin embargo, «perturba la quietud y reposo de la sustancia, y excita la esencia, por medio de lo cual la simplicidad de ésta queda dividida, y abierta en la diversidad del mundo de las fuerzas naturales y de los poderes éticos (827/508)». La serenidad de la Tierra queda hecha añicos en ese crear el poeta un mundo en el que dioses y hombres actúan. Los dioses tienen en ellos mismos el principio de la acción; su autonomía queda supeditada, empero, a los hombres que, a su vez, reciben de aquéllos la materia ética y el *pathos* de su hacer. Esta subsunción de un contenido determinado bajo una determinación universal pone de relieve la

³⁴¹ M. Heidegger, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos del bosque*, p. 201.

contradicción entre las universalidades que los dioses representan y el sí-mismo, por una parte, y la propia universalidad en ese su entrar en tensión con ella misma, con su propia determinación, por otra.

«[Los dioses] son los bellos individuos eternos que, descansando sobre su propia existencia, quedan por encima de la capacidad y del poder o violencia extraños. —Pero son a la vez elementos *determinados*, dioses *particulares* que, por tanto, guardan relación con otros dioses y se comportan respecto a ellos. Pero esta relación con los otros que, por tratarse de una relación de contrapuesta reciprocidad, es una disputa y pelea con ellos, viene a quedar en un cómico autoolvido de su naturaleza eterna (829/509)»³⁴².

Los dioses épicos, bellos individuos eternos, ajenos a la gravedad, al ritmo del tiempo son, a su vez —a causa del vaivén dialéctico que impulsa toda la *Fenomenología*— elementos particulares, determinados, y guardan, por ello, relación con otros dioses —entran en contacto—. Y entrar en contacto supone, como mínimo, rozar, tocar, moverse en una suerte de *chaosmos* regido por leyes, normas y preceptos. Por tanto, tenemos que los dioses se relacionan entre sí de una forma especial. Esa relación Hegel la llama *Entgegensetzung*: antitética o, mejor,

³⁴² « Sie sind die ewigen schönen Individuen, die, in ihrem eigenen Dasein ruhend, der Vergänglichkeit und fremder Gewalt enthoben sind. - Aber sie sind zugleich *bestimmte* Elemente, *besondere* Götter, die sich also zu anderen verhalten. Aber das Verhältnis zu anderen, das nach seiner Entgegensetzung ein Streit mit ihnen ist, ist eine komische Selbstvergessenheit ihrer ewigen Natur».

contra-puesta. Los dioses, en ese ponerse unos contra otros, quedan en una situación de simétrica correspondencia o reciprocidad que no se resuelve sino en la disputa, en la batalla o lucha (Streit). ¿Y no es esto cómico? Ese dejarse llevar hacia ninguna parte, ¿no constituye un caso de superabundancia ridícula (lächerlicher Überfluß), de vacua arrogancia contingente? Esta disputa entre los poderes éticos universales convierte la aparente seriedad de la acción narrativa de la epopeya en un juego en el que, ni hay peligro, ni tampoco resultado o éxito alguno. «Por encima de los unos y los otros planea la unidad abstracta del acontecimiento, el movimiento del tiempo que se enuncia en el ritmo objetivo del poema y en la impersonalidad de su lenguaje»³⁴³. Hombres, pero también dioses, sometidos a los avatares del tiempo y del destino. A este respecto afirma Hegel que, a la seguridad autónoma de los dioses se le opone «la pura fuerza de lo negativo (die reine Kraft des Negativen)» como último poder contra el cual y sobre el cual los dioses nada pueden hacer. La fuerza de lo negativo es el *destino* (interpretado en este capítulo VII por Hegel como la negatividad del sí-mismo en ese ser siendo el sí-mismo su propia sustancia). Los dioses se lamentan de que sus naturalezas determinadas no puedan verse reflejadas a sí mismas en la pureza de la necesidad. Esta «necesidad» (*Notwendigkeit*, necesidad imperativa e inflexible que, al igual que la *Anágkē* griega, debe ser pensada como la fatalidad que se esconde en el vórtice del torbellino) es la unidad de concepto a la que está sujeta la contradictoria substancialidad de los momentos particulares, donde la

³⁴³ J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 501.

acción de esos momentos se ordena y el juego de sus acciones cobra seriedad y valor.

Es cómico, por tanto, contemplar a los poderes éticos disputar entre sí —disputa o pelea de unos contra otros (de ellos «entre» y «con» ellos mismos)—, sobre todo cuando no hay victoria o derrota posible. Los dioses, en la lucha, olvidan aquello en lo que consisten, olvidan lo que son. ¿Y qué sucede? Que esas universalidades carentes de poder no pueden ser por más tiempo la materia ética y el *pathos* del hacer para los efímeros mortales. En este punto la acción de los dioses no es ya algo cómico o divertido, sino absolutamente ridículo.

b. Tragedia

A diferencia de lo que ocurre en la poesía épica, narración sin actor en la que no hay héroe verdadero o único sino poeta inspirado por las Musas que, con su palabra, provoca la presencia del ser, en la tragedia el aedo, el rapsoda, se transforma en actor —*der Held ist selbst der Sprechende*: es el héroe mismo el que habla (831/510-511). El actor, al participar directamente en la trama, actualiza el extremo de la universalidad —el mundo de los dioses— y el extremo de la individualidad —el cantor—. Su lenguaje no es el de la vida corriente, pero demuestra el derecho que le asiste en su acción y expresa en su exactitud el *pathos* del héroe —*sie sind Künstler*, sostiene Hegel, artistas que, a diferencia de lo que sucede rutinariamente, expresan, de forma

consciente, su esencia interior. El logos del héroe no es un logos estereotipado, pero es real. No es ya el lenguaje narrativo de la epopeya, sino un lenguaje propio en el que el actor toma él mismo la palabra. Pero el actor no es sin su máscara. El actor se desvincula de la realidad natural en la representación. Su acción es artificial. Esa artificialidad, sin embargo, no significa que no tenga ningún efecto sobre la realidad fáctica pues, al contrario, su apariencia subsistente es la del hombre común. Lo que ocurre es que la máscara oculta a un sujeto que en ese su representar o exhibir ha quedado como despojado de su individualidad. Por eso la tragedia es «el arte que no contiene todavía en ella el verdadero y propio sí-mismo (die Kunst das wahre eigentliche Selbst noch nicht in ihr enthält 832/511)».

El transfondo desde el que se produce el movimiento de estas formas o figuras generadas desde el concepto es la conciencia del primer lenguaje, del lenguaje de la epopeya. Pero no es el saber del cantor el que se expresa aquí, sino el del pueblo común que, en la figura del coro de ancianos, lleva su sabiduría. El coro, sin embargo, es pasivo: carece del poder de lo negativo que interviene actuando y, así, se limita a pensar en ese poder. El coro no hace sino expresar el deseo (vacuo) de que las aguas vuelvan a su cauce, de que las cosas se serenen, de que todo se aquiete apelando, en definitiva, al «débil discurso del alivio o apaciguamiento (die schwache Rede der Besänftigung herbei, 833/512)». En los primeros versos del *Agamenón*, el coro repite por tres veces la siguiente súplica: «entona un canto de

dolor, de dolor, pero que triunfe lo mejor»³⁴⁴. La deprecación es llamativa porque parte de un acontecimiento ignominioso: Tiestes desea a la mujer de su propio hermano. La sangre común no impide que Tiestes, impulsado por la lujuria, secuestre para hacer suya a Aérope. La venganza de Atreo es doble: por una parte castiga la erotomanía de Tiestes matando a sus hijos; pero, además, fingiendo que celebra un día sacrificial, ofrece al hermano un banquete con la *kréas*, con la carne de sus vástagos previamente asesinados. Tiestes, desconocedor de la cruenta artimaña de Atreo, come un alimento funesto, impuro y corrompido (*ásōtos*), alimento de su propio linaje (v. 1597). El Sol, aterrado por una venganza tan atroz, retrocede en su carrera.

Este es el punto de partida, esto es lo que el coro ya sabe. Pero el coro es conocedor, también, de cómo Agamenón sacrifica a Ifigenia, a su propia hija, con el fin de lograr una navegación favorable. Sin embargo, el coro confía en la victoria de lo mejor. Así, el canto se superpone al llanto: porque también «lo terrible es justo o bueno (*Euménides*, v. 517)».

El coro, terror inactivo (*untätige Schrecken*), contempla inmóvil la ruina y destrucción del héroe: atemorizado por el desenvolvimiento de la vida divina, transido de terror ante el sí-mismo de la necesidad —una necesidad que maneja a su antojo el designio de los poderes humanos y divinos—, compungido por el destino de esos humanos iguales a él, no tiene más remedio, no le queda sino lamentarse impotente.

³⁴⁴ Esquilo, *Agamenón*, en *Aeschylus* (ed. H. W. Smyth), Londres, 1926, volumen II, vv. 121, 139, 159, pp. 14-18: « αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω ».

Parafraseando a Miguel de Molinos, diríamos que al coro se le secan los cauces de sus potencias sin poder llevar a cabo acción —que sí oración— alguna³⁴⁵. Esta conciencia contemplativa que se limita a asistir a lo que pasa es el elemento más trágico dentro de la propia tragedia. «El coro sabe que el final de la acción será trágico y, no obstante, hace actuar al héroe»³⁴⁶. También los espectadores lo saben, y por ello sufren y se apiadan en el descenso de la individuación universal de los héroes a la realidad inmediata de la existencia.

Frente a la dispersión del sujeto en fuerzas múltiples y abstractas que aparecen sustantivadas y que tienen como resultado la *disolución o desleimiento de ese sujeto* (*die Auflösung des Subjekts*, 834/513), frente al politeísmo multiforme y vacilante propio de la poesía épica, en la tragedia el círculo de los dioses se reduce a los dos poderes en los que se escinde conforme a su contenido la sustancia ética: por una parte, el derecho divino; por otra, el derecho humano. En el capítulo VI de la *Fenomenología*, Hegel explica que el espíritu, «en su verdad simple, es conciencia que se quiebra y rompe en momentos, haciéndolos estallar y salir a la luz (*der Geist ist in seiner einfachen Wahrheit Bewußtsein, und schlägt seine Momente auseinander*, 542/317)». El espíritu se divide a causa de la acción en sustancia y conciencia de esa sustancia, que a su vez divide igualmente tanto la sustancia como la conciencia. La sustancia simple se fracciona en seres éticos distintos, en una ley humana (*menschliches Gesetz*) y en una ley divina (*göttliches Gesetz*).

³⁴⁵ cfr. M. de Molinos, *Guía espiritual*, Madrid, 1989, VIII, § 48, p. 60.

³⁴⁶ A. Kojève, *La dialéctica del amo y el esclavo*, Buenos Aires, 1971, p. 277.

En la ley humana, el espíritu es, en la forma de universalidad, *ethos*, *mores*, «la ley *conocida* y la costumbre que *está ahí* (das *bekannte* Gesetz und die *vorhandene* Sitte, 545/319)», y que no está ahí sino estando en la mente y en el hacer de todos; y en la forma de la individualidad, el espíritu es la certeza real de sí mismo en el individuo: en tanto que sustancia real, el espíritu es un pueblo o *Volk*; en tanto que conciencia real, los *Bürger des Volkes*, los ciudadanos de ese pueblo. El poder ético del Estado, en cuanto movimiento del hacer consciente de sí, «tiene su contraposición en el *ser simple e inmediato* de la eticidad (545/319)». Por tanto, si la comunidad, si el ser en común, es la sustancia en cuanto hacer real consciente de sí mismo, el otro lado habrá de tener la forma de la sustancia inmediata. Esta sustancia inmediata ha de ser el concepto interno o la posibilidad universal de la eticidad en general; pero, al mismo tiempo, tiene que contener en ella el momento de la autoconciencia. Esta conciencia inmediata de sí en otro, esta *communitas* ética natural es la familia: código, derecho, nomos divino. Traducido al lenguaje de la poesía trágica, ley humana y ley divina equivalen a los dioses superiores de la ciudad por una parte, a los dioses de la familia, virulentos, subterráneos, por otra.

El politeísmo épico deviene dualismo trágico: Zeus, Atenea, el oblicuo y resplandeciente Apolo, frente a los espíritus vengadores de horrible aspecto, de carácter infernal y salvaje, divinidades que ejecutan el destino de la muerte: Erinias, Kēres, Gorgonas, Moiras. «La lucha de Apolo contra las Euménides ilustra la lucha de las fuerzas luminosas contra las “subterráneas”, y el desenlace indeciso de la tragedia

antigua, la reconciliación de las Euménides vengadoras, ilumina el hecho de que en el curso del desarrollo social ninguno de los dos principios podrá ser definitivamente vencido y destruido: su lucha siempre renovada constituye precisamente la “tragedia en lo ético”³⁴⁷. Equidistante entre ambos, círculo intermedio en la abertura de dos paralelas, el actor, espíritu actuante o agente, queda determinado como «lo *negativo* de lo sabiente (das *Negative* des Wissenden, 835/513)»: sabe pero no sabe. Su propio fin lo toma de lo que él representa, del poder al que se adscribe; el otro poder de la sustancia permanece, sin embargo, oculto. Partiendo de un axioma apodíctico, axioma que no necesita ser mostrado o de-mostrado, el actor recibe el oráculo del dios como un mandato que debe seguir a rajatabla. Pero el oráculo es *Sprache eines fremden Selbstbewußtseins*, «lenguaje de una autoconciencia *extraña* (812/496)». Necesariamente verdadero, el oráculo, anfibológico por definición, posee una luminosidad que resulta siempre ilusoria y capciosa (*trügerisch*). Y así resulta que el saber del héroe es inmediatamente en su concepto no saber, ya que su acción consiste en esa contraposición. Hegel toma como ejemplo el relato del enigma de la Esfinge, de cómo Edipo descifra su misterio. Hera, la más grande de las diosas olímpicas, hija de Crono y Rea y hermana, por tanto, de Zeus, envía contra Tebas un monstruo femenino como castigo por el amor homosexual entre Layo y Crisipo. La Esfinge, cruel cantora, plantea enigmas a los viajeros y devora a aquellos que no consiguen dar con la solución correcta.

³⁴⁷ G. Lukács, *El joven Hegel*, Barcelona, 1976, p. 404.

«Existe sobre la tierra un ser bípedo (*dípous*) y cuadrúpedo (*tetrápous*), que tiene sólo una voz, y es también trípode (*trípous*). Es el único que cambia su aspecto de cuantos seres se mueven por tierra, por el aire o en el mar. Pero, cuando anda apoyado en más pies, entonces la movilidad de sus miembros es mucho más débil»³⁴⁸.

Edipo resuelve sin problema aparente el rompecabezas: él mismo es la respuesta: la respuesta es el hombre. Pero, ¿qué es el hombre? Y, todavía más, ¿qué, quién es Edipo? Uno está tentado a preguntar, con Fausto: *was ist mit diesem Rätselwort gemeint?*: ¿qué viene a decir, cuál es el significado de este laberinto? Pero *das Rätsel gibt es nicht*: no hay enigma; el enigma no existe para el que quiere *prestar oídos*³⁴⁹. Edipo es Οἰδίπους —οἶδα-πούς—, el hombre «que sabe (οἶδα)» el enigma «del pie (πούς)»; el hombre que consigue descifrar, sin tomarlo del revés, el oráculo de la siniestra profetisa, la Esfinge de oscuro canto. Pero también es el hombre del «pie» (πούς) «hinchado» (οιδέω), enfermedad que recuerda al niño maldito, de tobillos agujereados, de pies cosidos, aquel al que sus padres tratan, en balde, de eliminar. Duplicidad alegórica, retruécano, inversión, Edipo cae prisionero del doble juego, del doble sentido que entraña aquello que el dios revela —*that Sphinx*,

³⁴⁸ Aristófanes el Gramático, “El enigma de la Esfinge”; en Sófocles, *Tragedias*, Madrid, 2006, p. 197.

³⁴⁹ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1337, p. 47; L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, 1994, § 6.5, p. 180.

whose words would ever be a doubt, canta Byron³⁵⁰. Porque Edipo, como recompensa por haber librado a la ciudad de Tebas de la Esfinge, recibe a su madre por esposa. ¿No es ésta prueba irrefutable de que ese espíritu que revela los hechos es un *genium malignum*, un *Teufel*, un diablillo bullicioso y saltarín? Al igual que ocurre en la sutil combinatoria teratológica de El Bosco, Edipo —*coincidentia oppositorum*— pasa de la identidad a la diferencia, de lo alto a lo bajo, de lo mismo a lo otro, de lo hermoso a lo feo, de la mano de un poder que le sobrepasa. Que el oráculo sea equívoco, que envíe a la perdición al héroe al que se le manifiesta, denota una cierta malicia de los dioses, malicia no carente de infidelidad e ironía. ¿Cómo reacciona Apolo, que hiere de lejos, tras el infortunio al que se ve abocado Edipo? Es probable que el dios se «muera se risa». Que el dios, que los dioses se mueran de risa viene a significar «que la risa es, sin duda, el movimiento de lo divino, pero sucede que es también el espacio mismo del morir —morir y reír, reír divinamente y reír mortalmente, reír como movimiento báquico de lo verdadero y reír como burla del error infinito que pasa incesantemente de uno a otro»³⁵¹. Edipo quiere *hacer visible* al criminal que asesinó a Layo con el fin de acabar con las epidemias que asolan la ciudad. «Yo sacaré a la luz, yo haré brillar» al culpable; pero también: «yo me daré a conocer, yo me mostraré como siendo yo mismo»

³⁵⁰ Lord Byron, *Don Juan*, en *Byron*, Oxford/Nueva York, 1991, canto IX, 50, v. 395, p. 690. Sobre la ambivalencia del *Edipo Rey* puede consultarse el estudio de W. B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, 1939, pp. 163-173, así como el ensayo de J.-P. Vernant, «Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del Edipo Rey», en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, volumen I, p. 115 y ss.

³⁵¹ M. Blanchot, *La risa de los Dioses*, Madrid, 1976, p. 161.

el criminal —(*egò phanô*, *Edipo Rey*, v. 132)—. «El pensamiento indomable y cargado de trágicos secretos se vuelve inseguro, y el espíritu sincero, certero, sufre en el colérico exceso que, gozoso en la destrucción, sólo sigue al caudaloso y violento, al desgarrador tiempo»³⁵². Edipo, palabra encadenada, signo transversal sin columna, quiasma, jeroglífico, provoca la hilaridad de lo serio, la risa teológica que se desparrama en presencia de lo que no debe ser objeto de risa³⁵³. La risa, como explosión irreflexiva, es impropia de los Olímpicos; porque los dioses deben bromear fríamente, su risa ni divierte ni se divierte: puede ser mordaz, pero sombría. Carles Riba tiene unos versos iluminadores sobre el asunto:

«m'he llançat, oh celestes! dins molta impensada alegria,
i el seu corn més profund mai gairebé m'ha transmès
l'eco irisat de la vostra rialla felïç que allibera»³⁵⁴.

Podemos aventurar que la nulidad de las acciones humanas, la indiferencia con la que es contemplado el destino del hombre desde la

³⁵² F. Hölderlin, “Ammerkungen zum Oedipus”, en *Sämtliche Werke*, tomo 5, p. 216 (VOR): « der unbändige, und von traurigen Geheimnissen beladene Gedanke unsicher wird, und der treue gewisse Geist im zornigen Umfaß leidet, das, zerstörungsfroh, der reißenen Zeit nur folgt ».

³⁵³ Sloterdijk, en su análisis fenomenológico del cinismo religioso, comenta sobre el caso *Edipo*: «cuando los protectores de la moralidad hacen una gran tragedia porque Edipo ha dormido con su madre y creen que por ello el orden cósmico está amenazado por la disposición y la gran ley de los dioses y hombres, la sátira quínica amonesta a una mayor laxitud. ¡Veamos si esto es tan malo como se dice! ¿A quién causa esta copulación en contra de lo prescrito un daño irreparable? (...). Pobre Edipo, no pongas cara larga, acuérdate de que también entre los persas y los perros está de moda cabalgar a los miembros de la familia. ¡Alza la cabeza, *old motherfucker!*». En P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, 2006, p. 428.

³⁵⁴ C. Riba, *Elegies de Bierville*, Barcelona, 1972, VI, p. 62.

óptica de la divinidad, constituye una de las espirales que conducen al «despoblamiento del cielo (die Entvölkerung des Himmels, 839/516)». «Los griegos pusieron a sus felices dioses en un abstracto más allá en el que, como muestran los relieves de Fidias en el Partenón, ellos ignoran por completo a los mortales incluso durante la acción cultual de éstos, que se diría que sólo vale para hacerlos visibles en su felicidad y en su indiferencia»³⁵⁵. Para las Potencias de lo Alto el ser humano es algo totalmente insignificante; su porvenir importa poco a los Inmortales. «Siguiendo al dios sabiente y obedeciéndole, la conciencia abrazó más bien lo no manifiesto (das nicht Offenbare), y paga por haber confiado en un saber cuya ambivalencia o ambigüedad (Zweideutigkeit) es también *para ella*, es decir, es también para la conciencia (838/515)». El valeroso y audaz Macbeth, deslumbrado por el hechizo de las Hermanas Fatales que, al consultar dentro de las semillas del tiempo, le saludan como Barón de Cawdor y, sobre todo, como rey de Escocia, sospecha que el diálogo mantenido con las tres Brujas es fruto del encantamiento. Pese a todo, decide seguir el oráculo. Ahora bien, ¿acaso los instrumentos de la tiniebla pueden decir la verdad? «Me atrevo a hacer todo lo que es propio de un hombre: quien se atreva a más, no es tal (I dare do all that may becomes a man;/ who dares do more is none)»³⁵⁶, declara Macbeth a su esposa. Sus palabras anticipan

³⁵⁵ M. Jiménez Redondo, «Sobre algunos conceptos básicos de la filosofía de Hegel», en G. F.W. Hegel, *Enciclopedia filosófica para los últimos cursos de Bachillerato*, Valencia, 2007, p. 174.

³⁵⁶ W. Shakespeare, *Macbeth*, en *The Complete Works of William Shakespeare*; acto I, escena VII, p. 863. Espoleado por los espíritus que animan los pensamientos de muerte, Macbeth irá más allá de lo que es propiamente humano. Su final será inminente. Gracián advierte: «cuanto más luce una antorcha, se consume más y dura menos». En B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras Completas*,



El héroe trágico se descompone en su máscara y en el actor,
en la persona, en el *selbst*. R. Hausmann, *L'Acteur* (1946).

tomo II, § LXXXV, p. 224. En “Der Geist des Judentums”, Hegel compara el destino del pueblo judío con el de Macbeth que, «al abandonar los mismos vínculos de la naturaleza, se alió con seres ajenos y que, al pisotear y destruir, en el servicio de los mismos, todo lo sagrado de la naturaleza humana, tenía que ser abandonado por sus dioses (puesto que éstos eran objetos y él su siervo), estrellándose en su misma fe». G.W.F. Hegel, “El espíritu del cristianismo y su destino”, en *Escritos de juventud*, p. 302.

la fortuna aciaga que le aguarda: «actuando conforme a su saber manifiesto la conciencia hace experiencia del engaño mismo (nach dem offenbaren Wissen handelnd, erfährt es den Betrug desselben, 838/515)». Macbeth, atornillado en su incansable e infructuosa actividad, cree a pie juntillas en la ilusión engañosa y falaz (der Betrug) de las Brujas. Esa apariencia de verdad salida de la boca de demonios engañadores que enredan con sus palabras de doble sentido termina por enajenarlo: ha probado la raíz de la locura, ya no recuerda lo que era. Al final, el bosque de Birnam se mueve hasta Dunsinane, y un hijo no nacido de mujer le hace frente. Cuando MacDuff entra en escena con la cabeza cortada de Macbeth no hay sorpresa: su muerte es proporcional a su sed de altura; su destino, la expiación de su *hýbris*. Macbeth quería elevarse por encima de sí mismo: el tiempo resuelve librarse de ese minúsculo ser aplastándolo. Ya se sabe: «el hado guía a quien se somete, arrastra a quien se resiste (fata volentem ducunt, nolentem trahunt)»³⁵⁷.

La muerte violenta de Macbeth, el arrancarse los ojos de Edipo, deben ser entendidos como el momento en el que el poder que mueve al héroe se hunde a causa de la contingencia de ese momento, de su *inesencialidad* (wesenlosen)³⁵⁸. Pero también las máscaras del ser

³⁵⁷ El cine, en su inmediatez visual, recupera la imagen de la rueda del destino en la metáfora o contraseña del tren. Sirvanos de ejemplo la adaptación cinematográfica de la novela de Émile Zola *La Bête Humaine* realizada por Jean Renoir —o su segunda versión americana, filmada por Fritz Lang, *Deseos Humanos*—: los raíles como surco del que no se puede salir si no es con una fuerza tal, que le arroja a uno fuera del mundo, a un espacio inaccesible, a lo indeterminado.

³⁵⁸ Heidegger indica que la interpretación moderna de la tragedia griega entiende el dolor y la conmiseración psicológicamente, esto es, como “vivencias”. «Nuestra usual interpretación de éstos [del dolor y la conmiseración] en términos de “vivencias” es la principal razón para que el ámbito de la tragedia griega sea aún completamente

divino, «al igual que los caracteres de su sustancia, vienen a juntarse en la simplicidad de lo inconsciente, de lo carente de conciencia (840/517)», y terminan, a causa de no reconocerse en el poder negativo de todas las figuras que aparecen, por irse a pique en él. Ahora bien, la autoconciencia, la certeza simple del coro, es el poder negativo, «la unidad espiritual a la que todo retorna (die geistige Einheit, worenin alles zurückgeht, 841/517)». Lo que ocurre es que esa unidad, esa síntesis entre ser sustancial y necesidad abstracta no deja de ser fingimiento, representación de un papel en el teatro, *hypokrisis*. El héroe que comparece ante el auditorio no es ya el héroe en-sí, sino la pura máscara, la persona o *prósōpon*, el personaje del drama sustentado por el actor. Hegel entiende que la autoconciencia del héroe debe saltar más allá de su máscara y presentarse como destino de los dioses y de los poderes absolutos de la sustancia. De este modo, la divinidad se actualiza. Manuel Jiménez Redondo sugiere que en esa actualidad de la divinidad, en ese hacerse presente el dios mismo como destino, Hegel se separa definitivamente de Schiller y Hölderlin que, a diferencia de lo expuesto por Hegel, conciben la divinidad como ausencia³⁵⁹. Los dos primeros versos del *Patmos* de Hölderlin sintetizan el anhelo, la búsqueda del dios que se hurta a la mirada humana y que no puede,

clausurado para nosotros. Esquilo–Sófocles por un lado, y Shakespeare por el otro, son mundos incomparables. El humanismo alemán los ha entremezclado y ha hecho completamente inaccesible el mundo griego». Y sentencia: «Goethe es desastroso». En M. Heidegger, *Parménides*, p. 95. Castoriadis va más allá: «sont unilatérales et finalement fallacieuses toutes les “interprétations” de la philosophie grecque qui ne se soucient que de quelques textes présocratiques, platoniciens et aristotéliens et des étymologies des mots — et ignorent non seulement les philosophes « opposants », mais les poètes, les tragiques et Aristophane, Thucydide et l’histoire politique/sociale comme sources philosophiques»; en C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, tomo I, París, 1978, p. 356.

³⁵⁹ cfr. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 1149 (nota).

por tanto, entenderse sino como distancia, como carencia o añoranza, como partida.

Nah ist

Und schwer zu fassen der Gott.

Cercano está

el dios y difícil es asirlo³⁶⁰.

La primera versión del poema de Hölderlin “Al dios Sol” (“Dem Sonnengott”) se convierte en su segundo esbozo en un canto a la puesta de sol, al “Ocaso” (“Sonnenuntergang”). Comienza preguntándose Hölderlin «*Wo bist du?*», ¿dónde estás?, para constatar que, a pesar de oír remotamente los acordes dorados de la lira celeste, el dios «se ha ido muy lejos (hinweggegangen)»³⁶¹. En Hölderlin, como en Schiller, la tensión irreconciliable entre las partes más elevadas y las regiones más bajas del espíritu se resuelve gracias a la acción del poeta quien, a través del canto, disuelve la distancia que separa a una y otra esfera y provoca la reconciliación. «Los poetas son vasijas sagradas donde se conserva el vino de la vida, el espíritu de los héroes»:

³⁶⁰ F. Hölderlin, “Patmos”, en *Sämtliche Werke*, tomo 2, p. 173 (VOR).

³⁶¹ F. Hölderlin, “Dem Sonnengot“ y “Sonnenuntergang“, en *Sämtliche Werke*, tomo 1, pp. 255-256.

*Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worin des Lebens Wein, der Geist
Der Helden sich aufbewahrt*³⁶².

Fluido imponderable y elástico que llena todo el espacio y que, gracias a su movimiento vibratorio, transmite la luz: eso es el poeta. Él es el enlace, la transición entre lo corpóreo y lo infinito, entre el pan y el vino. El poeta resuelve la disonancia del eterno dualismo en la armonía de la unidad. Rosenkranz recuerda que Hölderlin escribe en 1791 a Hegel en su álbum de recuerdos del *Stift*, el seminario de Tubinga donde cursan, junto con Schelling, estudios de Teología: *Ev καὶ πᾶν*, el uno en todo de Lessing³⁶³. Ya en Schiller, la nostalgia por los Inmortales, inaccesibles a las tinieblas de la humanidad, atraviesa de arriba abajo “Los dioses de Grecia”:

*Schöne Welt, wo bist du? — Kehre wieder,
Holdes Blüthenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine gold' ne Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach! von jenem lebenwarmen Bilde*

³⁶² F. Hölderlin, “Buonaparte”, en *op. cit.*, p. 245 (VOR).

³⁶³ K. Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben*, Darmstadt, 1963, p. 40 (VOR). El emblema va precedido de una cita del *Ifigenia en Tauride* de Goethe: «la alegría y el amor son las alas de las grandes acciones (Lust und Liebe sind die Fittige zu großen Thaten)».

Blieb nur das Gerippe mir zurück.

Hermoso mundo, ¿dónde estás? — ¡Retorna,

Amable florescencia de la naturaleza!

¡Ah!, sólo en la tierra mágica del canto

Habita todavía tu rastro dorado.

El paisaje despoblado se aflige,

Ninguna divinidad se muestra a mi mirada.

¡Ah!, de aquella imagen cálida de vida

Sólo queda el esqueleto ³⁶⁴.

La poesía de Schiller supone para las mentes más inquietas de la juventud alemana de fines del XVIII el barniz pétreo que recubre las acciones de quienes quieren revitalizar, con adolescente entusiasmo, fuerza y arrebató, la marchita vida de los hombres. La publicación en 1788 de “Los dioses de Grecia”, poema en el que Schiller intenta aunar la fe cristiana con el espíritu de la Grecia Clásica, provoca un escándalo tal, que obligará a su autor a modificar sustancialmente el texto. Pese a todo, «el influjo de la lírica de Schiller prevaleció sobre cualquier otro»³⁶⁵. El ritmo interno de la poesía de Hölderlin es deudor, inicialmente, de aquél. La correspondencia entre los dos poetas está

³⁶⁴ F. Schiller, “Die Götter Griechenlandes“, en *Friedrich Schillers Sammtliche Werke*, tomo 10: *Gedichte*, segunda parte; Viena, 1810, vv. 145-152, p. 298 (VOR).

³⁶⁵ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, 1907, p. 338. «Der Einfluß der Lyrik Schillers überwiegt jeden anderen. Hölderlin bemächtigt sich des Neuen in der Form dieser Lyrik: des inneren Rhythmus, der den Verlauf des seelischen Vorgangs durch die Anordnung und Verbindung der Perioden ausdrückt. Hier lag der Anfang seines rhythmischen Stiles».

marcada por la gratitud y la veneración de Hölderlin hacia el autor del *Los Bandidos*. El veinte de marzo de 1794, Hölderlin escribe a Schiller en los siguientes términos: «la profunda estimación, el profundo respeto para con usted con el que crecí —estimación o respeto que a menudo me fortalecía o mortificaba—, ahora no deja que me descuide en mi formación ni que sea indiscreto. Esta estimación, ilimitada, ha llegado a fortalecerse gracias a su bondad»³⁶⁶. Schiller, que reconoció en la poesía de Hölderlin su propia esencia hecha carne, médula y corazón, fue faro y piloto, guía, mentor —«le pertenezco», le escribe en otra ardorosa misiva. Después, el canto de este Apolo de ojos claros, amante de sombras, resonancias, constelaciones, se ahogará en las tinieblas devorado por lo divino.

La influencia sobre Hegel —«el ensayo sobre la *Educación estética del género humano* [sic.] es una obra maestra»³⁶⁷, escribe a Schelling en 1795— no fue menor. Recordemos de pasada que la *Fenomenología del espíritu* concluye con una versión libre de los dos últimos versos de la oda “Die Freundschaft” de Schiller. La huella que dejó en el espíritu del joven Hegel queda atestiguada en un poema de juventud fechado en agosto de 1796 y dirigido a Hölderlin: “Eleusis”.

³⁶⁶ F. Hölderlin, *Briefe*, en *Sämtliche Werke*, tomo 6, carta n° 76 (20 de marzo de 1794), p. 123. «Die tiefe Achtung gegen Sie, mit der ich aufwuchs, mit der ich so oft mich stärkte oder demütigte, die mich auch jetzt in meiner und meines Zöglings Bildung nicht lässig werden läßt, diese Achtung läßt mich nicht zu geschwätzig werden. Unendlich wird diese Achtung verstärkt durch Ihre Güte» (VOR).

³⁶⁷ “Hegel an Schelling. 16.IV.1795”, en *Briefe von und an Hegel*, tomo I: “der Aufsatz über die aesthetische Erziehung des Menschengeschlechts ist ein Meisterstück”; p. 25.

*Begeistrung trunken fühlt' ich jetzt
Die Schauer deiner Nähe,
Verstände deine Offenbarungen,
Ich deutete der Bilder hohen Sinn, vernähme
Die Hymnen bei der Götter Mahlen,
Die hohen Sprüche ihres Rats. -
Doch deine Hallen sind verstummt, o Göttin!
Geflohen ist der Götter Kreis zurück in den Olymp
Von den geheiligten Altären,
(...)
Kein Zeichen deiner Feste, keines Bildes Spur.*

Borracho de entusiasmo captaría yo ahora
visiones de tu entorno,
comprendería tus revelaciones,
sabría interpretar de tus imágenes el sentido elevado,
oiría los himnos del banquete divino,
sus altos juicios y consejos...
Pero tu estruendo ha enmudecido, ¡oh Diosa!
Los dioses han huido de altares consagrados
y se han vuelto al Olimpo.
(...)
No hay señal de tus fiestas ni huella de tu imagen³⁶⁸.

³⁶⁸ G.W.F. Hegel, "Eleusis", *Frühe Schriften*, en *Werke*, tomo I, Frankfurt, 1970, pp. 230-231 (traducción del poema a cargo de J.M. Ripalda; en Hegel, *Escritos de juventud*, p. 214).

Jaques D'Hondt advierte que el poema debe ser interpretado en clave simbólico-masónica³⁶⁹. No entramos a valorar esta hipótesis. Es innegable, por otra parte, que el eco de Schiller, también de Hölderlin, recorre sus versos. Los lugares comunes se repiten: incomunicación entre los nimbados de luz, los poderes celestiales, y los hijos de la tierra que no pueden beber sin peligro el fuego divino, incomunicación que se zanja en el sufrimiento sagrado del héroe-poeta; ausencia de un suelo cultural, espiritual —ausencia de una Atenas sobre la cual orientarse—; atracción por lo alto; visión órfica; vivencia simbólica de lo divino; comunión con la Naturaleza; revelación; destino. Este es el Hegel que proyecta, junto con Schelling y Hölderlin, el programa para un sistema del Idealismo alemán:

«finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la *belleza*, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, *ein ästhetischer Akt ist*, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza*. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ortodoxos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética (...). La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: *la maestra de la humanidad*; porque ya no hay ni filosofía ni

³⁶⁹ J. D'Hondt, *Hegel*, Barcelona, 2002, pp. 113-116.

historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes »³⁷⁰.

De cualquier modo, el Hegel de 1796 no es ya el mismo que el de 1806. En los diez años de margen que tercián entre la composición del poema y la elaboración de la *Fenomenología* (que su autor empieza a gestar en 1804 o quizás antes), el pensamiento de Hegel fija su atención en otros signos. Hegel es, por de pronto, *Doktor der Weltweisheit*. Esa «filosofía o sabiduría mundial» —casi podría decirse «cósmica»— de la que es acreedor, va a ser dirigida hacia la creación de un método que dé cuenta de la marcha y el devenir concreto de las cosas. Ernst Bloch resume así el desafío al que se enfrenta el pensador suabo: «tenía ante sí el problema de sacar de la razón, no leyes abstractas que flotan sobre un montón de hechos fortuitos, sino una conexión inmanente de contenidos concretos»³⁷¹. La palabra poética queda de lado, mas no el anhelo de libertad. La *Wissenschaft der Erfahrung des Bewußtseins* o ciencia de la experiencia de la conciencia, la experiencia que la conciencia hace sobre sí, debe contener, nada más y nada menos, la totalidad del reino de la verdad del espíritu. Esa erudición, sin embargo, ese esfuerzo por comprender lo que es el mundo —la búsqueda de un sistema que, como la *phýsys* aristotélica, tenga en sí mismo un principio de movimiento y reposo y que, al tiempo, pueda llegar a unificar la diversidad—, toda esa energía, decimos, toda esa voluntad y

³⁷⁰ G.W.F. Hegel, “Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus”, en *Frühe Schriften, Werke*, tomo I, p. 234 (traducción de J.M. Ripalda; en Hegel, *Escritos de juventud*, p. 220).

³⁷¹ E. Bloch, *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*, México D.F./Madrid, 1982, p. 63.

ardor, tienen un precio. En una de las últimas conferencias que Kojève pronuncia en la *École Pratique des Hautes Etudes* de París sobre la *Fenomenología del espíritu*, recuerda que Hegel afirma en una de sus cartas «que su saber le ha costado caro». Habla de un período de depresión total que ha vivido entre los 25 y los 40 años de su vida; de una «hipocondría» que iba *bis zur Erlähmung aller Kräfte*, «hasta la parálisis de todas sus fuerzas», y que provenía precisamente del hecho de no poder aceptar el necesario abandono de la individualidad, es decir «en realidad de la humanidad, que exige la idea del Saber Absoluto»³⁷². Porque impulsándose a sí mismo hacia una existencia verdadera, Hegel aborda la exposición del saber en su puro manifestarse. No es ya la ebriedad, lúcida si se quiere, la que persigue. Lo que ahora le ocupa es el afán por descubrir en toda realidad unitaria la contradicción viviente que la anima, que la quiebra, y que ha de resolverse transformando esa realidad. La imagen de una cascada que, en el curso de un viaje por el Oberland bernés, fascina a Hegel, puede darnos una pista de su pensamiento: «el eterno devenir de la escena, que en sus contornos permanece siempre idéntica, este lado dialéctico del fenómeno le fascinó profundamente»³⁷³. Hegel no entabla conversación con los dioses, aunque éstos se sostengan en la forma de marmóreas estatuas en un parque —esto es cosa de Hölderlin, claro—. De hecho, el Hegel de la

³⁷² A. Kojève, *La concepción de la antropología y del ateísmo en Hegel*, Buenos Aires, 1972, p. 252

³⁷³ K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 44 (VOR): «das ewige Werden eines Schauspiels, welches in seinen Umrissen sich immer gleich bleibt, dies Dialektische des Phänomens, fesselt ihm tief».

Fenomenología podría hacer suyos estos versos del “Libro de Hafiz” de Goethe:

«*Weiß denn der, mit wem er geht und wandelt,
Er, der immer nur im Wahnsinn handelt?*»

¿Es que el poeta con quien anda
sabe, él que siempre delirando
va por el mundo?»³⁷⁴.

Lo que le interesa a Hegel es mostrar cómo la conciencia se va empujando a sí misma hacia delante, hacia un punto del hemisferio celeste superior al horizonte, residencia de su verdadera existencia. Lo finito desea dar alcance a lo infinito, anhela llegar a ese lugar que la teología define como dios (la filosofía como *noēsis noéseōs*, el pensar del pensar, característica del acto puro o primer motor de Aristóteles), y que en Hegel no es sino autoconciencia del absoluto.

c. Comedia

El poeta que es Schiller y Hölderlin, que es Goethe y Chénier, Keats, Shelley o Byron, el poeta que se cuestiona sobre la esencia de la poesía

³⁷⁴ J. W. Goethe, “Endecha”, *Diván de Occidente y Oriente*, en *Obras Completas* (edición y traducción de R. Cansinos Assens), tomo I, Madrid, 1963, p. 1552.

griega, olvida y oculta y, por tanto, sustrae a la luz, algo a lo que Hegel sí presta atención. Hegel desbloquea, hace que emerja o surja a lo desoculto el *algo* que es la comedia ática. «La *comedia* tiene, pues, ante todo, el lado de que la autoconciencia real se presenta como el destino de los dioses (die *Komödie* hat also vorerst die Seite, daß das wirkliche Selbstbewußtsein sich als das Schicksal der Götter darstellt, 841/517)». Hegel señala un camino no transitado y, por ello, dejado de lado; indica y recupera para la reflexión el momento de la comedia, ausencia velada que vuelve a ser traída al sitio de acogida, al refugio y guarida para su seguridad que es el pensar filosófico. La autoconciencia real se hace presente en la comedia como el sino de los poderes celestiales, seres elementales que, en tanto que momentos universales, ni son sí-mismo alguno ni son reales. Los dioses están provistos de la forma de la individualidad, pero sólo en tanto que seres fantásticos o quiméricos, imaginados (*eingebildet*). El momento de la individualidad imaginada es, por eso, superado por el sí-mismo real. El sí-mismo real, el sujeto, deja caer por fin la máscara que fundía en un único ser al personaje y al actor trágico y se presenta como lo que es: un *Selbst* que se sabe destino de los dioses y de las potencias éticas. Porque quiere permanecer como la flecha que levanta el vuelo desde el arco, inflexible hacia la diana —y está decidido o resuelto a presentarse tal cual, sin escisión alguna en el ser—, el sí-mismo juega con la máscara para acabar descubriéndose en su propia desnudez. Queda en la comedia, por tanto, el sí-mismo mostrándose como sí-mismo propiamente dicho, por encima del momento de la individualidad de la *dramatis persona*,

expresando en su acción la ironía que representa portar esa máscara. Esta ironía se mezcla con los jugos gástricos del sarcasmo cuando Hegel recuerda que la sustancia divina se despliega en dos direcciones: esencialidad natural y esencialidad ética.

«Ya en el empleo que la autoconciencia hace de lo natural para ataviarse, para preparar y adornar su casa, etc., y en el banquete con el que concluye el sacrificio, esa autoconciencia se muestra como el destino al que le queda delatado el misterio (das Schicksal, dem das Geheimnis verraten ist) de qué es lo que hay de eso de la autoesencialidad de la naturaleza (welche Bewandtnis es mit der Selbstwesenheit der Natur hat, 842-843/518)».

¿Qué queda después del holocausto, cuando se ha consumado el sacrificio? ¿Cuál es el porqué del rito? ¿Qué sentido tiene todo esto? El último momento de la obra de arte espiritual muestra la vacuidad de toda acción artístico-religiosa. El secreto ha sido por fin revelado: detrás no hay nada. El actor cómico anuncia la arrogancia y fatuidad, la altanería y rigidez de la esencialidad universal para presentarla como lo que es: una *étoile filante*, un segundo transitorio, un momento del sí-mismo. La autoconciencia sabe. Ese saberse la autoconciencia como sabiente, ese desvelarse el misterio para la autoconciencia, todavía va a originar una pasta ácida, homogénea y agria, un quimo peyorativo con el que Hegel se dispone a ungir la copa de oro de los poetas: «*in dem Mysterium des Brodes und Weines* la autoconciencia se hace suya la

naturaleza junto con el significado de la íntima esencia de la naturaleza, y en la comedia la autoconciencia se es consciente de la ironía de ese significado (843/518)». El significado de la íntima esencia de la naturaleza que se revela en la *escuela más elemental de la sabiduría* —«los viejos misterios eleusinos de Ceres y Baco (207/87)»—, aquello inaccesible a la razón, la *unio mistica* que no es ni puede ser sino objeto de fe —el sacramento electrizante (pero narcótico) del pan y del vino que pone en comunicación el cuerpo con el infinito—, es descifrado en la comedia que, consciente de ese significado, ironiza sobre ello. Como reza un proverbio alemán: *er hat zum Schaden den Spott*: el poeta debe, además de sobrellevar su desgracia, soportar la burla del otro. En *Brot und Wein*, anticipándose a lo escrito por Hegel, escribe Hölderlin como antídoto a la palabra de la *Fenomenología* por venir:

«*Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlockender Wahnsinn,
Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.*

¡Ánimo!, y que la locura gozosa se burle de los burladores

Cuando, de improviso, en la noche sagrada eche mano de los poetas»³⁷⁵.

La Grecia de los poetas, la Grecia de Hölderlin-Hiperión, la Grecia de los que saben contemplar lo divino porque lo divino sale a su encuentro, es *Haus der Himmlischen alle*, «morada de todos los Celestiales». Hegel

³⁷⁵ F. Hölderlin, *Brot und Wein*, en *Sämtliche Werke*, tomo 2, 3, p. 95 (VOR).

no necesita calzarse ahora las botas de las siete leguas para barruntar lo que se ofrece ahí delante y que, en tanto que presente, es luz esquiva a la pupila de la reflexión poética: los tronos y templos, las cráteras de vino y de néctar, los himnos a los dioses han dejado de ser. Los oráculos, lejanos, no brillan; el eco no llega; la fosforescencia del éter se consume en su trayecto hacia la nada; la voz del destino ya no resuena en el peristilo del alma.

«Die Tische der Götter ohne geistige Speise und Trank, und aus seinen Spielen und Festen kommt dem Bewußtsein nicht die freudige Einheit seiner mit dem Wessen zurück».

«Las mesas de los dioses están sin comida ni bebida espiritual, y en sus juegos y fiestas no resuena ya para la conciencia la antaño exultante unidad de sí con la esencia (850/523)».

El actor cómico ha dejado de mirar al cielo y exclama, con Nietzsche: «alles ist falsch! Alles ist erlaubt!»³⁷⁶. Los dioses han sido desterrados pero, al igual que el Orfeo de Rilke, todavía pueden cantar:

*Und wenn dich das Irdische vergass,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.*

³⁷⁶ F. Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, en *Werke* (ed. Karl Schlechta), tomo 3, p. 424: «¡todo es falso! ¡Todo está permitido!». La sombra, espíritu errante, encarnación del pasado que acompaña a Zaratustra, declara asimismo: «nichts ist wahr, alles ist erlaubt». F. Nietzsche, “Der Schatten”, *Also sprach Zarathustra*, en *Werke*, tomo 2, cuarta parte, p. 511.

Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

Y si lo mundanal te ha olvidado,
di a la tierra callada: yo fluyo;
al agua veloz dile: yo soy³⁷⁷.

Además de la esencialidad natural, la sustancia divina contiene la esencialidad ética. La esencialidad ética es en parte el pueblo (*das Volk*) —en sus dos vertientes: por un lado el Estado o, hablando con propiedad, el *demos* (*des Staats oder eigentlichen Demos*); por el lado de la particularidad, la familia (*der Familieneinzelnheit*)—, en parte el saber puro autoconsciente (*das selbstbewußte reine Wissen*, 843/518), o el pensamiento racional de la universalidad. La mirada introspectiva de Hegel se posa en primer lugar sobre el pueblo entendido como *demos* o masa general (*die allgemeine Masse*). El *demos* es, además de una masa políticamente inmadura o inestable, dueño y señor de sí mismo y del mundo que le rodea. En este mundo en el que los demagogos —los «lacayos de la muchedumbre» de Diógenes— se enseñorean del espíritu del pueblo, suenan ya las primeras notas del cuerno de caza de la montería que anuncia *der lächerliche Kontrast*, el ridículo contraste entre la autocomprensión que el pueblo tiene de sí y su realidad inmediata. El *demos* se sabe como la realización de lo particular en tanto que particular; pero es un particular que, principalmente, se burla (*Spott*) del orden universal (*die allgemeine Ordnung*). Esta burla

³⁷⁷ R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, Madrid, 2004, 2ª parte, soneto XXIX, p. 302 (VOR).

no debe tomarse a la ligera. Iräneus Eibl-Eibesfeldt señala que el verbo alemán «spotten» (burlar, burlarse, hacer burla o reírse de alguien) deriva de «escupir» (spucken), forma de agresión común a *todas* las culturas del planeta³⁷⁸. El *demos*, poder del Estado, que se burla y se ríe, que escupe sobre el orden universal, no busca sino degradar el valor de ese orden universal hasta dejarlo en caricatura, chiste o tebeo. Los dioses entendidos como poderes éticos universales pierden en la comedia su efectividad. Siguen ahí, sin embargo, están ahí siquiera como blanco de la palabra del poeta, del sofista y del filósofo, palabra que certifica por medio del ridículo su anodina irrelevancia. Porque la lira de oro del cantor, al seguir los acentos y las danzas de Apolo y de las Musas, protegía, amparaba y patrocinaba la religión olímpica en su sentido más tradicional. Esta es la palabra de Píndaro, palabra sabedora de que la inteligencia creadora florece en el hombre por obra de los dioses:

ἀπό μοι λόγον

τοῦτον, στόμα, ῥίψον·

ἐπεὶ τὸ γε λοιδορῆσαι θεοὺς

ἐχθρὰ σοφία, καὶ τὸ καυχᾶσθαι παρὰ καιρὸν

³⁷⁸ I. Eibl-Eibesfeldt, *Biología del comportamiento humano*, p. 363. La literatura en torno al escupir es abundante. Sebastián de Covarrubias asegura que «era el mayor menosprecio que se podía hazer, cerca de los antiguos» (*op. cit.*, p. 545). Se le escupe al Galileo en los instantes previos a la crucifixión (Mateo 27, 30: *spuerunt in faciem eius*); san Agustín afirma que, de fornicar en público los cínicos, su castigo no serán piedras, sino *certe conspuentium salivis obruerentur* (*De civitate Dei*, XIV, 20); de los habitantes de la India Plinio recalca que *non expuere* (*Historia Natural*, VII, II, 22); etcétera.

μανίαισιν ὑποκρέκει.

Rechaza,

boca mía, esas habladurías,

pues injuriar a los dioses

es odiosa habilidad, y la jactancia inoportuna

es la comparsa de las locuras³⁷⁹.

Ya en el siglo VI a. C., sin embargo, leemos en un fragmento de un canto de Íbico: «temo que sea faltándole a los dioses/como obtendré la estima de los hombres». Seducción e insulto. Minusvalía. La cosa se radicaliza con el discurso de los pedagogos. Protágoras declara que, en parte debido a la oscuridad del problema, en parte a causa de la brevedad de la vida humana, «no sabe si los dioses existen o no existen». También Diógenes de Sínope, preguntado acerca de qué es lo que ocurre en los cielos, declara: «nunca subí. Ignoro asimismo si los dioses existen, salvo que conviene que existan»³⁸⁰. La actitud de desdén hacia los poderes divinos, el ir el hombre viviendo la vida mientras el orden universal es puesto *entre paréntesis* (Einklammerung), no es asunto exclusivo del comediógrafo, sino de todo el orbe ilustrado griego.

³⁷⁹ Píndaro, “Olímpica IX. A Efarmosto de Opunte, vencedor en la lucha libre”, en *Píndari Carmina*, vv. 35-39 (trad. E. Suárez de la Torre, *Píndaro. Obra completa*, p. 113).

³⁸⁰ *Líricos griegos arcaicos* (edición de J. Ferraté), Barcelona, 2007, 8, p. 203: δέδοικα μή τι παρ θεοῖς/ἀμβλακῶν τιμᾶν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω. Diógenes Laercio, *Lives of eminent philosophers* (edición de R.D. Hicks), Londres/Nueva York, 1929, volumen II (libros VI-X), IX, cap. 8, 51, p. 464: περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι οὔθ' ὡς εἰσὶν, οὔθ' ὡς οὐκ εἰσὶν. Tertuliano, *Contra las naciones*; en *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, volumen I, § 653, p. 383.

Un autor muy caro a Hegel, Edward Gibbon, en su colosal *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, viene a recalcar esta misma idea:

«we may be well assured that a writer, conversant with the world, would never have ventured to expose the gods of his country to public ridicule, had they not already been the objects of secret contempt among the polished and enlightened orders of society».

Y en nota al pie añade la siguiente reflexión, importante para comprender el papel del ridículo en la concepción hegeliana de la comedia como instante o momento previo a la religión revelada:

«I do not pretend to assert, that, in this irreligious age, the natural terrors of superstition, dreams, omens, apparitions, &c., had lost their efficacy»³⁸¹.

Si la comedia expone en la picota del ridículo al círculo de los dioses es porque, previamente, esa inmensidad ha sido objeto del desprecio (secreto o público) entre las clases cultas e ilustradas. Ello no significa que los dioses hayan perdido su influjo: el hombre sin dios de la comedia es un hombre que en ese su dar la espalda, en ese su restar y negar, no hace sino estar absolutamente referido a lo otro de sí. Kojève

³⁸¹ E. Gibbon, *History Of The Decline And Fall Of The Roman Empire*, Nueva York, 1899, volumen I, cap. II, "Of the Union and internal Prosperity of the Roman Empire, in the Age of the Antonines", p. 36.

sostiene que los dioses mueren en la comedia; «pero esta muerte conserva un valor religioso»³⁸². Y es cierto. La divinidad vive en la épica y en la tragedia de prestado, esto es lo que queda manifiesto en la comedia. Su individualidad se ha mostrado superficial; su determinación, contingente. En lo que respecta a su lado natural, las esencialidades divinas se transforman en la comedia en *nubes*, las deidades de los sofistas; ni actúan ni hablan, son «bruma, rocío y sombra (*Nubes*, v. 330)», un vaho evanescente que se disipa y esfuma sin que nadie preste atención. Pero en lo que respecta a su esencialidad pensada, las cavilaciones e ideas del coro, desustanciadas, convertidas en los conceptos éticos de lo bello y lo bueno, «consienten o toleran en quedar llenas con cualquier contenido (vertragen diese es, mit jedem beliebigen Inhalt erfüllt zu werden, 844/519)». Al quedar sueltos, liberados respecto de la opinión o *doxa*, los pensamientos abstractos del bien y de lo bello ofrecen el cómico espectáculo (das komische Schauspiel) de significar cualquier cosa. Se convierten, de hecho, en «juguete de la opinión y del arbitrio de la individualidad contingente (das Spiel der Meinung und der Willkür der zufälligen Individualität zu werden, 844/521)» —«¡oh! democracia, ¿es esto soportable?», se pregunta Lámaco en *Los Acarnienses* (v. 618)—. Las ideas de lo bello y lo bueno, así como las divinidades que en otro tiempo poblaron el cielo, desaparecen en el sí-mismo individual. El sí-mismo, sin embargo, no

³⁸² A. Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, p. 279. Para un estudio sobre la regresión religiosa operada en la Época Clásica (auge de cultos extranjeros, transformación de Esculapio —de héroe menor a uno de los grandes dioses—, magia, defixiones, etc.), cfr. E. R. Dodds, “Racionalismo y reacción en la época clásica”, en *Los griegos y lo irracional*, pp. 171-186.

perece en esa suerte de garganta oceánica que todo lo traga, sino que «se mantiene y conserva, en esa su nihilidad misma (erhält sich in dieser Nichtigkeit selbst, 845/521)», nihilidad o inanidad de la que obtiene su alimento: la religión del arte que se consume en el *einzelne Selbst*, en el sí-mismo particular, es ya la verdad de la religión del arte. «El mundo ético ha perdido su sustancia, ha terminado su movimiento y se ha disuelto completamente en el *sí mismo cierto de sí mismo*. Esta es la certeza que ahora surge y que constituye el contenido esencial de la comedia»³⁸³.

La comedia, desde el ángulo de la *Fenomenología del espíritu*, ¿no vendría a ser una suerte de espectáculo pagano en el que los Olímpicos, convocados por el coro, se extravían en el *thymele* y se difuminan por el *párodos*? ¿Una *divina comedia del hombre sin dios* en la que la aflicción, el terror y el pánico por una existencia desgarrada, dan paso a una exaltación de todo lo que comporta la vida, incluido el estremecimiento, lo prohibido, la pesadilla y el ensueño, el júbilo, lo terrible y la locura, el crimen? Esto es, uno se cuestiona si en ese enfrentarse la conciencia a su propio destino, en ese saberse la conciencia como siendo sin dejar de ser lo otro de sí misma —en ese desgajamiento o corte que, grabado a fuego en la memoria, no deja sentirse sino como horror—, esa experiencia de lo absolutamente otro no ser sino sí mismo, decimos, con la que la conciencia carga, se descarga por instantes en la comedia para volver, inmediatamente o al unísono, a ser el peso que toda carga es. En la comedia ática «el hombre corriente se pone en el centro como un dios,

³⁸³ J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 503.

y se ríe del mundo, de los hombres, de los dioses, del saber y de sí mismo. Es hombre-Dios tomándose como comedia»³⁸⁴. El mundo del hombre deviene carcajada ridiculizante. Esta risotada borra de un plumazo la desconocida y terrible noche del destino; porque al reír, se quita o suprime, se supera el horror hacia todo lo extraño y se lleva a la conciencia a un sentirse cómoda esa conciencia, a un dejar sentirse bien (Sich-wohlsein-lassen). Hay una hora, por tanto, en la que el caos originario se llena de luz, el alma respira una alegría exuberante, la nostalgia por el abismo no se siente como tal —hora de equilibrio entre la quiescente inmutabilidad y el movimiento absoluto de la autoconciencia de la sustancia ética. Lo extraño ya no causa consternación: el actor cómico, riendo y ridiculizando, se convierte en un ente que se trasciende a sí mismo. En su comentario a *Les lois de l'hospitalité* de Pierre Klossowski, Maurice Blanchot defiende que el autor de *Le Baphomet* ha alcanzado una especie de risa sin tristeza ni sarcasmo, risa «que no pide ninguna connivencia malintencionada o pedante, sino, por el contrario, el abandono de los límites personales, porque viene de lejos y, atravesándonos, nos dispersa lejos (risa donde el vacío de un espacio retumba por lo ilimitado del vacío)»³⁸⁵. Esta es, en parte, la risa de la conciencia cómica. Porque, a través del ridículo, la risa de la comedia disuelve, pero también agrade, de un lado; denuncia y censura con el fin de corregir o enderezar, de otro. Paradójicamente, esta conciencia cómica es, en sí, *das vollkommen glückliche Bewußtsein*,

³⁸⁴ M. Jiménez Redondo, “Libertad de los modernos y cosmovisión moral”, (inédito), p. 3.

³⁸⁵ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 152.

«la conciencia perfectamente feliz (849/523)». El algoritmo del espíritu, sin embargo, no concluye en la comedia, aunque la tenga por uno de sus momentos fulgurantes. La esencia de la conciencia cómica solamente es revelada cuando se atiende a su reverso, contrapartida o lado opuesto (Gegenseite), a la conciencia desgraciada (das unglückliche Bewußtsein). Ambas son la forma directa e inversa de un mismo enunciado último, unos Cástor y Pólux del mundo ético que representan para Hegel el medio de la figura de la religión revelada. La conciencia cómica «es el perfecto o completo *extrañamiento* de la *sustancia* (die vollkommene *Entäußerung* der *Substanz*)». Y al revés, la conciencia desgraciada es, en cambio, «el destino trágico de la *certeza de sí misma*, en su haber de ser esa certeza en y para sí (das tragische Schicksal der an und für sich sein sollenden *Gewißheit seiner selbst*). Es la conciencia de la pérdida de toda *esencialidad* en *esta certeza* de sí y de la pérdida precisamente de ese saber de sí, tanto de la sustancia como del sí-mismo, es el dolor que se expresa en la dura frase de que *Dios ha muerto* (849/523)».

d. Da capo

La complejidad de la *Fenomenología del espíritu* en general y del capítulo dedicado, dentro de la religión, a la religión del arte o religión-arte en particular, puede provocar que perdamos de vista el asunto que nos ocupa, que no es otro que el de señalar el papel

desempeñado por el ridículo en la figura que suprime y supera la obra de arte abstracta y la obra de arte viva: la obra de arte espiritual. Al estudiar las tres etapas dialécticas en las que se articula la *geistige Kunstwerk* (epopeya, tragedia, comedia), observamos que el ridículo se halla vinculado de una forma más o menos transparente a todas ellas. Ridículo, en primer lugar, como fuerza de resistencia que se opone al vaivén ampuloso de los dioses, en ese quedar puestos los dioses unos contra otros (*Entgegengesetzung*). Los bellos individuos eternos quedan en una situación de simétrica correspondencia o reciprocidad que no se resuelve sino en la disputa, en la batalla o lucha: los dioses de la epopeya no *se aguantan*. ¿No es esto risible? Ese pelear infructuoso, ese dejarse llevar hacia ninguna parte, ¿no constituye un caso de superabundancia ridícula, de vacua arrogancia contingente? Es cómico contemplar a los poderes éticos disputar entre sí —disputa o pelea de unos contra otros (de ellos «entre» y «con» ellos mismos)—, sobre todo cuando no hay victoria o derrota posible. Los dioses, en la lucha, olvidan aquello en lo que consisten, olvidan lo que son. ¿Y qué sucede? Que esas universalidades carentes de poder no pueden ser por más tiempo «la materia ética y el *pathos* del hacer (*die sittliche Materie und das Pathos des Tuns*, 829/509)» para los efimeros mortales. El hombre procura al dios realidad y le proporciona un interés por la acción; pero la aparente seriedad de su acción se transforma en juego inofensivo, en espectáculo grotesco, en decocción carnavalesca de su naturaleza eterna. En este punto la acción de los dioses no es ya algo cómico o divertido, sino ridículo.

En la tragedia el ridículo se relaciona con el progresivo despoblamiento del cielo. El mundo religioso-literario de la epopeya recibe su soporte del poeta que, inspirado por las Musas, canta y descubre para el otro, hace de la realidad algo así como pura presencia —*Gesang ist Dasein*—. El destino o lo irreal abstracto y el cantor, el individuo real que se consume y agota en su propia representación, se acercan hasta tocarse en la tragedia. El potente lenguaje trágico anuda la dispersión de los momentos del mundo de la esencia y del mundo de la acción. Ya no hay intermediarios: ante el espectador desfila toda una galería de figuras legendarias de la época heroica y lo hace ahí, justo ahí delante, al alcance de la mano, de suerte que uno puede manosear lo que acaece junto a sí y, a la inversa, lo que ahí acaece termina por manosearle a uno —en ese descenso que es un presentarse dioses y héroes a la realidad inmediata de la existencia propiamente dicha. En la representación trágica el espectador *ve*, accede a la abertura de lo que es, lo que deviene y lo que ha sido. Los dioses y héroes están ahí, existen, son. Pero al mismo tiempo no pueden estar ahí, existir o ser: vienen de otros lugares, otros ciclos. Lo ilusorio y lo real, colocados uno encima del otro, superpuestos, coexisten. *Der handelnde Geist* (el espíritu agente) queda atrapado por la confusión de la escena: de un lado, aparece como conciencia frente al objeto sobre el que versa su actividad; de otro lado, sin embargo, sólo conoce uno de los poderes de la sustancia, pues el otro queda como sumergido en lo oculto. «La realidad presente, por tanto, es una *en sí* y otra distinta para la conciencia (die gegenwärtige Wirklichkeit ist daher ein anderes *an sich*,

und ein anderes für das Bewußtsein, 835/513)». Esta ambivalencia oscura (la lucha trágica entre la luz del Estado y lo inmediato subterráneo) es la responsable de las atrocidades cometidas por el héroe. Lo que sucede es que esa misma ambivalencia es la fuente de la que mana el aparato ético que teje la armoniosa convivencia de la polis: la tragedia absorbe la mácula, por monstruosa que ésta pueda ser. El saber de la individualidad que actúa es, por ello, un saber no sabiendo lo que hace exactamente —la figura del dios que se manifiesta o revela tiene como contraimagen la de la Erinia que se mantiene oculta—. Esa individualidad actuante termina por sospechar que su destino importa poco a los Celestiales, que le tienen, probablemente, por algo ridículo, algo que no vale la pena tener en cuenta o por lo que no es necesario preocuparse. *Wo seid ihr, meine Götter?*

En la comedia la autoconciencia real hace exhibición de sí misma como el destino de los dioses. El actor, dejada a un lado la máscara, se presenta como lo que es: un antihéroe de la vida ordinaria a quien el mundo celeste y el mundo subterráneo se la traen al paio. Harto de la indiferencia y de la ineficacia de la sustancia divina, el hombre de la comedia decide ponerlo todo patas para arriba. ¡Y qué importa! Las parodias de leyendas, oráculos, himnos y plegarias, así como la caricaturización irreverente de divinidades y personajes mitológicos son continuos en el *theatrum* cómico: las palabras rudas y las alusiones obscenas son vertidas en la escena por espadas cuya hoja afilada habla el lenguaje del ridículo. La comedia, además de poner de relieve eso que la estética de corte marxista denomina *volkstümmliche Tendenzen*,

tendencias, impulsos e instintos sexuales, escatológicos y sádicos del pueblo, acentúa la burla o *Spott* que la individualidad hace del orden universal; y lo hace desde un lenguaje que poco o nada tiene que ver ya con el pronunciamiento de la palabra poética de la epopeya: es una dicción hilarante y chistosa (γελοία λέξις) la que, en la comedia, reduce el cosmos ático a un puñado de ascuas ridículas. Así, el dios de la inspiración y del vino, de los encantamientos y del poder místico, del delirio, el dios cuyo carro es tirado por panteras —ese dios que es capaz de abatir de un solo golpe con su tirso al gigante Éurito—, Dioniso, en manos de Aristófanes se transforma en un travesti afeminado y melindroso, timorato y escurridizo (*Ranas*). Hermes no empuña por más tiempo el caduceo, sino que implora a las tenderas un mendrugo de pan, unas tripas calientes, unos pasteles; finalmente, se decide a abandonar a los dioses para instalarse entre los hombres: «las cosas son entre vosotros mucho mejores (*Pluto*, v. 1149)». En *Los Caballeros* leemos:

«Demóstenes — ¿De verdad crees en los dioses?

Nicias — Yo sí

DEM. — ¿En qué te basas?

NIC. — En que me aborrecen. ¿No es un indicio verosímil?»³⁸⁶.

³⁸⁶ Aristófanes, *Los caballeros*, en *Comedias* (ed. L. Gil), Madrid, 2000, vv. 32-34, p. 166).

Nilsson juzga estas burlas como la expresión de la decadencia del sentimiento religioso griego. Lesky considera, por el contrario, que esa burla, más que distancia, revela una viva proximidad con el objeto al que se dirige³⁸⁷. Las dos afirmaciones convergen en un mismo punto: los dioses, sus momentos y las ideas que representan sus distintas determinaciones básicas desaparecen en el sí-mismo individual de la comedia; pero, a la vez, ese sí-mismo no es una Escila que devora y aniquila todo lo que traga, sino que lo *desapareciente* se mantiene y conserva, se retrae y permanece junto a sí.

e. Dios ha muerto

El sello, el anillo que reúne en su parte superior el emblema de la comedia, reza así: «*el sí-mismo es el ser absoluto (das Selbst ist das absolute Wesen, 846/521)*. El sí-mismo como tal, la persona, el *Selbst* devenido sujeto, el yo, es el refugio y asilo en el que descansa la realidad, la esencia absoluta, el en-sí abstracto humanizado por la religión del arte: Dios. En la *Fenomenología del espíritu* la risa del actor cómico pone en primer plano, a la vista de todos, la ridícula debilidad de mortales e inmortales: las potencias divinas han quedado enfrascadas en el reducido ámbito de lo cómico. Ese reducirse, retirarse o retroceder (*zurückgehen*) todo ser divino en la comedia revela, sin embargo, que la conciencia cómica no es sino «el completo

³⁸⁷ M. P. Nilsson, *Geschichte der griechische Religion*, Múnich, 1955, tomo I, p. 779; A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 475.

extrañamiento de la *sustancia* (die vollkommene *Entäußerung* der *Substanz*, 849/523)». En cuanto la conciencia en sí perfectamente feliz —la conciencia cómica— hace dejación de sí con conciencia, esto es, en cuanto esa autoconciencia se convierte con conciencia en predicado, resulta que ella misma ensaya la pérdida de sustancia del mundo ético, de ese irse a pique el espíritu ético en el Estado de derecho: «el hombre es la verdad de lo divino, pero cada vez que reduce lo divino a sí mismo, cada vez que pierde su movimiento trascendente, se pierde a sí mismo»³⁸⁸. Esta experiencia hace patente la *Unzufriedenheit*, la ausencia de satisfacción inherente a la comedia que, enmascarada, espera el momento adecuado para dar su zarpazo. Las heridas de ese zarpazo salen a relucir con la dura frase de que *Dios ha muerto*:

«vemos que esta conciencia desgraciada es el lado opuesto y el complemento de la conciencia en sí perfectamente feliz, de la conciencia cómica, es decir, de la conciencia tal como la conciencia se nos presenta en la comedia (849/523)».

Si la conciencia cómica es el perfecto extrañamiento de la sustancia que, sin embargo, se conserva a sí misma en ese su extrañamiento, la conciencia desgraciada es el destino trágico de la certeza de sí misma, es el dolor (Schmerz) que se expresa en la sentencia que proclama la muerte de Dios, dolor que, en su profundidad, es «todavía demasiado desconocido para el que sufre y para el que contempla (dem Leidenden

³⁸⁸ J. Hyppolite, *op. cit.*, p. 503.

und Betrachtenden noch zu unbekannte Schmerz)»³⁸⁹. La conciencia desgraciada informa de la aflicción que se sigue —en ese estar de cara o vuelto Dios mismo hacia su muerte— «de la auto-borradura de Dios, la *autokenosis* de lo Absoluto, el *autovaciamiento* de lo Absoluto, la idea de que Dios deja su condición de Dios y se hace hombre, de que lo Absoluto se ha hecho autoconciencia»³⁹⁰. Reincorporar lo Absoluto a la filosofía supone, previamente, hacerle un sitio o hueco a ese Absoluto. Una vez encontrado el sitio (y no son pocas las ocasiones en que el sitio del Absoluto se convierte en hoyo o sepultura en el que, precisamente, lo que se quiere es enterrar al Absoluto y no otra cosa), una vez dispuesto el lugar o el espacio, lo Absoluto puede por fin descansar. Pues bien, Hegel argumenta que el espacio en el que se ha hecho sitio a lo Absoluto debe guarecer también al ser humano. Habitar, residir ser humano y Absoluto en un mismo espacio significa siempre que el primero acepte ese fenómeno tan peculiar de la vida que es la muerte: *abyssus abyssum vocat*. Consentir algo así no es fácil. Hegel guarda, sin embargo, bajo la manga de su *Zaubermantel* —una capa mágica en la que teología luterana, romanticismo, idealismo trascendental y método dialéctico se enroscan, doblan, giran e intercalan— la baza de Cristo, del Cristo muerto en la cruz. Para convivir con lo Absoluto el hombre debe aceptar la muerte y determinarse según una forma universal; debe reconocer «el pensamiento (das Denken) como infinitud y lado negativo del absoluto (als Unendlichkeit und negative Seite des

³⁸⁹ F. Hölderlin, “Das Werden im Vergehen”, *Aufsätze*, en *Sämtliche Werke*, volumen 4, p. 294 (VOR).

³⁹⁰ M. Jiménez Redondo, “La noción de Absoluto en la Fenomenología del espíritu de Hegel”, p. 6.

Absoluten)»³⁹¹, infinitud que es el aniquilamiento puro del objeto al tiempo que la fuente del movimiento eterno de la que todo brota.

«El concepto puro o la infinitud como abismo de la nada en que todo ser se hunde tiene que señalar o expresar como momento y sólo como momento de la suprema idea, el dolor infinito, que hasta ahora había alcanzado una existencia histórica sólo en la cultura, y sólo como el sentimiento sobre el que se basa la religión de la época moderna, el sentimiento de que Dios mismo ha muerto»³⁹².

En su *Carta a los cristianos de Filipos*, en la alta Macedonia —donde Pablo, en compañía de Silas, Timoteo y Lucas funda la primera comunidad cristiana de Europa—, recoge Pablo (en lo que parece ser un fragmento de un himno a Cristo conocido probablemente por los cristianos primitivos) la experiencia del Cristo muerto a la que alude Hegel:

«el cual, siendo de condición divina,
no estimó el ser igual a Dios como presa que debía retener,
sino que se vació a sí mismo,
tomando condición de esclavo,
haciéndose semejante a los hombres.

³⁹¹ G.W.F. Hegel, *Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie*, en *Werke*, tomo 2, Frankfurt, 1970, p. 431 (VOR).

³⁹² *op. cit.*, p. 432.

Y manifestándose como hombre,
se humilló a sí mismo,
haciéndose obediente hasta la muerte,
y muerte de cruz» (*Filipenses*, 2, 6-9).

Libertad para la muerte (Freiheit zum Tode). Novalis, flor azul del árbol sonoro, canta: «la vida eterna se hace saber en la muerte,/tú eres la muerte y nuestra salud»³⁹³. Cristo se vacía de su propia esencia, se despoja de su figura divina, se deprecia y humilla para hacer de su vida una obra de la autodestrucción. *Primogénito entre los muertos*, Cristo reconcilia a la humanidad en la cruz: es saliendo a la luz, descubriéndose, manifestándose como hombre, que Cristo se rebaja a sí mismo hasta la muerte:

«(los niños muertos) — “¡Jesús! ¿No tenemos padre?”. — Y él, deshecho en llanto, contestó: “Todos nosotros, vosotros y yo, somos huérfanos: todos carecemos de padre (wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater)”»³⁹⁴.

Rebajarse hasta la muerte supone dar un paso hacia, adelantarse, avanzar. «El ir hacia adelante le abre a la existencia como posibilidad

³⁹³ «Im Tode ward das ewge Leben kund,/Du bist der Tod und machst uns erst gesund». Novalis, *Himnos a la noche*, en *Werke*, § 5, p. 49. El quinto himno de Novalis puede leerse como la partitura que soporta el texto operístico del espíritu, que no es sino el escrito por Hegel en este capítulo VII de la *Fenomenología*.

³⁹⁴ Jean Paul, “Discurso de Cristo muerto, el cual, desde lo alto del edificio del mundo, proclama que Dios no existe”, en *Alba del nihilismo* (edición de A. Fabris), Madrid, 2005, p. 53.

extrema la de renunciar a sí misma, haciendo trizas todo aferrarse respecto a la existencia ya alcanzada»³⁹⁵. Cristo se adelanta hacia la muerte apasionadamente, se abraza al futuro y expira para que «en nombre de Jesús, toda rodilla se doble en el cielo, en la tierra y en los abismos» (*Filipenses*, 2, 10). El hombre, sin embargo, no puede detener la hemorragia que le desgarran interiormente y que se refleja en su miedo atávico a la muerte (*die Furcht des Todes*) —la tensión dialéctica entre dominación y servidumbre (*Herrschaft* y *Knechtschaft*), cimentada sobre el miedo a la muerte de la autoconciencia servil (que no es sino síntoma de un miedo reverencial al señor absoluto, a aquel que, precisamente, decide correr el riesgo de la vida hasta el final y, en ese correr el riesgo, suprime al otro dialécticamente y aplasta su autonomía, su *Selbständigkeit*), refleja la angustia, el temor y el temblor que atraviesa al *cadáver viviente* que debe reconciliarse mediante su muerte³⁹⁶—. «Y en este miedo ha quedado interiormente disuelta, ha temblado y se ha estremecido por entero en sí misma, y todo lo fijo ha experimentado en ella estremecimiento y conmoción (es ist Darin innerlich aufgelöst worden, hat durchaus in sich selbst erzittert, und alles feste hat in ihm gebebt, 298/148)». Ser hombre supone, con Hegel, entender la vinculación inseparable entre una y otra experiencia: el hombre que no experimenta la angustia de la muerte está cegado

³⁹⁵ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 53, p. 264 (VOR): « das Vorlaufen erschließt der Existenz als äußerste Möglichkeit die Selbstaufgabe und zerbricht so jede Versteifung auf die je erreichte Existenz ».

³⁹⁶ *El castillo de la carta cifrada* (Javier Tomeo, Barcelona, 1998) ilustra, en clave cómica, la tensión dialéctica entre el ser-para-sí y la conciencia servil y aclara, en cierta medida, por qué el señor absoluto tampoco encuentra reconocimiento en *el otro* señor absoluto.

para la libertad. Heidegger llama la atención sobre un texto —*Vida y poesía*— en el que su autor, Dilthey, no puede eludir la íntima conexión ontológica entre vida y muerte: «finalmente, la relación que determina más profunda y universalmente el sentimiento de nuestra existencia o *Dasein* es el de estar vuelta la vida para la muerte; el que nuestra existencia esté limitada por la muerte es siempre decisiva para nuestra comprensión y aprecio de la vida»³⁹⁷.

Concepto-límite, hito, fenómeno marginal, la vida del hombre se convierte en *commentatio mortis*, una reflexión que debe ser capaz de barruntar que en la muerte «el carácter de posibilidad de la existencia o *Dasein* se descubre en la forma más enérgica o aguda, áspera (der Möglichkeitscharakter des Daseins am schärfsten enthüllen läßt)»³⁹⁸. Pero, ¿es que acaso la muerte se *deja* meditar? ¿Puede pensarse lógicamente la muerte? ¿No constituye ésta, antes bien, la condición de posibilidad (letal) de toda existencia humana? Vladimir Jankélévitch afirma que la muerte es aquello que precede siempre al pensamiento: «en cualquier momento en que ejercitemos el pensamiento, el a priori mortal está ya allí, opaco, impenetrable y envolvente; el pensamiento, por más entusiasmo que ponga para intentar hacer de la muerte un objeto, no consigue contenerlo y resbala, impotente, sobre ese monstruoso a priori (...). La muerte es siempre solicita y,

³⁹⁷ W. Dilthey, “Goethe und die dichterische Phantasie”, en *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, p. 212. «Das Verhältnis endlich, welches am tiefsten und allgemeinsten das Gefühl unseres Daseins bestimmt — das des Lebens zum Tode; denn die Begrenzung unserer Existenz durch den Tod ist immer entscheidend für unser Verständnis und unsere Schätzung des Lebens» (VOR).

³⁹⁸ M. Heidegger, op. cit., § 49, pp. 248-249 (VOR).

paradójicamente, ¡*preesencial!*»³⁹⁹. Escurridiza por definición, la muerte no se deja atrapar con facilidad. Si no puede pensarse directamente, si cabe, dando un rodeo, un pensamiento acerca, a propósito de la muerte, que es siempre pensamiento sobre el hombre que vive su muerte. Esta parece ser la invitación de Hegel. Reflexionar sobre la muerte de Cristo entraña llegar a comprender que «el Cristo sacrifica su Particularidad (= Jesús) para realizar lo Universal (= Logos) y lo Universal (= Dios) reconoce esta Particularidad (= Hombre) que es el propio Dios (= Cristo)»⁴⁰⁰. Puesto que en su devenir llega a hacerse hombre y, como hombre, muere en la cruz con la intención de expiar los pecados del hombre, Dios ya no es por más Dios en ese su ser siendo Dios; es hombre universal, Cristo, hombre-Dios ausente, Dios despojado de sí mismo expirando, deshaciéndose, anihilándose en su propia sustancia. La teología deviene antropología. En el horizonte, el amor.

«La relación sustancial del hombre con Dios empieza ofreciendo la *apariencia* de que en su verdad consiste en un *más-allá (Jenseits)*, pero el amor de Dios al hombre y del hombre a Dios suprime y supera la separación entre el más-acá y lo representado como un más-allá, y es la *vida eterna*. Esta identidad *queda a la vista en Cristo, en Cristo se vuelve intuición* (diese Identität wird *angeschaut in Christus*). Como hijo del hombre él es hijo de Dios. Para el hombre-Dios no hay más allá. A Cristo no hay que

³⁹⁹ V. Jankélévitch, *La muerte*, Valencia, 2002, p. 51.

⁴⁰⁰ A. Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, p. 288.

considerarlo como este hombre singular, sino como el hombre universal, como el verdadero hombre»⁴⁰¹.

Aceptar esto la autoconciencia que representativamente cobra conciencia de su ser absoluto en la forma de religión revelada supone, sin embargo, que esa autoconciencia sea autoconciencia sin representación de Dios.

«El camino que conduce de Hegel a Nietzsche, a través de los jóvenes hegelianos, puede entenderse del modo más claro posible en relación con la idea de la muerte de Dios. Hegel fundamentaba la consumación de la filosofía cristiana por él cumplida en el origen de la fe cristiana en la crucifixión de Cristo, entendida como la muerte de la “verdad” del “ateísmo”; Nietzsche basaba su intento de superar la “mentira de milenios”, depositada en el cristianismo decadente, mediante una repetición del origen de la filosofía griega. Para Hegel, la reencarnación de Dios significaba la reconciliación, cumplida de una vez para siempre, de la naturaleza humana y divina; para Nietzsche y para Bauer, en cambio, la humanización de Dios quería decir que se había quebrado la verdadera naturaleza del hombre»⁴⁰².

⁴⁰¹ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia filosófica para los últimos cursos de Bachillerato*, § 207, p. 96.

⁴⁰² K. Löwith, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, Buenos Aires/Madrid, 2008, pp. 247-248.

El *pedigree* filosófico de la cruda sentencia que afirma que *Dios ha muerto*, tradicionalmente atribuida a Nietzsche, hay que remontarla hasta Hegel y, antes de él, en el contexto de la teología protestante, al propio Lutero: «como Cristo es Dios y hombre en una sola persona, resulta que lo que se dice de él como hombre, también hay que decirlo de Dios. Y así, Cristo ha muerto, y Cristo es Dios, por tanto Dios ha muerto»⁴⁰³. La influencia del fraile agustino de Eisleben atraviesa de parte a parte la producción estética religiosa protestante. Pensemos en la *Cantata* en mi menor número 4 del catálogo de las obras de Bach publicado por Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), que lleva por título “Christ lag in Todesbanden”: *Cristo yacía en los lazos de la muerte*. Bach utiliza en esta obra vocal un himno de Lutero que a su vez procede de la secuencia medieval latina prescrita para la misa del domingo de Pascua, *Victimae paschali laudes*. En el segundo verso se canta: *den Tod niemand zwingen kunnt* (nadie puede vencer o doblegar a la muerte), salvo aquel que ha muerto por los hombres: *Jesus Christus, Gottes Sohn*. Aleluya⁴⁰⁴.

El tema de la *muerte de Dios* ocupa, por otra parte, un lugar privilegiado en el teatro, la pintura y la poesía religiosa europea de los siglos XVI–XVIII, y no únicamente en lo que atañe a la producción artística de cuño luterano. Piénsese en los autos sacramentales,

⁴⁰³ «Als Christus ist Gott und Mensch in einer Person/Darumb was von jm gered wird/als Menschen/Das muss man von Gott auch reden/Nemlich/Christus ist gestorben/und Christus ist Gott/Drumb ist Gott gestorben»; en *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, tomo 50, Weimar, 1014, p. 589 (tomado de Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [edición de H.-F. Wessels y H. Clairmont], p. 616; trad. M. Jiménez Redondo).

⁴⁰⁴ Para un análisis pormenorizado de la *Cantata* número 4 de Bach, cfr. J.D. García Bacca, *Filosofía de la música*, Barcelona, 1989, pp. 90-93.

alegóricos e historiales de Calderón de la Barca («muriendo, triunfó Cristo de la muerte», relata Alberto en *La devoción de la cruz*); en las obras de El Greco, Bramantino, Zurbarán, Domenico Veneziano, Ulrich Apt el Viejo, Ribera. Un discípulo toledano de Miguel Ángel, Pedro Machuca, en su inquietante obra “Descendimiento” (1527), pinta a un niño en la parte inferior del lienzo que ríe maliciosamente mientras el cuerpo exánime de Jesucristo es bajado de la cruz. Su mirada, revestida de desprecio y delectación, se dirige hacia la Virgen quien, abatida, reza. ¿Es este niño diabólico el asesino de Dios? ¿Un — *Übermensch*? La risa del niño anticipa las carcajadas de esa multitud reunida en el mercado de *La gaya ciencia*: el *ánthrōpon zētō* de *El Perro* se trueca en el *ich suche Gott!* del *quínico* Nietzsche. El hombre loco que busca en pleno día con su linterna a dios es censurado a través de la risa: «gritaron y rieron a troche y moche (so schrien und lachten sie durcheinander)». Esa risa gélida, engullida y digerida por Zaratustra, regresará al hombre con la siguiente aseveración: «¿quién de vosotros puede a la vez reír y estar elevado? —Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, fingidas o reales»⁴⁰⁵—. La poesía se muestra especialmente sensible con la materia. En su poema “Upon the Ensignes of Christes Crucifyinge” (“Sobre los estandartes de Cristo crucificado”), William Alabaster, que forma parte del vasto elenco de los poetas metafísicos ingleses, canta:

⁴⁰⁵ F. Nietzsche, “Der tolle Mensch”, en *Die fröhliche Wissenschaft*, KFS 2, § 125, p. 126; “Del leer y el escribir”, en *Así habló Zaratustra*, p. 70.



«"Wohin ist Gott?" rief er, "ich will es euch sagen! *Wir haben ihn getötet* — ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder!». F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (ed. Karl Schlechta), II, p. 127. Pedro Machuca, *Descendimiento* (1527).

*«O sweete and bitter monuments of paine,
Bitter to Christ who all the paine endur'd,
But sweete to me, whose Death my life procur'd.*

¡Oh!, dulces y amargos monumentos de dolor,
Amargos para Cristo, que soportó todo el dolor,
Dulces, sin embargo, para mí, de cuya muerte obtuve mi vida»⁴⁰⁶.

John Donne llega a preguntarse si la muerte de Cristo no habría de entenderse más bien como un suicidio (“Christ, a suicide”), para concluir «que su muerte fue heroica, aceptada libremente (that that is a brave death, that is accepted unconstrained)»⁴⁰⁷. Quevedo se ocupa en varios de sus poemas del asunto —así en el soneto titulado “En la muerte de Cristo, contra la dureza del corazón del hombre”; o en otro soneto, “Por qué, habiendo muchas madres muerto de lástima de ver muertos sus hijos, amando Nuestra Señora más a su Hijo que todas, no murió de lástima”, que comienza así: «El ver correr de Dios la sangre clara/en abundante vena por el suelo». Uno de los cantos más inquietantes y de mayor hondura dedicados a la muerte de Cristo es su “Poema a Cristo resucitado”, una octava real en la que el poeta juega doliéndose con la imagen de Cristo crucificado —un Cristo capaz por sí mismo de acabar con la muerte—:

⁴⁰⁶ W. Alabaster, “Upon the Ensignes of Christes Crucifyinge”, en *The Metaphysical Poets* (edición de D. H. Gardner), Londres, 1985, p. 44 (VOR).

⁴⁰⁷ J. Donne, “Christ, a suicide”, en *The Major Works* (edición de J. Carey), Oxford, 1990, pp. 150-151.

«El pálido esqueleto, que, bañado
de amarillez como de horror teñido,
el rostro de sentidos despoblado,
en cóncavas tinieblas dividido;
la guadaña sin filos del pecado,
lo inexorable del blasón vencido,
fiera y horrenda en la primera puerta,
la formidable Muerte estaba muerta»⁴⁰⁸.

Psalle et sile. Lo que ocurre es que esta poética cristológica —en ese palidecer que es abstracción de Dios, en ese derramarse Dios su propio contenido en el hueco del hombre— no es capaz de producir el efecto de interiorización, memoria y recuerdo, de evocación del ser, que sí se da en el perímetro de la cosmovisión luterana. La imagen del Cristo crucificado será abandonada por la Reforma. Los luteranos culminan sus iglesias con una cruz sin crucificado porque lo que les interesa centralmente es la Resurrección, el triunfo sobre la cruz. La Iglesia de la Contrarreforma, por el contrario, tratará de difundir la veneración al Cristo sufriente. La reacción contrarreformada puede ejemplificarse de manera magnífica en la devoción al Sagrado Corazón de Jesús propagada por la monja Margarita María de Alacoque y el jesuita Claude de la Colombière, canonizado por Juan Pablo II. Esta devoción tan delirante y sentimental persigue, además, otro objetivo: combatir el

⁴⁰⁸ F. de Quevedo, “Poema heroico a Cristo resucitado”, en *Poesía Original Completa*, Barcelona, 1981, vv. 89-96, p. 191.

racionalismo cartesiano. Frente a la clara Razón, el Corazón dolido y amante.

Dios muere *en* el hombre. El recuerdo irrumpe en el presente del sujeto para comunicar lo que ya perece con lo todavía por venir. Pero «el recuerdo del ser tampoco es el recuerdo de algo antes sabido y ahora recuperado, sino recuerdo de lo antes preguntado, recuerdo de una pregunta desvanecida»⁴⁰⁹. Pregunta ausente, en paradero desconocido (*verschollene Frage*), la pregunta que se cuestiona acerca de la muerte de Dios es una pregunta que reactualiza aquello insólito sobre lo que se ignora su paradero y que, como ignorado y como insólito, se hace invisible a la inspección regular del ser. En Hegel la pregunta se vierte en el proceso de memoria del Absoluto en el que razón ilustrada y libertad moderna se dan alcance como la existencia del Absoluto. Hegel toma de Lutero la idea de la muerte de Dios y la desarrolla en el capítulo VII de la *Fenomenología* como elemento básico de la conciencia moderna, es decir, como la experiencia del hundimiento de toda sustancia sostenida y presidida por una representación de lo Absoluto. El cristianismo se asienta en la representación; esto es, el cristiano, al representarse como hombre en el mundo, se proyecta fuera de ese mundo —*stellt sich vor*— para perderse en esa realidad metaempírica que él ha creado *inconscientemente*. Por eso dirá el joven Marx que la religión es la autoconciencia enajenada del hombre. Lo que ocurre es que ese *perdersse* el hombre en la representación termina por transmutarse en algo generador. Cristo es tanto lo individual que surge

⁴⁰⁹ H.-G. Gadamer, “Autopresentación de Hans-Georg Gadamer”, en *Verdad y método*, tomo II, Salamanca, 1998, p. 398.

de lo infinito, como el aparecer un ente que es finitamente infinito a partir de aquél: en Cristo, Dios se hace inmediatamente autoconsciente al tiempo que el hombre se encumbra hasta la esencia para sobrepasarse a sí mismo en tanto que ente finito.

«La muerte de esa representación contiene, pues, a la vez la muerte de la *abstracción de la esencia divina* que todavía no está puesta como sí-mismo. Esa muerte es el doloroso sentimiento de la conciencia desgraciada de que es *Dios mismo quien ha muerto*. Esta dura expresión es la expresión del más íntimo y profundo simplemente-saber-se. Y el retorno de la conciencia a lo profundo de la noche del yo = yo, que nada distingue ya fuera de ella y nada sabe ya fuera de ella (884/546)».

La muerte de Dios, la expresión que certifica que es Dios mismo quien ha muerto, es dolorosa. Pero, ¿es que acaso no es la muerte lo más temible que cabe que sea? Retener la muerte, preservar la muerte en la memoria no es sino hacer de la muerte la fuerza suprema. Que la muerte cobre existencia propia es el inmenso poder de lo negativo; o también, «*die Energie des Denkens*, la energía del pensamiento, del yo puro (136/29)». Porque no es la vida que se estremece ante la muerte la vida del espíritu, sino aquella que sabe soportar y que, de algún modo, es capaz de mantenerse a sí misma en la muerte. El espíritu «sólo cobra su verdad al encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento o

Zerrissenheit (...). El espíritu es ese poder en cuanto mira a lo negativo a la cara y se demora en ello. Y este demorarse es la fuerza mágica (die *Zauberkraft*) que transforma eso negativo en ser (136/30)». Es en el desgarramiento, es en ese encontrarse el espíritu a sí mismo arrancado, roto o hecho pedazos, que el espíritu gana por fin su verdad. Lo que ocurre es que el espíritu de la religión revelada «no ha superado todavía su conciencia como tal»; esto es: «su autoconciencia real no es el objeto de su conciencia (sein wirkliches Selbstbewußtsein ist nicht der Gegenstand seines Bewußtseins, 889/549)». La conciencia de la religión revelada sigue teniendo su objeto en la representación de un más allá. Por eso no es en ella, no es en la religión revelada, sino en el saber, en *das absolute Wissen*, donde el espíritu no es ya sino espíritu seguro de sí mismo en ese su carácter absoluto o incondicionado, sustancia real y completo ser para-sí.

f. Matar a Dios

Hay momentos en la historia, sin embargo, en que la muerte de Dios ni es un adelantarse hasta la posibilidad de la muerte ni un *autovaciarse* de la representación en la religión revelada; tampoco aquella muerte conduce a una fenomenología del espíritu o a una metafísica del arte: matar a Dios se convierte en un crimen pergeñado por la mano del hombre con el propósito, entre burlas y risas, de degradar a través del ridículo. Tucídides relata que, en el transcurso de las deliberaciones

entre Nicias y Alcibiades sobre el mejor modo de acometer la expedición contra Sicilia (verano 414/415), aparecen los *hermes* de piedra que existen en la ciudad de Atenas con la cabeza mutilada —recordemos que a lo largo de las calles principales, edificios públicos y mansiones, los atenienses erigían estas estatuas dedicadas al intérprete de la voluntad divina, Hermes, protector de los caminantes, acompañante de las almas. Las acusaciones apuntan indirectamente a Alcibiades. En un principio, sin embargo, un grupo de metecos y esclavos denuncian a unos jóvenes como responsables, no sólo de las acciones impías, sino de parodiar de forma ultrajante, entre afrentas, burlas insolentes y vino, las celebraciones mistericas en honor a Deméter y a Core⁴¹⁰. Polibio recuerda, en la destrucción de Corintio por los romanos, el desprecio (*oligōría*) de los militares por las obras de arte y los monumentos públicos. Él mismo es testigo de cómo los cuadros dedicados a las divinidades son arrojados al suelo para ser empleados por los soldados como tableros para jugar a los dados. Se refiere, en concreto, al Dionisos pintado por Aristides, cuadro que dio origen al proverbio «nada hay que pueda compararse a Dionisos»⁴¹¹. Leemos en las *Vidas* de Plutarco que Tulio Hostilio, que sucede al piadoso y sabio Numa Pompilio en el trono de Roma, descalifica y se ríe de la devoción religiosa de su predecesor. La pasión religiosa hace que los hombres se

⁴¹⁰ Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso* (ed. Ch. Forster Smith), Londres, 1959, vol. III, libro VI, XXVIII, 1, p. 230: «μηνύεται οὖν ἀπὸ μετοίκων τέ τινων καὶ ἀκολούθων περὶ μὲν τῶν Ἑρμῶν οὐδέν, ἄλλων δὲ ἀγαλμάτων περικοπαί τινες πρότερον ὑπὸ νεωτέρων μετὰ παιδιᾶς καὶ οἴνου γεγενημένοι, καὶ τὰ μυστήρια ἅμα ὡς ποιεῖται ἐν οἰκίαις ἐφ' ὕβρει».

⁴¹¹ Polibio, *Historia* (edición de I. Bekker), Berlín, 1844, tomo II, XL, 7, 22-29, p. 1170 (VOR): τὸ οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

vuelvan «vagos y parecidos a una mujer (*argopoiòn kai gynaikódē*)»⁴¹². Herodoto notifica, en el tercer libro de su *Historia*, la muerte de Dios *ad punctum temporis*. Cambises, caudillo de los persas, hijo de Ciro, burlador de las cosas humanas y sagradas, planea una triple expedición con el objetivo de afianzar el dominio persa sobre Egipto: contra los cartagineses, contra los amonios y contra los etíopes macrobios. La primera empresa fracasa tras la negativa de los fenicios (que, junto con los chipriotas, constituyen el grueso de la fuerza naval persa) de entrar en guerra contra aquellos —los cartagineses— con quienes están ligados por solemnes juramentos y estrechos vínculos de sangre. La aventura contra los amonios es barrida del mapa por el *jamsīn*, viento muy seco y caluroso del desierto egipcio que, arrastrando torbellinos de arena, provoca que las tropas desplazadas desaparezcan sin dejar rastro. La expedición contra los etíopes también está marcada por el fracaso. Cambises envía hasta Etiopía una embajada compuesta por ictiófagos de las costas del Mar Rojo que, so pretexto de llevar unos presentes al rey, deben espiar a los etíopes. Pero el rey etíope se percata de la estratagema orquestada por Cambises, entrega un arco a los ictiófagos y les habla en estos términos: «el rey de los etíopes aconseja al rey de los persas que ataque a los etíopes macrobios, con superioridad numérica, sólo cuando los persas puedan tensar con esta absoluta facilidad arcos tan grandes como éstos»⁴¹³. Una vez los espías dan cuenta de los resultados de su misión, Cambises, enojado ante lo que considera una arrogancia intolerable, parte contra los etíopes sin

⁴¹² Plutarco, “Numa”, en *Vidas paralelas*, vol. I, Londres, 1967, XXII, 7, p. 382.

⁴¹³ Heródoto, *Historia*, Madrid, 1979, libro III, 21, 3, pp. 57-58.

disponer medida alguna para la provisión de los víveres ni considerar el hándicap al que tiene que hacer frente: atravesar las extensas zonas de desierto. Agotados los alimentos, las tropas persas se mantienen a costa de las bestias de carga; luego, de hierbas. Pero adentrarse en el desierto y carecer de sustento es todo uno. Algunos soldados se juegan a sus propios camaradas. Por temor a que el canibalismo se propague como un reguero de pólvora, Cambises renuncia a la expedición contra los etíopes y emprende la retirada. Lo que Cambises ve y oye a su regreso de esta triple maniobra infructuosa es lo que aquí nos interesa resaltar. En Egipto pero, sobre todo, en Menfis, el culto al toro, a Apis —divinidad agraria que simboliza la fuerza fecundadora de la naturaleza animal— es, desde la dinastía I, uno de los más venerados. Tras la llegada de Cambises a Menfis, Apis, divinidad que suele dejarse ver muy de tarde en tarde, se aparece a los egipcios, que lo celebran ostensiblemente. El rey persa sospecha que la alegría disimula a duras penas un secreto encono contra el invasor; esto es, contra su propia persona. Por eso, manda a los sacerdotes que le traigan a Apis —dios toro azabache con una marca triangular de color blanco en la frente; en el lomo una figura de un águila; los pelos de la cola de doble tallo; bajo la lengua un escarabajo. «Cuando los sacerdotes llegaron con Apis, Cambises, como estaba bastante desequilibrado, desenvainó su daga y, en su intento de darle a Apis en el vientre, le hirió en el muslo. Entonces se echó a reír y dijo a sus sacerdotes: “¡Malditos estúpidos! ¿Así son los dioses? ¿De carne y hueso, con sangre corriendo por sus venas y sensibles a las armas? Desde luego este dios es bien digno de

los egipcios; pero a fe que vosotros no vais a hacer mofa, no vais a regocijaros riendo de mí impunemente” (...). Entretanto Apis, herido en el muslo, agonizaba exánime en el santuario; y, cuando murió a consecuencia de la herida, los sacerdotes le dieron sepultura a espaldas de Cambises» (29, 1-3). La teología persa, sustentada sobre los pilares de la adoración a las fuerzas de la naturaleza, no entiende de encarnaciones, mucho menos de zoolatrías. Destruir al Dios no equivale a borrar lo que hay *fuera*, más allá del hombre; tampoco a eliminar lo que está aquí, en un abismático más-allá interior, *dentro*, dentro del propio hombre. Cambises mata al toro, esto es lo que Apis es a sus ojos. No hay símbolo, sólo carne y sangre. Intentar acabar con la vida de Dios, eliminar la fuerza efectiva del mundo suprasensible resulta, sin embargo, del todo superfluo. Cambises, corazón de piedra, lo sabe, también los sacerdotes —y el pueblo que, si no lo sabe, al menos lo intuye. La destrucción del interior de la existencia objetiva, del *más-allá fuera de nosotros* —pero también del *más-allá en nosotros*— a través de la muerte de Dios será sólo una exigencia futura, una promesa, un eco lejano. Será Nietzsche. Mas un Nietzsche deudor, en parte, del idealismo alemán y de Hegel, contrariamente a lo que inicialmente podría pensarse.

«Die Bedeutung der deutschen Philosophie (Hegel): einen Pantheismus auszudenken, bei dem das Böse, der Irrtum und das Leid nicht als Argumente gegen Göttlichkeit empfunden werden. Diese grandiose Initiative ist mißbraucht worden von den

vorhandenen Mächten (Staat usw.), als sei damit die Vernünftigkeit des gerade Herrschenden sanktioniert».

«El significado de la filosofía alemana (*Hegel*): fraguar un *panteísmo* en el que el mal, el error y el sufrimiento *no* fueran sentidos como argumentos contra la divinidad. Esta *grandiosa iniciativa* es utilizada abusivamente por los poderes existentes (Estado, etc.) como si con ella se sancionara la racionalidad de quien en ese momento domina»⁴¹⁴.

Nietzsche se refiere a la fuerza del pensamiento de Hegel como «*diese grandiose Initiative*», un impulso que da principio a algo muy concreto: un filosofía que fragua o concibe un panteísmo de cuño romántico que, sin embargo, es manipulada y perversamente utilizada por los poderes existentes —poderes incapaces de aprehender el alcance de la filosofía hegeliana. Y es que tanto Hegel como el idealismo alemán incorporan a la esencia del ser lo negativo y lo doloroso, el error y la falsedad, el mal y el sufrimiento y, en general, todo aquello que ha sido rechazado como bastardo o ilegítimo por la reflexión. Por eso Heidegger puede decir: «Nietzsche no ha estado jamás dispuesto a compartir la denigración, el desprecio y la difamación del idealismo alemán puesta en circulación por Schopenhauer y otros a mediados del siglo XIX»⁴¹⁵. En esta tesitura

⁴¹⁴ F. Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, en *Werke* 3 (KS), Múnich, 1977, p. 496 (VOR).

⁴¹⁵ M. Heidegger, *Nietzsche*, tomo I, Barcelona, 2000, p. 68. Heidegger añade: «Lo que determina al ente en su totalidad es el ser. Cuando Hegel, en el comienzo de su metafísica general (*Ciencia de la lógica*), pronuncia la frase: «Ser y nada son lo mismo»,

uno no puede dejar de preguntarse por la risa: ¿forma parte la risa, también, de la esencia del absoluto? Porque Nietzsche contrapone la risa a la experiencia metafísica de la muerte. ¿Cuál es la relación de Nietzsche con la risa, con la risa entendida en sentido ordinario pero, también, en sentido ontológico? Y aún más: ¿desempeña el ridículo alguna función determinada en el seno de la filosofía nietzscheana?

esto puede expresarse fácilmente en la forma: el ser es la nada. Pero esta frase hegeliana tiene tan poco de nihilismo que precisamente contiene, en el sentido de Nietzsche, algo de esa «*grandiosa iniciativa*» (*La voluntad de poder*, n. 416) del idealismo alemán por superar el nihilismo». En M. Heidegger, *op. cit.*, pp. 351-352.

2. NIETZSCHES LACHEN

Esas risas, esos otros cuchillos,
esa delicadísima penumbra...

V. Aleixandre, *Espadas como labios*

La risa de Nietzsche, Nietzsche y la risa. Cuesta imaginarse a Nietzsche riendo, a ese solitario iceberg a la deriva, fragmento de destino, vertiginoso, hermético, al pensador hipersensible de los espasmos gástricos y las dispepsias, de las migrañas, fiebres, hemorroides, cefaleas, al topo que apenas sí ve y que recurre al cloral, al veronal, a dosis enormes de opio para dormir artificialmente unas horas. Nietzsche, que se considera a sí mismo víctima de una perturbación o trastorno de la naturaleza, cronómetro de la velocidad moral, *Antiesel par excellence*, paseante trágico al que siempre rodea una atmósfera sorda de cuchillas, que vive en su soledad de búho, en el retiro y en el aislamiento de todo lo humano (en enero de 1880 escribe a Otto Eiser: «¡no puedo leer! ¡Muy de cuando en cuando escribir! ¡No tengo trato con personas! ¡No puedo escuchar música! Estoy solo y paseo; aire de la montaña, leche y una dieta de huevos. Todo medio interno de atenuación o alivio ha demostrado ser inútil, no necesito nada más. El

frío me es muy nocivo»; *Correspondencia*, KS 3, 1162)⁴¹⁶, a este hombre sediento de vida y de muerte que lleva una existencia de perro todavía le quedan fuerzas, pese a todo, para colocarse el gorro de bufón (die Schelmenkappe), tirar los dados y reír. Porque, sí, *ridendo dicere severum*: se puede ser serio, se puede *decir* lo serio y lo grave de la vida riendo.

«*Wer sind mir Vater und Mutter?*

Ist nicht mir Vater Prinz Überfluß

Und Mutter das stille Lachen?

¿Quiénes son mi padre y madre?

¿No es mi padre el príncipe de la sobreabundancia,

Mi madre la risa callada? («*Von der Armut des Reichsten*“, *Dyonisos-Dithyramben*, KS 2, 1265)»

La risa, en Nietzsche: una descarga eléctrica y una tormenta que se bifurca en dos direcciones: por un lado es expresión demoníaca, parte importante del residuo animal que conforma el sedimento humano; por otro, refresca la inteligencia, enciende, azuza e ilumina: la risa como medio de conocimiento, como estetoscopio con el que realizar una

⁴¹⁶ «Nicht lesen können! Sehr selten schreiben! Nicht verkeheren mit Menschen! Keine Musik hören können! Allein sein und spazieren gehen, Bergluft, Milch- und Eier-Diät. Alle inneren Mittel zur Milderung haben sich nutzlos erwiesen, ich brauche nichts mehr. Die Kälte ist mir sehr schädlich». Las citas de Nietzsche se corresponden con la edición de sus obras efectuada por Karl Schlechta (KS): Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Múnich, 1977. La traducción es nuestra. Puntualmente, se indicarán otras ediciones utilizadas.

exploración sobre uno mismo, pero también sobre lo que está fuera de uno mismo, sobre lo extraño por cuanto está del lado del allá: *autoprospección*, *exoprospección* por mor de la risa. «Verlernen wir doch ja das Lachen nicht!», escribe Nietzsche en 1883 a Malwyda von Meysenbug: «¡no desaprendamos a reír, no olvidemos la risa! (*Correspondencia*, KS 3, 1205)». Ambas risas están conectadas, forman parte de la red de Indra de la metafísica nietzscheana —risa angelical y diabólica, por seguir el esquema trazado por Milan Kundera en *El libro de la risa y el olvido*, que, como la túnica de Neso, se adhieren fatalmente a la piel del hombre—. «*Por debajo del animal (Unter das Tier hinab)*. Cuando el hombre ríe a carcajadas, a mandíbula batiente (wenn der Mensch vor Lachen wiehert), aventaja en ordinariéz (Gemeinheit) a todos los animales (“El hombre a solas consigo”, *Humano, demasiado humano*, I, § 553, KS 1, 703)». Porque la risa, como una larga caminata por la alta montaña, es el ejercicio físico que mantiene en forma a la psique, y no debe mezclarse ni confundirse con la explosión furibunda e incontrolada, con la reacción irreflexiva propia del grosero, del soez por mezquino. «Risa y sonrisa (Lachen und Lächeln). — Cuanto más alegre y seguro se vuelve el espíritu, tanto más desaprende el hombre a reírse a carcajadas (je freudiger und sicherer der Geist wird, um so mehr verlernt der Mensch das laute Gelächter); por el contrario, continuamente brota de él una sonrisa espiritual (ein geistiges Lächeln), un signo de su maravilla ante los innumerables placeres ocultos de la buena existencia (“El caminante y su sombra”, *Humano, demasiado humano*, II, § 173, KS 1, 945)». Contra la carcajada incontrolada, risa

disminuida e inferior, risa animal por debajo del animal, la risa «por encima del animal» (Übertieres) propia del hombre que lleva ceñida a la cabeza la corona del dolor. «Quizá yo sé mejor que nadie por qué sólo el hombre ríe, por qué el hombre es el único que ríe: sufre tan intensamente que ha tenido que inventar la risa (er allein leidet so tief, daß er das Lachen erfinden mußte). El animal más desdichado y melancólico es, pese a todo, el más alegre (*Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, KS 3, 453)». Aprender sufriendo (τὸν πάθει μάθος), según el oráculo del bronceo Esquilo, con la sonrisa espiritual desplazando a la cruz en el *labarum*. Tarmo Kunnas, en su estudio sobre lo cómico en la obra de Nietzsche, expone que la risa es una suerte de señal por la que el hombre llega a ser consciente del verdadero carácter subjetivo de la vida. Es, en parte, a causa del vestigio de la risa que se descubre la falsedad de las convicciones humanas. «La risa nietzscheana consiste sobre todo en que comprende la falta de proporción que en el hombre media entre la festividad (entendida como jovialidad) y el *pathos* del fanatismo, entre las convicciones absolutas y el carácter ilusorio de todas las verdades humanas»⁴¹⁷. Esta sacudida burlona reanima a la filosofía. La filosofía para Nietzsche es ese ejercicio sobrio en el que el pensador olvida con demasiada frecuencia el carácter irregular, polimórfico, anfractuoso y resbaladizo de la realidad, para creer con la fe inquebrantable del converso que él es algo más que el mono de Dios

⁴¹⁷ T. Kunnas, *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche*, München, 1982, p. 43. «Das nietzschesche Lachen entsteht vor allem dadurch, daß der Mensch die mangelnde Proportion zwischen der Feirlichkeit und dem Pathos der Fanatischen, inbedingten Überzeugungen und dem illusionistischen Charakter aller menschlichen Wahrheiten versteht» (VOR).

—*povera e nuda vai, Filosofia*. Por eso la risa se erige como el contrapeso que equilibra la balanza del quehacer filosófico: cada vez que la conciencia de este inventor de nuevas posibilidades de vida se descubre a sí misma enclaustrada gravemente en su torre de marfil, siente un deseo irrefrenable —al igual que Raskolnikov, que Demócrito, que Till Eulenspiegel, que Rabelais— de sacar la lengua y echarse a reír. Sistema *versus* aporía. Muy a pesar de la pretensión de esos «doctos con joroba» que aseguran poder ordenar todo el conocimiento según principios, frente a «la unidad de las formas del conocimiento bajo una sola idea (die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter eine Idee)»⁴¹⁸, por debajo de las soluciones definitivas y los resultados autosatisfechos, la sintaxis de la risa. «Reírse de sí mismo tal como se debiera reír para que sea risa *que brota de toda la verdad* (um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen), para eso aun ni los mejores han tenido suficiente sentido de la verdad (*La gaya ciencia*, I, KS 2, § 1, p. 34)». Antídoto, veneno en pie de guerra contra el veneno de la hipocresía, el envanecimiento y la tergiversación, el reír informa que el núcleo subatómico del ser no es algo estático sino antes bien puro devenir; que todas las cosas buenas fueron en otro tiempo cosas malas; que la ley sólo existe para introducir furtivamente el bulto de la culpa; que la obediencia ha sido la cosa más prolongadamente ensayada y cultivada entre los hombres; que la filosofía confunde lo último y lo primero; que todo es apariencia, fuego fatuo y danza de fantasmas.

⁴¹⁸ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (ed. de J. Timmermann), A 832/B 860, p. 860.

«Vosotros hombres superiores, esto es lo peor de vosotros: ninguno habéis aprendido a bailar como hay que bailar — ¡a bailar por encima de vosotros mismos! ¡Qué importa que os hayáis malogrado!

¡Cuántas cosas son posibles aún! ¡*Aprended*, pues, a reiros de vosotros sin preocuparos de vosotros! Levantad vuestros corazones, vosotros buenos bailarines, ¡arriba!, ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco el buen reír!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojó esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprended* — ¡a reír! (“Del hombre superior”, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, 1977, § 20, 394)».

«Lo peor de vosotros, hombres superiores, es esto: que no habéis aprendido a bailar como se debe bailar (ihr höheren Menschen, eur Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muß)». Bailar significa, para Nietzsche, bailar por encima de uno mismo (über sich hinweg tanzen), salir uno de sí mismo en el baile para sobrepasarse, percibir, con Shiva, la rítmica vibratoria de todos los fenómenos y aunarse con ellos —*aunarse* que es un dejar-se uno siendo uno, pues en el intervalo en el que uno se fusiona con lo otro ya no es por más uno, tampoco sí-mismo: es danza, voltereta, contorsión, una acrobacia en la que el ser se sobrepuja y se trasciende. «Aprender a bailar» quiere decir suspender momentáneamente el juicio sobre sí,

llevar a cabo una *epoché* total en la que se consigue, no el reposo mental, sino la transición y la pérdida, el desplazamiento, la salida de uno mismo, el éxtasis, un *raptus mentis* por el que se accede a otro plano del ser.

«*Glattes Eis*

Ein Paradeis

Für den, der gut zu tanzen weiß.

Hielo resbaladizo

Un paraíso

Para quien sabe bailar bonito (“Broma, astucia y venganza”, *La gaya ciencia*, KS 2, § 13, 20)».

En Essaouira, enclave marítimo del Atlántico marroquí, las hipnotizantes notas del *gnawa* embriagan a las coribantes que, al son de instrumentos de percusión, resultan poseídas por una suerte de *daimon* poderoso que secuestra su ser más íntimo para dejarlas sin resuello, extenuadas, desmayadas, desaparecida por instantes la frontera espaciotemporal que las liga a este mundo. Los orígenes de esta danza están enraizados en prácticas rituales, iniciaciones y ceremoniales de curación que combinan los aportes culturales del África negra con los de la civilización árabe-musulmana y la de los beréberes autóctonos de Marruecos. En su *Meditación sobre la técnica* relata Ortega como, a través del fuego, el hombre primitivo cavernario

se embriaga y entra en trance⁴¹⁹. En el ceremonial *gnawa* es el baile mismo el que extasía —para alumbrar una estrella danzarina uno debe tener consigo un caos—. Nietzsche exige al hombre superior que aprenda a bailar, a bailar como el derviche, extáticamente, también a reír: «¡cuántas cosas son todavía posibles! ¡*Aprended* a reiros por encima de vosotros mismos, aprended a reiros ocupándoos, no del sí-mismo de cada uno, sino que reid más allá de vosotros! (wie vieles ist noch möglich! So *lernt* doch über euch hinweg lachen!)». *Lernt doch über euch hinweg lachen*: una vez suprimidos los cabos que atan al sí-mismo con las fuerzas permanentes, con el mundo empírico de los fenómenos, de las causas y los efectos, la risa ha de trasladar a lo abierto, a lo insondable, al universo de lo ilimitado. En este sentido la risa está, como la curiosidad (Neugier) que ansía vorazmente lo nuevo de Heidegger, «en unidad extática con un respectivo futuro y pasado o haber sido (in einer ekstatischen Einheit mit einer entsprechenden Zukunft und Gewesenheit)»⁴²⁰: enigma, puente, una descarga que transfigura e ilumina. Nietzsche se presenta no sólo como el adivino, aquel que dice la verdad (Wahrsager), sino también como el que vaticina o dice la verdad tanto con sus palabras como con sus risas (Wahrlacher). Zaratustra canoniza el reír, lo proclama solemnemente sagrado (das Lachen sprach ich heilig). A despecho de quienes arguyen que el reír es un gran defecto de la naturaleza humana, un vicio, un malestar a superar —una pasión demasiado común entre quienes son

⁴¹⁹ cfr. J. Ortega y Gasset, *Meditación sobre la técnica*, en *Obras Completas*, Madrid, 1982, tomo V, p. 327 y ss.

⁴²⁰ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 67, p. 346.

conscientes de poseer sus facultades intelectuales mermadas («it is incident most to them [laughter, la risa], that are conscious of the fewest abilities in themselves»⁴²¹)—, Nietzsche propone una tipología de la carcajada que haga posible una clasificación de los pensadores según su mayor o menor propensión a la risa. Porque el filósofo que ríe exhibe su salud atlética: conoce que lo inamovible y lo categórico pertenecen a la patología:

«yo me permitiría incluso establecer una jerarquía (Rangordnung) de los filósofos según el grado de su risa (Range ihres Lachen) — hasta terminar, por arriba, en aquellos que son capaces de la carcajada *áurea* (des *goldnen Gelächters* fähig sind; “¿Qué es aristocrático?”, en *Más allá del bien y del mal*, KS 2, § 294, 753)».

Miguel Morey enfrenta el *aprended a reír* nietzscheano al *aprended a morir* de la tradición metafísica: «Nietzsche hace que sea un persa el que santifique la risa, pero su risa es griega. Lo que ocurre es que esa risa debe anidar ahora en un corazón cristiano, y ocupar ese lugar del sinsentido que ha dejado la muerte de Dios»⁴²². A través de su risa, Nietzsche relativiza el mundo y la perspectiva que tiene de él. Además, la risa le permite estar en guardia contra *décadents* subterráneos, prestidigitadores de las costumbres e instructores varios. «Dígame que

⁴²¹ Th. Hobbes, *Leviathan, or the matter, forme, & power, of a common-wealth ecclesiasticall and civill* (ed. A. R. Waller), Londres, 1904, cap. 6, p. 34.

⁴²² M. Morey, “De la santificación de la risa”, en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 2-3, Tenerife, 2005, p. 265.

se ha reído de mí; oír esto me causaría gran placer (dann sagen Sie mir, daß Sie über mich gelacht haben; es macht mir Vergnügen dies zu hören; “A Louise Ott, 16 de diciembre de 1876”, *Correspondencia*, KS 3, 1129)». Uno de los especímenes más peligrosos con el que tienen que habérselas espíritus libres y filósofos intrépidos es el maestro moral, ese nihilista exaltado que le pone a Nietzsche en el aprieto de no saber si reír o llorar. El maestro moral condena, reprueba, censura, imagina una existencia diferente; se dirige al individuo serpeando como un ofidio, escupe su reproche, le insta a ser esto y lo otro, a hacer aquello y lo de *más allá*. Debe el individuo, sobre todo, alejarse de la vida, de los instintos de vida, de lo que hace más grande; del oxígeno puro y los glóbulos rojos, de lo temerario y de la pasión. Una exigencia: está prohibido reír. «¡Sí!, [el maestro moral, *der ethische Lehrer*] no quiere de ninguna manera que nos riamos de la existencia (daß wir über das Dasein lachen), ni de nosotros mismos — ni tampoco de él (*La gaya ciencia*, I, KS 2, § 1, 35)». Mas la risa y la alegría son las condiciones óptimas que preparan el terreno de los pensamientos más altos, aquellos que, brotando de la tierra, combaten los prejuicios. «El amor a la verdad del hombre moderno reside en la capacidad de hacer añicos, por medio de la risa, todas sus amadas convicciones»⁴²³. La labor de Nietzsche consiste, evitando toda tentación trascendente, en profundizar por medio de la risa en aquello tan heideggeriano (y celaniano) de que *denken ist danken*.

⁴²³ T. Kunnas, *op. cit.*, p. 45. «Die Wahrheitsliebe des modernen Menschen besteht in der Fähigkeit, alle geliebten Überzeugungen durch das Lachen zu zerstören» (VOR).

«El anciano — ¡Ay, amigo! Callar y reír (schweigen und lachen) — ¿ahora es esta toda tu filosofía?

Pirrón — No sería la peor (“El caminante y su sombra”, *Humano, demasiado humano*, II, KS I, § 213, 960)».

Nietzsche ríe, ríe vertiginosamente. Una de esas risas brota del ejercicio infatigable de su espíritu, del *footing* que practica el *noûs* con vistas a mantener la forma, a mantenerse en forma. Encontramos también en Nietzsche, de nuevo, la risa restallante que es preludeo o resultado de un gran «¡eureka!» —el pensamiento cósmico de Sils-Maria, la inspiración en el verano de 1881, en las inmediaciones de la roca de Surlej (un *furor divinus sive poeticus* causado por un metafísico Febo): la idea del tiempo que gira sobre sí mismo, del tiempo infinito que contiene en sí todas las posibilidades de la materia y la energía: el eterno retorno de la vida (die ewige Wiederkehr des Lebens). Escribe a Peter Gast (14 agosto 1881):

«la intensidad de mi sentimiento me hace estremecer y reír (die Intesitäten meines Gefühls machen mich schaudern und lachen), — ha habido un par de ocasiones en que no he podido abandonar la habitación, por la ridícula razón de que mis ojos estaban inflamados (entzündet) — ¿Por qué motivo? El día anterior había

llorado demasiado durante un paseo, y las lágrimas derramadas no eran sentimentales, sino lágrimas de júbilo (und schwarz nicht sentimentale Tränen, sondern Tränen des Jauchzens; *Correspondencia*, KS 3, 1172)».



«Aquél vuelve y deambula por las verdes orillas,/se balancea en una góndola negra por la derruida ciudad». G. Trakl, “El caminante”, en *Sebastian im Traum*, p. 109. G. Grosz, *The Wanderer* (1943).

Las mismas lágrimas de júbilo acompañan a las risas por el maravilloso (y extraordinario) mes de enero de 1882 pasado en Génova: *Sanctus Januarius*. En torno a Nietzsche, sin embargo, braman las risas del menosprecio, del resentimiento, del odio —y no sólo en torno a Nietzsche, sino también *hacia* Nietzsche. A la base de esta dialéctica de la risa está el ridículo, el infectar y el afectar, el inflamar al adversario por medio del adhesivo mucilaginoso y corrosivo de la risa insultante. Estadísticamente, Nietzsche lleva las de perder; mas, ¿quién apostaría contra un hombre capaz de parir centauros? «¡Qué importa que *yo* tenga razón! *Tengo* demasiada razón (ich *habe* zu viel recht). — Y el que hoy ríe mejor será también el que reirá al final (und wer heute am besten lacht, lacht auch zuletzt; “Sentencias y flechas”, en *Crepúsculo de los ídolos*, KS 2, § 43, 949)».

a) Ridículo, desprecio, resentimiento

Los inventores de nuevos valores juegan con nubes multicolores, con el corazón de la tierra, con el oro del tiempo y con la risa. Pero esa risa se vuelve, invariablemente, contra ellos. Zaratustra, al afirmar que todas las cosas buenas ríen (alle guten Dinge lachen) comete un ligero error de apreciación, tan imperceptible y torcido como la coma que media entre el «sí» y el «aunque». Todo lo bueno ríe, *sí, aunque* no sólo lo bueno ríe. Esa risa que se dirige contra su destino como un proyectil lanzado desde un lanzagranadas, risa ridiculizante y quirúrgica que aspira

a la vasectomía del alma, se encarga de torpedear metódicamente el sistema nervioso de aquellos que no se alinean con el resto. Los sentimientos nobles y humanos, la generosidad en palabras y obras, la gratuidad intelectual, todo ello suscita la sospecha en las naturalezas viles: a la ofrenda despreocupada de aquello más valioso que se tiene y que, por ser lo más valioso, se entrega festivamente, sin intereses ni hipotecas, se responde guiñando el ojo, dando un codazo, riendo por debajo de la nariz —Voss (hijo) lee a Schiller y a Goethe la traducción de la *Antígona* de Hölderlin y ambos prorrumpen en risas; Nietzsche improvisa al piano mientras Wagner, desternillándose, abandona la sala; la publicación del libro que Hegel viene prometiendo desde hace años (*Fenomenología del espíritu*) se demora: sus alumnos y colegas, sus amigos, se burlan del libro inexistente; al tiempo que la revista neoyorquina *Whig* publica “The raven”, Poe, sus facultades lógicas turbadas por las neblinas de la embriaguez, atraviesa Broadway chocando con personas y cosas; su accidentado deambular activa la más hiriente de las burlas (la que se ceba con el indefenso); a mitad de actuación en el 5 Spoot Thelonious Monk deja el piano, se levanta y chasquea los dedos, baila con los brazos abiertos, gira sobre sí mismo (es su manera de digerir la música que interpreta). El público se ríe de él; etcétera—. El dedo índice señala —pero la mano acusadora pasa por alto que también el anular, el corazón y el meñique apuntan... ¡contra sí! Descartes: «*il y a seulement cette différence, que la joye qui vient du*

bien est sérieuse; au lieu que celle qui vient du mal, est accompagnée de Ris & de Moquerie»⁴²⁴.

Noble y vulgar (Edel und Gemein): «cuando se les convence claramente de la ausencia de todo propósito egoísta (von der Abwesenheit selbstischer Absichten) y de toda ganancia o provecho (Gewinste), consideran al noble como una clase de bufón, de chiflado o de loco (eine Art von Narren): lo desprecian por su alegría y se ríen del brillo de sus ojos (si verachten ihn in seiner Freude und lachen über den Glanz seiner Augen; *La gaya ciencia*, I, KS 2, § 3, p. 37)».

Estas palabras anuncian al Zaratustra que baja de la montaña para que nadie le escuche en la plaza del mercado. De nuevo asistimos a la cruel alianza entre desprecio, burla y ridículo: aquello que la masa vulgar no entiende puede ser despachado de diversas formas: una es la marginación, la reclusión en la institución mental bajo el horóscopo de la alienación, el internamiento de los que piensan de otro modo, la normalización psiquiátrica, el marcar con el hierro de la *insania* —de la infamia—. «Quien tiene sentimientos distintos (wer anders fühlt) marcha al manicomio (Irrenhaus) voluntariamente (“Prólogo”, *Así habló Zaratustra*, KS 2, § 5, 284). Otra iniciativa es aquella que toma impulso desde el trampolín del ostracismo o del exilio: «la conformidad con el

⁴²⁴ R. Descartes, *Passions de l'ame*, en *Œuvres de Descartes*. (edición de Ch. Adam y P. Tannery), tomo XI, p. 377

grupo apacigua, no bailar al compás desencadena agresiones»⁴²⁵. Al exiliado se le debe borrar de la memoria inmediatamente, así como también debe sofocarse cualquier iniciativa de levantamiento popular que tenga como objetivo entronizar al que ya no está: la contrafigura del mártir es sumamente peligrosa. El individuo integrado en la masa, fácilmente excitable y maleable, experimenta una modificación de su actividad anímica que hace que, por una parte, sus pulsiones emocionales se intensifiquen y que, por otra, su actividad intelectual quede en estado de coma. Situarse frente a la unidad indiferenciada de la *bewildered heard* o manada aturdida, en feliz expresión de Chomsky, es fuertemente peligroso. Hay que garantizar la propia seguridad. Por eso, «cada uno deberá seguir el ejemplo que observa en derredor suyo, e incluso, si es preciso, llegar a “aullar con los lobos”»⁴²⁶. Para que no se produzca la inversión, para borrar cualquier intento de idolatría, se ubica fuera de un espacio y de un tiempo (en el caso griego, del único espacio y tiempo habitable y, por ende, verdadero) al patoso social. Si éste es muy molesto o desobediente, si su influencia se extiende como una mancha de aceite, si se empeña en la provocación y el reconocimiento, se le puede hacer desaparecer, con dos variantes: si la desaparición es pública (una ejecución a la vista), su muerte se pretende ejemplar (Fulvia, la esposa de Marco Antonio, atravesando con la ayuda de un alfiler la lengua de un decapitado Cicerón); si privada, su cuerpo es arrojado al bártro del olvido (los secuestros perpetrados

⁴²⁵ I. Eibl-Eibesfeldt, *El hombre preprogramado*, Madrid, 1977, p. 108.

⁴²⁶ S. Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras Completas*, tomo 7, p. 2573

por grupos paramilitares en la dictadura del teniente general Videla, modalidad siniestra de guerra sucia). Ridiculizar es otra de las posibilidades que se le presentan a los muchos cuando algo no se entiende —y no una entre las *demás*, ciertamente, sino, a causa de su sigilo, una entre *las* más efectivas—. En el prólogo a la apócrifa autobiografía de *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán se declara adversario de la muchedumbre, de esa *zorra desventurada* que es el vulgo: «oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en difamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil corregirte»⁴²⁷. Nietzsche, que sufre en sus *tripas* y en sus *carnes* la burla despectiva y el ridículo desdeñoso, denuncia la reacción que le aguarda a quien se presenta a pecho descubierto, con el corazón en una mano y la alegría en la otra. Lo heterogéneo queda fuera de la legalidad: «la unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo singular; es un sarcasmo para la sociedad que podría convertirlo realmente en un individuo. La horda, cuyo nombre reaparece sin duda en la organización de las juventudes hitlerianas, no es una recaída en la antigua barbarie, sino el triunfo de la igualdad represiva, la evolución de la igualdad ante el derecho hasta la negación del derecho mediante la igualdad»⁴²⁸. Triunfo de la igualdad represivo-castradora: revelación, confidencia, un soplo al oído por boca de Nietzsche. Porque cae por

⁴²⁷ M. Alemán, “Al vulgo”, en *Guzmán de Alfarache* (edición de Francisco Rico), Barcelona, 1999, I, p. 91.

⁴²⁸ M. Horkheimer y Th. W. Adorno, “Concepto de Ilustración”, en *Dialéctica de la Ilustración*, p. 68.

debajo del álgebra de las relaciones humanas, aquello desconocido que ni siquiera se deja racionalizar en la incógnita de una ecuación tiene que ser, necesariamente, suprimido. «Observo en este odio cada vez más seguro de sí mismo contra las excepciones —las excepciones que siguen existiendo en el sentido antiguo del término— las huellas de un rencor dirigido contra aquello que nunca podrá ser sustituido del mismo modo y que, justo por ello, se busca sustituirlo tan impulsiva e indecorosamente como se puede»⁴²⁹. Enseñar a los *gozadores sin espíritu* y a los *especialistas sin corazón* el sentido del ser, la confusión y el error, el rayo que brota de la oscura nube que es el hombre; el valor, la aventura y el gusto por lo incierto; alertar sobre los dispensadores de enfermedades y debilitamientos; mostrar que no todo es idéntico, ni está vacío, ni fue; que el querer hace libres; que todas las cosas están encadenadas, trabadas, enamoradas... dar lo que uno tiene y ofrecerlo como un don excita en la muchedumbre la sospecha —*ya, pero...*—. El regalo ofende, y la ofensa se castiga. «Para que no falten siquiera los amigos, acaba de escribirme una antigua amiga, diciéndome que ahora se ríe de mí.... Y esto en un instante en que pesa sobre mí una responsabilidad indecible (*Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que es*, Madrid, 1994, 122)». Corregir al bufón, al chiflado, al loco. ¿Cómo? Descubriendo los dientes de la risa. Ridiculizando.

Inquieto, ciclotímico, inestable, sensible a las variaciones de la presión atmosférica y al movimiento alternativo de ascenso y descenso de las aguas del mar, al frío, a la nieve, las saetas de la burla hieren a

⁴²⁹ P. Sloterdijk, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, 2005, p. 98.

Nietzsche mínimamente: «cuando la elevada, clara, profunda y suave objetividad del ojo justo, del ojo *que juzga* (des *richtenden* Auges), no se turba siquiera ante la embestida de la violación, de la burla y el escarnio, de la calumnia personal (unter dem Ansturz persönlicher Verletzung, Verhöhnung, Verdächtigung), esto constituye ya una obra de perfección (Vollendung) y de suprema maestría (höchster Meisterschaft) en la tierra (“«Culpa», «mala conciencia» y similares“, *La genealogía de la moral*, KS 2, § 11, 815)». Nietzsche es inmune al ataque vertical, a la mala recensión periodística, a la crítica musical, al zarandeo filológico (no será él quien se defienda de la demoledora sentencia de Willamowitz-Moellendorf, sino Rhode y, especialmente, Wagner). Sin embargo, la indiferencia, la sordomudez hacia su obra, la equiparación y el menosprecio le debilitan. También la infamia: la acusación de onanista crónico (maquinada por Wagner) le saca —literalmente— de sus casillas. El silencio de su antiguo maestro y protector, Friedrich Ritschl, ante la publicación de su primera obra (*El nacimiento de la tragedia*), le determina a escribirle en los siguientes términos: «no tome usted a mal mi sorpresa por no haber escuchado de usted ni una palabra sobre mi libro que recién acaba de publicarse (Sie werden mir mein Erstaunen nicht verargen, daß ich von Ihnen auch kein Wörtchen über mein jüngst erschienenenes Buch zu hören bekomme) (...). Solamente me preocupa algo su mutismo (nun beunruhigt mich etwas Ihr Schweigen; “30 de junio de 1872”, *Correspondencia*, KS 3, 1058)». En su estudio monográfico sobre la vida y la obra del pensador alemán, Rüdiger Safranski señala que Nietzsche, delicada planta nacida

cerca de un camposanto, se crea una segunda naturaleza a través del pensamiento que le protege de las hirientes ofensas provenientes de un entorno que pretende empequeñecerlo y humillarlo. Nietzsche se siente seguro al abrigo de su peculiar constelación existencial. No obstante, «se molesta cuando la gente lo toma por un igual. Crece en él el odio contra todo lo que lo rebaja: contra el ambiente de Naumburg, la familia, la hermana, la madre, al final también los amigos y, naturalmente, Wagner (...). Nadie lo trata de acuerdo con su rango. Durante la época de Zaratustra es especialmente susceptible para las heridas que le produce el hecho de sentirse empequeñecido»⁴³⁰. Nietzsche es percibido por quienes le rodean como la Roma corrupta a la que canta Petrarca,

*«fontana di dolore, albergo d'ira,
scola d'errori, e templo d'eresia»*⁴³¹.

El resentimiento, encarnación del espíritu de venganza ideado por quienes temen a la vida y que Nietzsche descubre y hace presente como principio motor de la moral, gira el cuello, calcula, se prepara para la embestida, porfía. El hombre del resentimiento, estéril para admirar, respetar, crear, amar, retuerce muy quedo la boca en nerviosas curvas de desprecio, descerraja a bocajarro su mala voluntad y su espíritu de venganza, reclama los intereses de un préstamo inexistente. «Si el

⁴³⁰ R. Safranski, *Nietzsche*, Barcelona, 2009, 289.

⁴³¹ Petrarca, *Le rime di Francesco Petrarca* (edición de G. Leopardi), Firenze, 1851, parte cuarta, Sonneto XVI, p. 458.

resentimiento ha podido imponerse en el mundo ha sido haciendo triunfar el beneficio, haciendo del provecho no sólo un deseo y un pensamiento, sino también un sistema económico, social, teológico, un sistema completo, un mecanismo divino»⁴³². Porque nunca será capaz de comprender la altura alciónica de sus elucubraciones, el resentido —araña y tarántula— exige de Nietzsche dividendos, una compensación y un disfrute gozoso de la cosa. La forzosa insatisfacción de su demanda, el que el hombre del resentimiento experimente al ser y al objeto «Nietzsche» como una ofensa, hace que caiga sobre él el tumor de la carcajada. «Supongamos que un día, al atravesar una plaza pública, alguien se burla de nosotros (daß jemand auf dem Markte über uns lacht). Según domine en nuestro interior un instinto (Trieb) u otro, este incidente tendrá para nosotros esta o la otra significación, — y según la clase de hombre que seamos, el hecho en cuestión tendrá un carácter distinto (*Aurora*, II, KS 1, § 19, 1095)». La fuerza germinativa de Nietzsche convierte la burla que se derrama sobre él en algo inofensivo: una raíz muerta, un herbolario, un rastro carbonizado. Algunos se burlan y ríen pero, como le ocurre a Diógenes, Nietzsche no se siente burlado —«nunca encontrarás a quien sepa burlarse de ti (aber du wirst nie den finden, der dich (...) zu verspotten verstünde; *La gaya ciencia*, KS 2, § 1, 33-34)». De cualquier modo, también Nietzsche ríe —se ríe, y se burla— aunque el fondo de su risa satírica sea percibido sólo por la posteridad. «El filósofo tiene *derecho* al “mal carácter” (“schlechten Charakter”), pues es el ser que hasta ahora ha sido más burlado

⁴³² G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, 1994, p. 167.

siempre en la tierra (als das Wesen, welches bisher auf Erden immer am besten genarrt worden ist; “El espíritu libre”, en *Más allá del bien y del mal*, KS 2, § 34, 599)». La vida está jalonada por tonos, sombras, apariencias, valores que unas veces son más claros, otras más oscuros. La risa en Nietzsche es el arco que, huyendo de la calumnia y la detracción, aligera la vida, pone en guardia y mira de reojo. «Reír significa: ser malicioso pero sin cargo de conciencia (Lachen heißt: schadenfroh sein, aber mit gutem Gewissen; *La gaya ciencia*, III, KS 2, § 200, 148)». El reír puede ser malicioso a condición de que sea manifestación espontánea, sin culpa ni dis-culpa, una carcajada limpia y franca nacida del recto juicio de los deberes y de los actos propios —«para oír a Wagner necesito *pastilles* Gérardel (“Donde planteo objeciones”, en *Nietzsche contra Wagner*, KS 2, 1041)»—. Sin embargo, Nietzsche no se muerde los labios: estalla de risa, bromea, caricaturiza, se mofa arteramente; su risa degrada, rebaja el valor de aquello hacia lo que se dirige. Porque la risa de Nietzsche no es perifrástica, sino elíptica: evita el circunloquio y se deja caer directamente sobre la cosa. «La palabra que distingue al *mediocre* es conocida; esa palabra es “liberal” (das Ehren-Wort für *mittelmäßig* ist bekanntlich das Wort “liberal”; *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, KS 3, 710)». En la broma se repiten las señales características del estilo de Nietzsche: la definición concisa, la transición, la delectación por transfigurar aquello que huele a verdad rechoncha, a dogma, a catecismo escolar y a perfidia; el colocar al mismo nivel, en cierto modo, uno al lado del otro, lo sorprendente y lo diferente, lo esperpéntico y lo familiar, lo grotesco y

lo formal; el poner a la vista de todos los recónditos y solapados pensamientos íntimos⁴³³. «La moral ha sido siempre un lecho de Procrustes (Moral war immer ein Prokrustes-Bett; “IncurSIONES de un intempestivo”, en *Crepúsculo de los ídolos*, KS 2, § 43, 1019)». Nietzsche ridiculiza las ideas y los instintos, mas en su risa no hay trazas de resentimiento. En los momentos previos a la caída escribe a Burckhardt que está condenado a distraer a la próxima eternidad con majaderías, con bromas pesadas o de mal gusto (schlechte Witze) —misiva ésta que, a juicio de André Breton, constituye la más alta explosión lírica de su obra. Su risa, una ráfaga de metralla intestinal, un estertor que concentra la disonancia de las siete trompetas apocalípticas, está llena de ojos por delante y por detrás: profetiza, anticipa, descifra, echa las cartas; dice lo que ha de ser por medio de la carcajada que, en sí misma, no es sino vértigo del infinito. «¿Ha habido hasta ahora en la tierra algo más sucio (Schmutzigeres) que los santos del desierto (Wüsten-Heilige)? En torno a ellos no andaba suelto tan sólo el demonio, — sino también el cerdo (das Schwein; “Del hombre superior”, en *Así habló Zaratustra*, § 13, 389)». Cuando agrade a los santos ascetas, Zaratustra se sirve de imágenes displicentes, de metáforas bufas y de símbolos. Subrayar el carácter porcino de los *Asketen* está de más. El desierto, lo que no termina nunca de acabarse, ausencia de lugar y ceniza de purificación, tierra baldía en la que el religioso se

⁴³³ El *Ulysses* de Joyce, epopeya macarrónica en prosa, esputo de vis cómica y bufonería trascendental —un *insulto* y un *logro*—, ejemplo excelente, en lo literario, de los resortes internos que animan la broma nietzscheana: «*pornosophical philotheology. Metaphysics in Mecklenburgh street!*». J. Joyce, *Ulysses* (ed. H. W. Gabler), Nueva York, 1986, II, 15, p. 353.

leviga interior y exteriormente, transformado en pocilga. Alteración. Incógnita. Analogía... risotada.

Lo más dramático del asunto es que Nietzsche no deja títere con cabeza: él mismo llega a ser la causa de su risa. Nietzsche, sujeto-objeto risible y reidor, se desprende de sí mismo, anula corporalmente el principio de identidad, gira sobre su instinto y, burlándose *de y desde* sí, entona su peán agonal entre risas diabólicas y carcajadas que transparentan los abismos de la vesania. «Para llegar a esa delectación extasiada, una inmensa irrisión liberadora debió dominarlo durante esos pocos días, los primeros del año '89, a través de las calles de Turín, como una superación del sufrimiento moral: burla de sí mismo, de todo lo que era ante sus propios ojos, por lo tanto, ante Nietzsche; burla de la que proviene su desenvoltura con respecto a sus interlocutores epistolares»⁴³⁴. Este es el Nietzsche que es descubierto por su ama de llaves bailando desnudo en su cuarto de Vía Alberto; que declara sin rodeos su amor a Cósima Wagner (Ariadne, ich liebe Dich — Dionysos); el que escribe: «si me habías descubierto, no era una proeza encontrarme: la dificultad ahora es perderme (nachdem Du mich entdeckt hast, was es kein Kunststück, mich zu finden: die Schwierigkeit ist jetzt die, mich zu vertieren; “A Georg Brandes, 4 de enero de 1889”, *Correspondencia*, KS 3, 1350)»; el que exige al emperador de Alemania que acuda a Roma para ser fusilado; el que a principios de enero de 1889 se abalanza sobre el cuello de un caballo para protegerlo de los golpes del cochero. La dinamita se seca: el

⁴³⁴ P. Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Buenos Aires, 1995, p. 225.

invierno llega de pronto y se lleva con él a Nietzsche, quemado en el fuego de su propia llama. Su risa, pese a todo, reverbera; pues, «¿no estamos siempre sentados a una gran mesa de bromas y juegos (sitzen wir nicht immer an einem großen Spott- und Spieltische?; “Del hombre superior”, en *Así habló Zaratustra*, KS 2, § 14, 528)». *Siamo contenti? Son dio, ho fatto questa caricatura...*

b. Lo ridículo

En uno de los escritos preparatorios a *El nacimiento de la tragedia*, “Die dionysische Weltanschauung” (“La visión dionisiaca del mundo” o “La cosmovisión dionisiaca”), Nietzsche eleva el ridículo a categoría ontológica. En este ensayo, el sátiro versado en cuestiones de *décadence* defiende la hipótesis de que el éxtasis dionisiaco corta en dos mitades la vivencia que el hombre griego tiene de la realidad: el mundo corriente y moliente, escenario del cotidiano vivir, que tiene su meta sublime en la exigencia ética de la medida, de un lado, y el mundo de la ebriedad dionisiaca, la fiesta en la que la superfluidad de la naturaleza se revela como placer, dolor y conocimiento, de otro.

«Sí, ebrio estoy, sin duda.

La mañana no es tal, es una amplia
llanura sin combate, casi eterna,
casi desconocida porque en cada

lugar donde antes era sombra el tiempo,
ahora la luz espera ser creada»⁴³⁵.

Cuando el hombre despierta de la embriaguez experimenta la náusea, un estado anímico que se caracteriza por ser una negación de la voluntad. «En la conciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre (das Entsetzliche oder Absurde des Menschenseins): esto le repugna (es ekelt ihn; 244)»⁴³⁶. La voluntad helena, basada en un principio optimista-apolíneo, transforma los pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la vida en representaciones con las que sea tolerable la existencia.

«Esas representaciones son lo *sublime* (das *Erhabene*), sometimiento artístico de lo espantoso (die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen), y lo *ridículo* (das *Lächerliche*), descarga artística de la náusea de lo absurdo (die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden). Estos dos elementos, entreverados uno con otro, se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez (245)».

Lo espantoso y lo absurdo de la vida, el ciclo de generación y destrucción perenne que anima todas las cosas, la esquizofrenia cultural consecuencia de la fisura animal-humano, dejan a la existencia

⁴³⁵ C. Rodríguez, *Don de la ebriedad*, en *Poesía completa*, Barcelona, 2004, libro tercero, VIII, vv. 13-18, p. 52.

⁴³⁶ F. Nietzsche, “La cosmovisión dionisiaca”, en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, 1997, § 3 (página entre paréntesis).

suspendida sobre el abismo de la nada. Nietzsche da cuenta de esa experiencia terrible que ya Hegel barrunta: «la belleza carente de fuerza odia al entendimiento, porque el entendimiento le exige eso de lo que ella es incapaz. Pero no la vida que se aterra ante la muerte y quiere mantenerse pura de la devastación, sino aquella que aguanta la muerte y se mantiene en ella es la vida del espíritu»⁴³⁷. Lo que el entendimiento exige a *die kraftlose Schönheit*, a esa belleza sin savia ni potencia, es una cosa inmensa, insondable e incomprensible: que sea capaz de mantenerse en la muerte. Porque el ojo escrutador que mira en derredor suyo buscando un punto arquimédico que le permita, si no orientarse, sí al menos descansar, descubre un único y apabullante estímulo: lo profundo. Esa profundidad ilimitada repugna a la existencia de suerte que ésta no puede sino vomitar —y lo que aquí se vomita es la existencia misma y no otra cosa. Ante esa náusea existencial, el hombre griego (entendido siempre bajo el prisma de Nietzsche) reacciona transformando esos pensamientos autodestructivos en representaciones artísticas de hondo contenido terapéutico: o bien sometiendo lo espantoso a través de un arte que sólo puede ser trágico, o bien descargando el asco que le merece todo lo disonante, desagradable e irregular, todo aquello que carece de sentido, por medio de una representación ridícula; esto es, a través de la risa y la carcajada estruendosa. Lo ridículo es andanada y alivio, un desembarazarse artísticamente (*künstlerisch*) de lo que no tiene sentido y que, como

⁴³⁷ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, “Prefacio”, p. 136.

carente de sentido, anonada. Sólo a una vida así puede llamársele, con propiedad, vida del espíritu.

«Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte no coinciden en modo alguno con la verdad: son *eine Umschleierung der Wahrheit*, un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un *mundo intermedio (Mittelwelt)* entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una unificación de Dioniso y Apolo (in ihr ist eine Vereinigung von Dionysos und Apollo möglich; 245)».

Tanto en lo ridículo como en lo sublime se percibe una contradicción (Widerspruch), una tensión interior fruto de una doble presión: por una parte el influjo de las musas del arte de la apariencia; por otra, el olvido de sí producido por los estados dionisiacos. El individuo que tiende hacia una existencia trágica juega con los conceptos a su alcance, los mezcla caprichosamente sin dejar piedra sobre piedra, los vuelve a unir y a destrozarse guiado únicamente por su poderosa intuición. Porque obrar de un modo creador supone «el echar abajo, el demoler y el mofarse de las viejas barreras de conceptos (das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken; *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, KS 3, § 2, 321)». La representación sublime y la representación ridícula —embrión de la futura flor de la tragedia y de la

comedia— no pueden ser calificadas estrictamente como bellas representaciones. Son producciones en las que, fundamentalmente, se atenta contra la medida, contra la proporción, contra todo lo limitado, cuadrado, regular. La amonestación que invita a no desbordarse, a no traspasar los límites —el apolíneo «nada en exceso»— se convierte, de la mano de la tragedia y la comedia, en la arquitectura titánica (o bárbara) de la *katastrophé*, de la destrucción, del desquiciamiento, de la alteración y la desmesura. Lo sublime y lo ridículo se aproximan a la urna que contiene el secreto de la vida; se aproximan, pero no consienten una identificación con la pura verdad. Son destellos, reflejos, velos; calcomanías de la verdad, impresiones que se graban en la piel sin gran dolor pero que informan ya acerca de lo que acontece en el fondo del ser: que ese fondo es trans-fondo y nada más. Nietzsche considera que el sometimiento artístico de lo espantoso y la descarga artística de la náusea de lo absurdo logran el equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la atenuación armónica de los Olímpicos y la sabiduría angustiosa de Sileno: el actor de la representación escénica oscila entre la hospitalidad y la ruina y el espectador así lo percibe. «El actor teatral, el *Schauspieler*, intenta alcanzar el modelo del hombre dionisiaco en el estremecimiento de la sublimidad (in der Erschütterung der Erhabenheit), o también en el estremecimiento de la carcajada (in der Erschütterung des Gelächters; 245)». El actor teatral es él mismo poeta, cantor, danzarín instintivo que en su acción hace comprensible la voluntad de la naturaleza. En su representación, el actor *juega* con aquello que se está desarrollando o que está en curso. Lo que está en

curso no es sino el dar alcance al hombre dionisiaco; pero como todo esto no es más que un juego, el actor debe alcanzar no al hombre dionisiaco embriagado que queda engullido en esa su embriaguez, sino al modelo, al ideal o prototipo (Vorbild) de ese hombre dionisiaco. Es gracias al nuevo mundo del arte sublime y ridículo —juego, representación, travesura, esfera de aproximación y verosimilitud— que el hombre griego consigue salvarse (momentáneamente) del terremoto de la escisión. Contra Hegel (defiende el pensador suabo que el arte no es el medio de tenerse la conciencia a sí misma en su carácter absoluto, concepción ésta que Nietzsche lleva al terreno de la crítica de los «valores supremos» —religión, moral y filosofía—), Nietzsche entiende que sólo como poeta, como artista, como forjador de nuevas posibilidades, únicamente atendiendo a ese *Trieb zur Metapherbildung* o impulso hacia la construcción de metáforas propio del hombre creador, solamente entonces, decimos, la vida cobra sentido. «Mientras que para Hegel el arte, a diferencia de la religión, la moral y la filosofía, había caído en el nihilismo y se había transformado en algo pasado y carente de realidad efectiva, Nietzsche busca en él el contramovimiento»⁴³⁸. La resolución con la que Nietzsche se aferra al arte es concluyente: «tan sólo como *fenómeno estético* está *justificada* eternamente la existencia y el mundo (nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*; *El nacimiento de la tragedia*, KS 1, § 5, 40)». Si la existencia está justificada como fenómeno estético-metafísico, el

⁴³⁸ M. Heidegger, *Nietzsche*, tomo I, p. 94.

hombre tiene que soportar, no sólo el dolor y la muerte, la angustia y la desesperación, el abismo del sinsentido y el asco: debe aprender a reír.

3. CONCLUSIONES

Die Dinge sind schon an der Fläche tief,
du mußt sie nur mit Ehrfurcht sagen.
Willst du dich aber weiter wagen,
so weist sich's oft, daß dich kein Rätsel rief.

Karl Kraus, *Suchen und finden*

La risa, inyección repulsiva y euforizante, odiosa, impúdica o festiva, puede ser señal amistosa o angustiosa, puede poner de relieve la ansiedad o la desesperación, la alegría que uno siente ante una situación determinada, el desprecio ante lo que no gusta, no se entiende o se aborrece. Porque la risa aflora en el juego: los *ioci*, los juegos, las diversiones, los pasatiempos, son, a su vez, *iocus*, broma, gracia, chiste: riendo se encubre o disimula el rechazo, la no aceptación; se provoca el contacto sexual; se invita al otro a participar del *coup de dés* azaroso y fortuito de la vida. La risa en este estadio es *ludicra*, divertimento, agudeza en curso, riqueza luminosa que robustece el sentido y el valor del vivir: a través del cristal de la risa mira uno el mundo *sub specie ludi*. Sin embargo, desde una óptica cáustica y mordiente, la risa, como signo o señal de engaño, humillación, burla o depreciación, ridiculiza:

secretamente, el reír y el dañar firman un sello o alianza que tiene como objetivo el devaluar y el degradar, el acribillar a través del ridículo. Esta ambivalencia, que es la que va de γελάω a καταγελάω (reír, brillar, resplandecer de alegría o gozo; pero reírse de algo o alguien, burlarse, ridiculizar), esta tensión crítica en el seno mismo de la risa, la encontramos formulada en el pensamiento que (marginamente) se ocupa de ella. Apoderarse, capturar, tomar posesión de la risa es tarea sumamente compleja y viscosa. No tenemos evidencia inmediata de las causas que explican tan resbaladizo fenómeno. Lo que sí puede afirmarse es que, al tiempo que acaricia, la risa que ridiculiza muerde. Ya sea entendida como resultado del divertimento decoroso (Aristóteles), como propiedad exclusiva del hombre o *proprium* (escolástica); ya sea como herramienta al servicio de santos y poetas en la Edad Media y en el Renacimiento; como alegría mezclada de odio (*dérision* y *moquerie*) —risa burlona ésta que implica una censura de vicios y defectos (y que Descartes llama *raillerie*)—; bien recalcando el aspecto psicológico (súbita transformación de una ansiosa espera en nada, a decir de Kant); como síntesis de dos o más circunstancias incongruentes (de Jean Paul a Schopenhauer); bien como acto reflejo, como ahorro de energía nerviosa no utilizada y, por ello, reconducida en forma de risa (Darwin, Spencer, Sully); bien sea subrayando su carácter social (*notre rire est toujours le rire d'un groupe*, sostiene Bergson), o su capacidad para degradar a quien se opone al *yo* (Freud); ya sea como uno de los elementos que explican el tránsito de la epopeya a la tragedia y que termina por anunciar en la comedia ática la llegada del ateísmo (Hegel);

o como en Nietzsche, que se sirve de la carcajada (a la que santifica) para denunciar la esencia inmoral de la existencia moral, la risa y el ridículo participan de esa *obscuritas* abigarrada y multiforme que es la vida del hombre. La risa y el ridículo están, como las cosas a las que alude el poema de Karl Kraus, en el fondo de la superficie. Hemos intentado nombrarlas con respeto, estudiar sus conexiones, analizar sus grutas y caminos, alumbrarlas con la *antorcha* de la reflexión. Porque el espíritu, como sostiene Hegel, sólo bucea en los objetos mientras todavía hay en ellos algo misterioso, no revelado. El secreto de la risa y el ridículo —rompecabezas para el viejo descifrador de enigmas—, salvaguardado. *Ridi, si sapis, ô puella ride.*

TERCERA PARTE: EL RIDÍCULO COMO INSTRUMENTO POLÍTICO

I. COACCIÓN

1. DEL MOSTRAR, DEL HERIR

Visage démâté, visage en perdition, suffit-il
de toucher ses dents pour qu'elle meure?
Au passage des doigts elle peut sourire,
comme cède le sable sous les pas.

Y. Bonnefoy, *Anti-Platon*

Aplicado a las personas, a sus acciones, a sus palabras y obras, es ridículo aquello que hace reír burlona o despectivamente. Al reír, al reírse uno de alguien, al ridiculizar, se muestra una boca más o menos abierta y se emite un sonido que, cromáticamente, varía desde la estridencia aguda a la bronquedad de la carcajada punzante. A medio camino entre el sonido inarticulado y el grito, en la risa, como en la palabra, es decisivo el tono, la cualidad del sonido y la inflexión de la voz: la risa espontánea de un niño al que se le hacen cosquillas difiere notablemente del ímpetu agresivo que impregna la risa de quien ridiculiza a otro por su baja estatura, su extravagancia en el vestir, etc. Se ridiculiza con el cuerpo y con el alma toda: la señal ostensible de la risa no se circunscribe al ámbito del rugido chirriante, sino que comprende los labios, los dientes, la mirada. Además, se acompaña la

risa de ademanes, contracciones, espasmos, señales, un lenguaje gestual con el que se pretende ensalzar la burla. Entender la fuerza del ridículo, sin embargo, pasa por considerar no sólo su dimensión tónica y mímica, sino también su dimensión pragmática: cómo en determinados contextos se hace un uso violento de la risa y por qué se logra a través del ridículo un rebajamiento del otro. En un interesante artículo que profundiza en las conexiones entre violencia y lenguaje, Vicente Sanfélix explica que «la auténtica dimensión violenta del lenguaje siempre está condicionada a elementos pragmáticos. El lenguaje puede ser violento cuando quien lo utiliza tiene poder, algún poder, esto es, un exceso de potencia sobre aquel a quien lo dirige»⁴³⁹. Pues bien: también el ridículo es un potente instrumento, un *Zwangsmittel* o medio coactivo al servicio del poder, que se sirve de él arbitrariamente. Reírse, no obstante, reírse de algo o alguien, reír sólo o en compañía, en silencio, callada o estruendosamente, no significa necesariamente herir. Esquilo, por boca de Prometeo, asegura que las olas marinas —porque brillan o centellean bajo el sol del mediodía— ríen una y otra vez. De Júpiter, sembrador de hombres y dioses, dice Virgilio que serena el cielo y las tempestades con su sonrisa (olli subridens hominum sator atque deorum/ vultu quo caelum tempestatesque serenat, *Eneida* I, vv. 254-255). El alto y anchuroso cielo, la tierra entera y la salobre agua del mar sonríen y ríen poéticamente cuando Zeus hace brotar ese hermoso narciso de la tierra que asombra no sólo a los hombres, sino a los inmortales dioses

⁴³⁹ V. Sanfélix, “Palabra y silencio. Reflexiones sobre la violencia y el lenguaje”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, Sevilla, 2006, número 37, p. 376.

olímpicos. Otra germinación, en este caso la del amado hijo de Hermes, Pan, regocija el alma de todos los Celestiales precisamente por su aspecto caprino, bicorne, bullicioso, «de dulce sonrisa» (*Himnos homéricos*, XIX, 37). Se puede, incluso, crear un mundo, hombres y dioses incluidos, a través del reír. En los *Orphica* menciona Proclo que el nacimiento de los dioses se origina a causa de la risa del dios soberano, el de los hombres por mor de sus lágrimas:

διόπερ οἶμαι καὶ τὸν μὲν γέλωτα τῆ γενέσει τῶν θείων, τὰ δὲ δάκρυα
τῆ, συστάσει τῶν ἀνθρώπων ἢ ζώων ἀπονέμονεν

«Porque se supone que las risas <acompañan> el nacimiento de los dioses, mientras que las lágrimas acompañan el surgimiento de hombres y animales»⁴⁴⁰.

Los dioses, habiendo formado a los hombres a su imagen y semejanza, les han otorgado la prodigiosa facultad de la risa (en realidad no sucede sino al revés). En la búsqueda desesperada de Perséfone, Deméter llega a Eleusis acompañada del pequeño Yaco. Baubo y Disaules la acogen hospitalariamente (en otros relatos el papel de Baubo se atribuye a Yambe, hija de Pan y de la ninfa Eco). Con objeto de reconfortarla, Baubo ofrece a la inmortal diosa del trigo un brebaje con propiedades curativas. Deméter, afligida por lo infructuosa de su empresa, se muestra reacia a aceptar nada. Es entonces cuando Baubo se levanta

⁴⁴⁰ Proclo, *Orphica* (edición de E. Abel), Leipzig, 1885, fragmento 236, p. 250 (VOR).

las faldas y enseña divertida el trasero a la diosa que, descolocada por lo anodino de la operación, se echa a reír. En los *Himnos homéricos* la anécdota se atenúa por los escrúpulos religiosos y por el tono de discreción propio de los textos sagrados. En el primero de los himnos dedicados a Deméter, bella diosa de áurea voz y espléndidos frutos, se canta lo siguiente: una vez llegada hasta Eleusis, la hija de Rea es conducida en presencia de Metanira. La divinidad de la tierra cultivada se sienta en una silla, se cubre con el velo, se mantiene silente. Impasible, afligida, sin dirigirse a nadie ni con palabras ni con acciones, sin reírse, en ayunas de comida y de bebida, consumida por la soledad de su hija de profunda cintura, se perpetúa en su quietud, totalmente paralizada, hasta que Yambe, la de castos pensamientos, bromeando mucho, hace sonreír y reír a Deméter con sus ocurrencias y la mueve a tener alegre ánimo⁴⁴¹. Las *ocurrencias*, no especificadas en los himnos (el olvido intencionado del pudor femenino descubierto), desencadenan la risa de la diosa. Salomon Reinach afirma que la escena tiene un alto contenido simbólico. Hay poco de casual en el hecho de que la ingesta de un líquido regenerador esté precedida por un estallido de risa motivado por el desocultamiento del sexo. Porque el gesto de Baubo o Yambe viola uno de los tabúes más importantes sobre los que descansa la sociedad humana. Debe ser entendido, sobre todo, como un acto mágico, como un *exorcismo* destinado a extirpar, a apartar el *daimon* de

⁴⁴¹ *Himnos Homéricos* (edición de H. G. Evelyn-White), Londres, 1920, “A Deméter”, II, v. 204, p. 302 (trad. española: *Himnos homéricos* [ed. A. Bernabé], Madrid, 1978, p. 71): πρὶν γ’ ὅτε δὴ χλεύης μιν Ἰάμβη κέδν’ εἰδυῖα/πολλὰ παρασκώπτουσ’ ἐτρέψατο πότνιαν ἀγνήν,/μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν:/ἦ δὴ οἱ καὶ ἔπειτα μεθύστερον εὐαδεν ὄργαϊς.

la melancolía que tiene cautiva a Deméter. La risa se explica por la violación intencionada del precepto:

«Cette violation produit un choc —nous disons encore qu'un pareil acte est choquant— et, sans vouloir trop presser la métaphore, j'admets que ce choc peut déterminer soit un vif mouvement de répulsion, né d'une crainte religieuse, soit une protestation instantanée, rétablissement de l'équilibre rompu, un redressement mental de la faute commise, qui sont parmi les causes psychologiques les mieux avérées du rire»⁴⁴².

Restablecimiento del equilibrio perdido, apertura instantánea, redireccionamiento de la falta cometida, la risa, con su alegría exuberante, logra reanimar las potencias palpitantes que se ocultan en el seno de la naturaleza. Risa mágica, risa poética, ritual, litúrgica, risa que se alinea con las fuerzas vegetales, que invierte los papeles, que apacigua o duerme las olas encrespadas del piélago. Risa que afirma y que juzga, como la del tonante y longividente Zeus. Pues, ¿qué son las leyes del mundo sino el pensamiento del dios de la luz? Si el Cronida ríe —y lo hace con fuerza, con una risa que es estallido y ruptura—, ¿no es ya esa misma risa mandato divino, regla, norma, canon? Laberínticos caminos los de la risa. Cada sendero tiene, no obstante, su atolladero. La dificultad que ahora nos detiene y que, irremediabilmente, hay que salvar, es la que hace referencia a la alianza o pacto que,

⁴⁴² S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, tomo IV, París, 1912, p. 118.

clandestinamente, firman el reír y el herir. Va a ser éste trayecto en el que nos detengamos en las bases filogenéticas de la risa para mostrar como, ya en sus orígenes, risa y coerción, risa y violencia, forman parte de un mismo patrón de conducta: el que tiene por fin la coacción.

a. Dientes

En las *Lamentaciones* de Jeremías se narra el segundo asedio de Jerusalén con su secuela de hambre terrible, conquista y destrucción de la ciudad, matanzas, incendios, saqueos y deportación en masa del pueblo. Lo paradójico del asunto reside en el hecho de que, como castigo por los múltiples y continuos pecados de apostasía del pueblo y de sus reyes, es Yahvé mismo quien colabora con los ejércitos destructores de Judá: «entesó su arco como enemigo, afirmó su mano derecha como adversario, y mató toda cosa hermosa a la vista: en la tienda de la hija de Sión derramó como fuego su enojo (2, 4)». «Jerusalén pecó mucho», se nos dice en el primero de los trenos, «por eso ha sido removida, por eso ha quedado impura». Sus opresores, al contemplar a la princesa entre las provincias cercada de angustias, «escarnecieron de sus sábados (1, 7)», esto es, se burlaron de su ruina. Esa burla, ese escarnio caníbal, se lleva a cabo haciendo patente lo que está cerrado u oculto: descubriendo las fauces de la inmolación. «Todos tus enemigos abrieron sobre ti su boca, silbaron, y rechinaron los dientes; dijeron: devoremos (2, 16)». Del relato de ese viejo libro de

historias que es el Antiguo Testamento nos quedamos con su contenido literario y antropológico, dejando al margen la exegética teológica que pudiera derivarse de su lectura. Para nuestro propósito, lo relevante del asunto estriba en los dientes. Órganos destinados a morder responsables, al mismo tiempo, del lenguaje (Aristóteles, *Partes de los animales* 661b, 13-15), los dientes que, mostrándose, ríen del destino aciago de Jerusalén, ejecutan al tiempo el precepto divino de la destrucción. Los dientes actúan como una amenaza hacia fuera. Esta amenaza sólo se hace evidente cuando la boca se abre. La boca se abre y lo que, aparentemente, carece de nexos o trabazón, se une: burlar, morder, comer, castigar, digerir, excretar, todas son acciones que forman parte del mismo universo exterminador–regenerador. Expresado poéticamente:

«el te devora a ti, tú
me devoras, yo
te devoraría a vosotros mientras
un muerto inacabable nos devora
que abre feliz autófagas sus fauces»⁴⁴³.

En las tres versiones de la teogonía órfica que presenta Damascio (la de Eudemo; la de Jerónimo y Helánico; la Teogonía Rapsódica), se relata

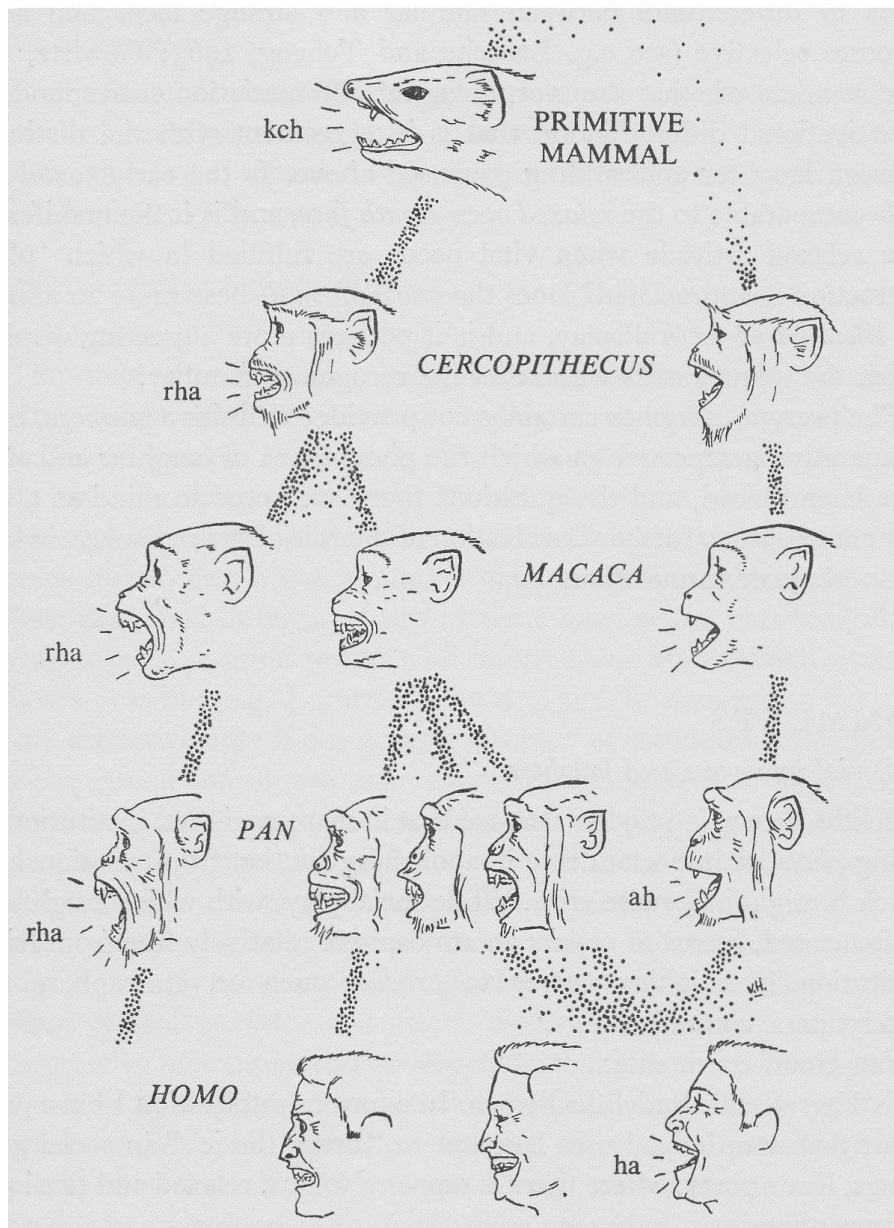
⁴⁴³ J. A. Valente, “Tres devoraciones”, *Material memoria*, en *Obra poética. Material memoria (1977-1992)*, tomo II, Madrid, 2001, p. 25. La conexión entre morder y excretar —en su forma más descarnada y cruel—, puesta de relieve en la relectura que Pasolini (con la ayuda de Barthes, Klossowski, Blanchot, etc.) realiza de Sade: *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

que al orden cósmico primitivo creado por Fanes (que fue el primero que apareció brillando; surgió, de hecho, en un estallido de luz para hacer visible el resto de la creación), siguió un segundo orden cósmico: Zeus engulle a Fanes para dar lugar al mundo de la materia y de los sentidos. Guthrie defiende que al asimilarse la naturaleza de Fanes —esto es, de Eros, el huevo cósmico, principio de vida—, Zeus adquiere poder creador en adición a su carácter regio. «Así pues, devorando el poder de Ericepeo, el Protógono (Zeus) retuvo el cuerpo de todas las cosas en el hueco de su vientre; y entremezcló en sus propios miembros el poder y la fuerza del dios»⁴⁴⁴. Todas las cosas son creadas de nuevo en las entrañas de Zeus: la brillante altura del éter, el cielo, la sede del no cultivado mar y la noble tierra, el gran océano y las profundidades subterráneas, los inmortales y bienaventurados dioses y diosas, todo lo que era y todo lo que llegará a ser. Esta segunda creación brota del acto de devorar. Simbólicamente, la deglución de Fanes por Zeus presenta un rasgo muy interesante: para crear, para provocar una nueva situación (cósmica, artística), hay que capturar, masticar y tragar, que es un inmovilizar, un consumir y un extinguir asimilando y, por tanto, reteniendo, la sustancia de lo ingerido. Devorar, consumir, masticar, no sólo metafóricamente, sino materialmente. Porque al comer el dios de la luz la carne divina —al cumplirse la *theofagia*— asume el poder de los

⁴⁴⁴ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Madrid, 2003, p. 160. Freud explica que el niño, en su identificación con el padre, se comporta como en la fase oral de la organización de la libido «durante la cual el sujeto se incorporaba al objeto ansiado y estimado comiéndoselo, y al hacerlo así lo destruía. Sabido es que el canibal ha permanecido en esta fase: ama a sus enemigos, esto es, gusta de ellos o los estima para comérselos, y no se come sino a aquellos a quienes ama». S. Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras Completas*, tomo VII, p. 2585.

nuevos dioses además de su inteligencia. Por tanto, hay que dar un paso y volver la mirada, retrospectivamente, sobre los dientes. Es por ellos que se consuma un nuevo orden frente al violento y caótico primer origen. Quedan, así, los dientes, como tropo de la creación —en la mitología griega el vínculo entre dientes y creación llega a su *maximum* con la muerte, a manos del héroe tebano Cadmo, del dragón que protege la fuente de Ares. Atenea aconseja a Cadmo que siembre los dientes del dragón. De esa semilla dentaria germinan los *Spartoi*, los «hombres sembrados».

El lenguaje de los dientes es de por sí múltiple y heterogéneo. *Hablar entre dientes*: murmurar, cuchichear, mascullar: retener uno las palabras en la cavidad de la boca, estrujarlas, ocluir las, machacarlas, cortarlas con los dientes con el objetivo de no ser escuchado. El ritual forma parte del polinomio de la intercomunicación. Desear uno con vehemencia algo es *ponerle* a ese uno algo *los dientes largos*. Los dientes largos, al rebasar el diámetro de la boca, impiden que ésta se cierre. Una boca siempre abierta concentra la tensión de todo el cuerpo sobre los huesos maxilares superiores y la mandíbula. Ese uno al que se le ponen los dientes largos quiere conseguir lo que desea para recuperar la homeostasis ósea, descansar, cerrar la boca. Hacer algo *a regañadientes*. Aquí lo canino y lo humano se interpenetran. Quien hace algo *a regañadientes* hace lo que hace enrabiado, con repugnancia o asco, mostrando los dientes en señal de desaprobación. Es lo único que le queda: ante el mandato de un otro que ejerce sobre uno su poder, se responde descomponiendo el rostro, replegando el



Evolución filogenética de la sonrisa y de la risa. Tomado de J. A. van Hoof, "The phylogeny of laughter and smiling", en *Non-Verbal Communication* (ed. de R. A. Hinde), Londres, 1972, p. 237.

belfo, haciendo sierra con los pernos, farfullando: lo que ese otro provoca en uno no es sino *dentium stupor*, dentera. El que así actúa gañe y, como el perro, emite cierto sonido sordo en demostración de saña. A este uno le *crujen los dientes*: padece con mucha rabia, con impaciencia y desesperación, la pena o tormento que le causa el otro. Al otro se le tiene ojeriza. Grabada su imagen en la retina, en el ojo, contra aquél se está enojado, que es un irritarse muy especial: ese movimiento del ánimo abarca el aparato digestivo en su totalidad (*stomachor, stomachum movere*). En el crujir de dientes se atraviesa en un abrir y cerrar de ojos el largo tubo que interconecta la boca con el ano. Para superar la dificultad que el otro pone en uno no queda más remedio que *hincar el diente*, acometer con arrojo lo que es difícil (por espinoso) de mascar.

Por otra parte, burlarse de, reírse ofensivamente contra, dar carena, escarnecer, ridiculizar: para ello se abre la boca y se exhibe la uniformidad de incisivos, caninos, premolares y molares. La dentadura como señal admonitoria, también como advertencia y ultimátum, como gesto intimidatorio. Los dientes que se descubren constituyen ya un signo inequívoco de amenaza. Permanecen tensionados en la cerca o valla que forman el labio superior e inferior como un arma que puede llegar a mostrarse caprichosa y destructiva. Eliot escribe: «en el momento en el que ella rió fui consciente de que estaba envuelto en su risa y de que formaba parte de ella; hasta sus dientes no eran más que estrellas accidentales con un talento especial para la perforación. Me ahogué en jadeos cortos, inhalados en cada recuperación momentánea,

perdido finalmente en las oscuras cavernas de su garganta, dolorido por la ondulación de músculos invisibles»⁴⁴⁵. Los dientes, fuerza punzante de dominio y muerte, trituran lo que la mano no puede llevar a cabo si no es con el auxilio de algún instrumento. Esto convierte a los dientes en herramientas de precisión, unas herramientas lisas, duras, desgarradoras.

«Por su naturaleza los dientes se encuentran a mitad camino entre cualquier parte del cuerpo y la herramienta; y el hecho de que se cayeran o pudieran ser extraídos los asemejaba todavía más a ésta (...). Los dientes son los guardianes armados de la boca. Este espacio realmente estrecho es el prototipo de todas las prisiones. Lo que penetra en él está perdido; muchas criaturas ingresan vivas todavía. Un gran número de animales solo matan a su presa en las fauces, algunos ni siquiera eso»⁴⁴⁶.

Compuestos por tres sustancias diferentes (esmalte, capa externa y dura de la corona; cemento, que adhiere el diente al alveolo dentario; marfil o dentina, capa interna común a raíz y corona), los dientes son

⁴⁴⁵ T. S. Eliot, "Hysteria", en *The Complete Poems and Plays*, Nueva York/Londres, 1980, p. 19: «as she laughed I was aware of becoming involved in her laughter and being part of it, until her teeth were only accidental stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark caverns of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles» (VOR).

⁴⁴⁶ E. Canetti, *Masa y poder*, en *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, 2002, pp. 261/263. Caerse, caérsele a uno los dientes equivale desde antiguo a morir. *La balada de Narayama* narra en clave cinematográfica la historia de los ancianos habitantes de una aldea del norte del Japón. Cuando el último diente cae, uno debe abandonar voluntariamente el pueblo para ir a morir a la cumbre nevada del Narayama: muchos dientes, larga vida; pocos y malos, corta. Uno de los ancianos se resiste a aceptar su destino, lo que origina una tragedia mayor que la propia muerte.

algo único en el ser humano. Umbral del aparato digestivo, en los dientes se verifican complejas operaciones químicas que constituyen la fase preparatoria de la digestión. Al comer, los dientes deben guarecerse. Atenta contra los principios elementales de la buena mesa y el decoro comer con la boca abierta enseñando la dentadura. La hora de la comida es la tregua en la que los dientes se entregan al cumplimiento de su función primordial, que es doble: cortar y masticar. Una física del dominio debería comenzar siempre por estudiar los dientes en la toma del alimento. Ahí podemos observarlos en su pura desnudez, entremezclados con los jugos segregados por las distintas glándulas. Su incansable actividad de molienda hace posible la transformación del sustento o *trophé* en una pasta apta para ser absorbida por el intestino: mientras los caninos y los incisivos desgarran, los molares y premolares trituran formando, con los restos desmenuzados y aglutinados gracias al concurso de la saliva, el bolo alimenticio. Es así que la digestión gástrica puede tener éxito. «Un estómago limitado sólo se aviene con un sentido limitado, esto es, animal. La relación moral y razonable del hombre con el estómago reside, pues, también en el solo hecho de tratarlo como un ser humano, y no como un ser animal»⁴⁴⁷. Un estómago humano necesita, con anterioridad, de unos dientes humanos. La *ventripotencia* a la que hace referencia Canetti (porque todo lo que se come es objeto de poder), da comienzo con la acción coordinada de las treinta y dos piezas dentarias: una dentadura afianzada da la medida exacta del vigor de un individuo. La invitación a

⁴⁴⁷ L. Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, Barcelona, 1984, § 53, p. 121.

cerrar la boca en la ingesta oscurece, a duras penas, el origen amenazador de los dientes, entregados a penetrar y hacer presa en lo que se come.

b. Sonreír

La sonrisa es una risa alada, menuda, reducida y silenciosa. Quien sonríe ríe sólo un poco, levemente, y no hace apenas ruido. Morfológicamente, «sonreír» está emparentado con gozar: cuando a uno le van bien las cosas se dice de ese uno —nada más y nada menos— que *la vida le sonríe*. Que a uno le sonría la vida es síntoma de benevolencia celeste. Desde las alturas, el dispensador de bienes y males saca la tinaja del bien para no mezclarla con ninguna de las miserias y calamidades que rebosan en la tinaja del mal: a éste, favorito de los inmortales, se le marca con el estigma de la dicha. Pero sonreír es, también, reír por debajo, *subridere*. Reír por debajo es reírse uno por lo bajo, *reír por lo bajini*. Quien ríe por lo bajo aprieta los dientes para que su risa no sea percibida. ¿Por qué? Del hecho de que uno no quiera que su risa sea percibida, tampoco oída o vista, se infiere que ese uno oculta algo a un otro. ¿Y qué es lo que le oculta? La paleta de los colores-respuesta se multiplica. En algunos casos, sin embargo, lo que al otro se le oculta es una agresión que, gracias a la sonrisa, se vuelve invisible. La sonrisa es, entonces, un arte con el que se encubre lo que se sabe o se siente. La sonrisa disimula: disfrazada con astucia la verdadera intención de su acción para que parezca distinta de lo que es.

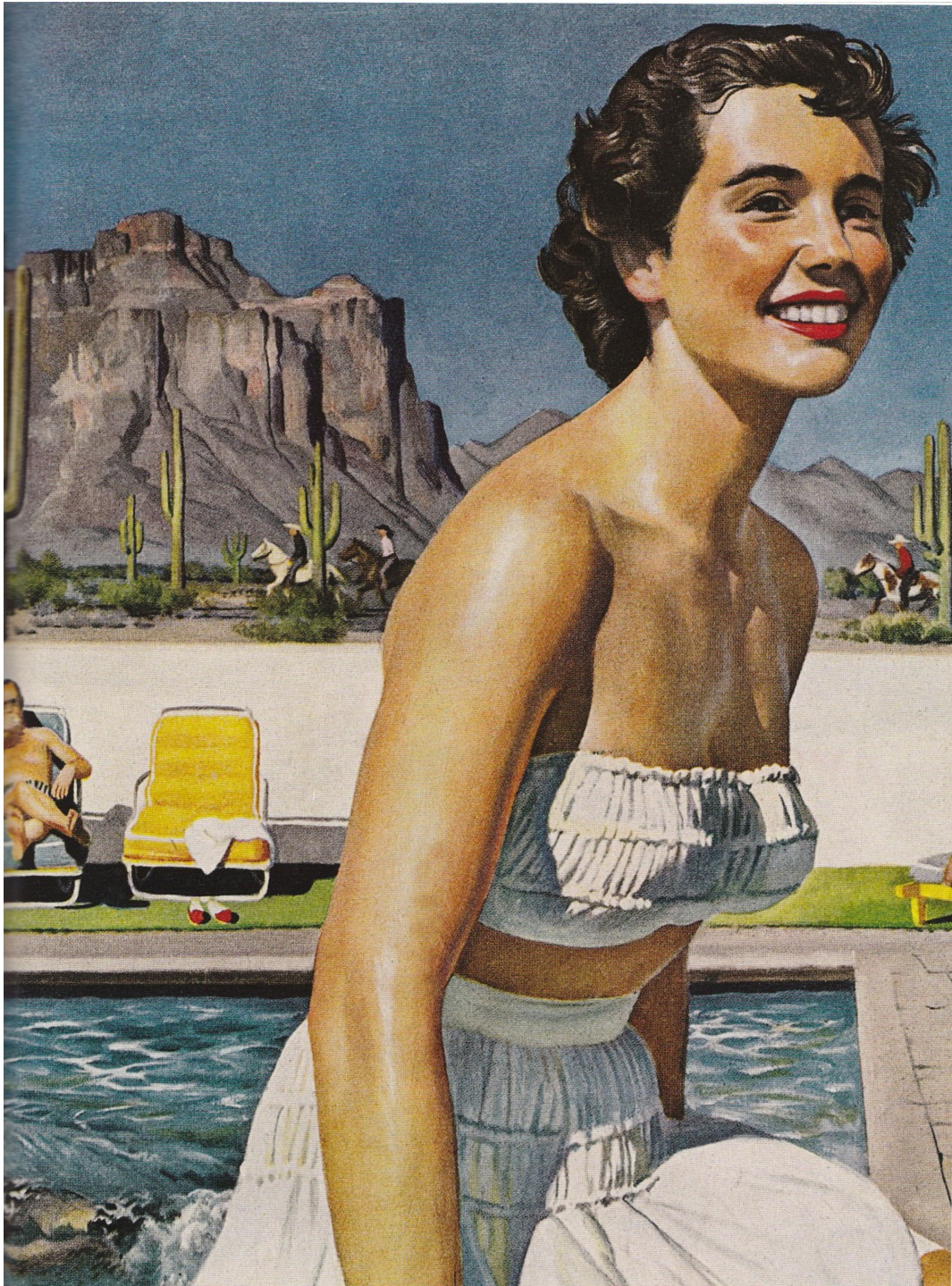
Porque sonreír es, además de *subridere*, *subsannare*, reírse haciendo burla, mofarse. Y así, quien sonríe puede ser embaucador mentiroso, fementido, perjudicial.

«La sonrisa es un movimiento expresivo, innato indudablemente. Sonríen hasta los sordos y ciegos de nacimiento. El origen de ese movimiento sigue siendo oscuro. En diversos monos del Viejo Mundo encontramos movimientos formalmente similares, que son movimientos de amenaza por su origen (enseñar los dientes como amenaza de morder), y se ha tratado de explicar la sonrisa a partir de tales movimientos de amenaza. Según Andrew (1968), se ríen “irónicamente” los cinocéfalos, los cercopitecos y otros monos superiores, con una mueca parecida a la sonrisa, cuando son amenazados por uno de rango superior. Se trata de un rasgo defensivo. También entre hombres existe una sonrisa defensiva de este tipo, que tiene un efecto apaciguador. De este modo, la sonrisa en el hombre podría haberse desarrollado a partir de una amenaza defensiva, que expresa también al mismo tiempo, por supuesto, disposición al contacto»⁴⁴⁸.

La sonrisa en el hombre puede tener su origen en un acto de sumisión. El sumiso se somete al poder o a la autoridad de otro. Además de *ejecutar*, el otro gobierna y llega, incluso, a subyugar, dominar y humillar a un individuo o grupo. No hay que olvidar, sin embargo, que

⁴⁴⁸ I. Eibl-Eibesfeldt, *El hombre preprogramado*, pp. 193-194.

quien se somete sonriendo comunica con su sonrisa que deja para más adelante la rebelión. La sonrisa aplaca. Y aplaza. Amenaza defensiva, señal de paz, el apaciguamiento en el otro a través de la sonrisa de uno es, para quien lee entre líneas, una promesa de liberación, un dejar para un futuro próximo la tarea irremediable de la desobediencia y la insubordinación. Quien sonríe protege su intención de morder con el velo de los labios: no enseñar los dientes se percibe como reacción amistosa, como acatamiento y aceptación. El poderoso puede inferir fácilmente la observancia a la norma por la cantidad de sonrisas que suscita su presencia. En los grupos humanos se acompaña la sonrisa de gestos, ademanes, curvaturas, muecas, flexiones. En vastas áreas del desierto central mexicano se dirigen invariablemente los habitantes de esas tierras (mestizos pero, en muchos casos, indígenas) al extranjero occidental —al güero— con la muletilla «mande», residuo, probablemente, de la conquista y posterior colonización española: «a lo que usted mande; como usted quiera o disponga; para servirle; hágase su voluntad». El *mandamás* es el superior que ordena al súbdito y le impone, sí, una carga. El súbdito que sonríe se guarda para más tarde la opción de la réplica. Cuando ésta llega, la sonrisa deja por fin de ser tal: no hay ya necesidad de retener bajo los labios lo que el otro le inspira a uno. Se abre la boca y, como quien da una dentellada, se ríe.



Occidente vive con intensidad la monomanía de la ortodoncia. Guy Debord señala que la degradación de la vida social desde el ser al tener conduce «à un glissement généralisé de l'avoir au paraître» (*La société du spectacle*, § 17). La dominación del valor de cambio sobre los seres humanos hace de la sonrisa un potente aliado de la industria cultural. Cartel publicitario de *American Airlines* (1954).

«Una de las diferencias esenciales entre la sonrisa y la risa estriba en el hecho de mostrar los dientes que, con bastante seguridad, indica igualmente el origen agresivo de la risa. En los animales, que no conocen la risa, mostrar los dientes es un gesto de amenaza»⁴⁴⁹.

La sonrisa no está, sin embargo, en un nivel de intensidad inferior a la risa. Porque la sonrisa se cuenta entre una de las estrategias de interacción no verbal más frecuentes y, como tantas otras acciones, puede hacerse servir para encubrir lo que realmente se persigue: una reacción de sumisión, una señal de apaciguamiento, un movimiento de amenaza que se pasa de contrabando, un gesto que disimula el miedo ante algo o alguien. Bécquer expresa la ambivalencia de la sonrisa en una de sus *Rimas*:

«Luego asoma a mi labio otra sonrisa,
Máscara del dolor,
Y entonces pienso: — ¡Acaso se ríe
Como me río yo!»⁴⁵⁰.

La eficacia de la sonrisa como medio de adaptación a las relaciones de dominio, sin olvidar la amenaza silenciosa que la sonrisa puede llegar a

⁴⁴⁹ R. Kropf, *Schadenfreude als Rezeptionsempfindung*, München, 2007, p. 11. «Einer der wesentlichen Unterscheide zwischen Lächeln und Lachen ist das Zeigen der Zähne, das mit ziemlicher Sicherheit ebenfalls auf eine aggressiven Ursprung des Lache hindeutet. Bei Tieren, die kein Lachen kennen, ist das Zeige der Zähne eine Drohgebärde» (VOR).

⁴⁵⁰ G. A. Bécquer, *Rimas* (ed. J. C. De Torres), Madrid, 1982, XLIX, p. 142.

ser, queda probada. La sonrisa es máscara. Precisamente, ¿no es utilizada la sonrisa por parte de la industria cultural como *Hilfsmittel* o medio auxiliar con el fin de que el sujeto ceda a la fuerza homogeneizadora y anonadante del mercado? Esta utilización de la sonrisa oculta, aplaza y neutraliza. Y la neutralización no es sino *ein Existential bürgerlichen Bewußtseins*, un existencial de la conciencia burguesa⁴⁵¹. La probable transparencia de la sonrisa no garantiza siempre su verdad. Frente a la sonrisa espontánea, la que es fruto del cálculo racional tiene una dirección intencionada a la que debe prestarse especial atención.

c. Reír

La risa, inicialmente, es alegría. Manifestación palpable de regocijo, al reír se accionan los músculos del rostro, se sacude el cuerpo en movimientos inverosímiles, se emiten sonidos inarticulados: las contorsiones, acrobacias y calambres indican que el estado de ánimo del riente está en uno de sus puntos álgidos. El que ríe tiene *cara de risa*. Quien tiene cara de risa tiene, también, *cara de pascua*: una cara dulce, templada, risueña, placentera. Reír eleva. Y cautiva. Olvido transitorio de uno mismo, con la risa quedan momentáneamente desenlazadas las amarras que ligan al yo con el mundo fenoménico. La risa es extática: al reír se exhalan grandes cantidades de oxígeno que

⁴⁵¹ Th W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt, 1966, p. 387.

deben recuperarse para el restablecimiento del flujo respiratorio. Con la carcajada se comprimen y dilatan los pulmones, la caja torácica se arquea, se sacude el diafragma y se da salida a los vahos que oscurecen la transparencia del pensamiento. En ese ínterin, en el lapso entre la exhalación y la inhalación, el sujeto reidor se embriaga levemente. Esa borrachera pasajera y superficial proporciona a quien ríe un placer extra. Por eso la risa refresca el entendimiento: la carcajada limpia las *telarañas que cuelgan de la razón*, abre las ventanas del intelecto, abrillanta el suelo de la imaginación. De otorgar crédito a las historias que, en la antigüedad, circularon sobre Demócrito, habremos de convenir que no sólo la seriedad, sino también la risa es un potente aliado de la reflexión. Frente a la severidad silenciosa, la carcajada rigurosa. Circunspección, aspereza, gravedad, austeridad; pero flexibilidad, dulzura, apasionamiento, entusiasmo. Anticuerpo contra el antígeno de la petulancia y el envanecimiento, la risa rebaja el espíritu y eleva la materia. En un primer estadio, el reír compensa el exceso de lógica, la mala digestión de teoremas, los abscesos de sobriedad. Porque quien ríe aprovecha la fuerza motriz de la rueda de la vida y se coloca en la periferia de la muerte. Es lo que le ocurre a quien se *desternilla de risa*: ése se rompe las ternillas, que son las piezas formadas por tejido cartilaginoso del endoesqueleto de los vertebrados. Romperse uno las ternillas por mor de la risa equivale a partirse en mitades, descoyuntarse y despedazarse: al reír con vehemencia y con movimientos descompasados los huesos se desencajan de su lugar, las articulaciones se descuajeringan. Esto es peligroso. Y es que uno puede

partirse, reventarse, caerse y hasta *finarse o morirse de risa*. Hay ocasiones en que la risa dura tanto que parece que los pulmones vayan a reventar. Los músculos del cuerpo, desgarrados por la risa, no pueden sostener la estructura ósea que soporta al hombre, de suerte que de tanto reír se ve uno obligado a apoyarse en alguna superficie sólida. En ocasiones la muerte deja un semblante de risa en el rostro del difunto: es la *risa de conejo*. Uno puede, por tanto, morirse de risa o quedar con la risa en los labios en el instante de la muerte. Sin embargo, decimos que algo está *muerto de risa* cuando ese algo ha sido abandonado, olvidado: se deja de tener en la memoria lo que debía tenerse; debía tenerse, pero no se tiene. Y no se tiene porque ese «algo» ha dejado de brillar para uno, que le ha perdido el afecto o la estimación. Como no se le aprecia, se le deja ahí, apartado, sepultado bajo una capar acíbar de olvido, muerto —de risa—. Si en ocasiones la risa mata, hay otras en las que la risa no se aguanta. Entonces uno puede *mondarse de risa*. El que se monda de risa quiere reprimir, retener la risa: desea con todas sus fuerzas *comerse su propia risa*. Mas la risa, volátil, se le escapa a uno por todas partes. Contra éste alza Horacio su voz y amonesta: «*risum teneatis, amici?*: ¿podríaís contener la risa, amigos?»⁴⁵².

Atrevidamente provocadora, la risa es, además, vejación social, burla, zumba, dardo —los goznes se invierten, los pernos se oxidan: el reír agrade. La risa no es solo explosión bienintencionada, *spasmós*,

⁴⁵² Horacio, *Poética* (edición de A. González Pérez), Madrid, 1982, 1-10, p. 123. Estas formas o modos en que la risa se expresa son tomados en serio por el arte actual, que intenta reproducir de uno u otro modo los mecanismos automáticos de la risa; cfr. J. Díaz Cuyás, “La risa del Laocoonte”, en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 2-3, Tenerife, 2005, pp. 78 y ss.

sacudida lúdica: también es cortina. La cortina impide que en una zona penetre la luz; aísla de miradas ajenas; frena el escrutinio de quien quiere examinar lo que ocurre en el interior de esa zona opaca. Reír, en determinadas ocasiones, no es reír a secas: es reír *de*. En el «de» se concentra la potencia de la risa burlona. Quien ríe *se ríe, se ríe de*. ¿De quién se ríe el que ríe? Se ríe de un otro. En primer lugar hay que localizar. «De» manifiesta de dónde es, de dónde viene o hacia dónde va algo. «De» es *a quo*: indica un espacio que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera. Reírse *de* es llegarse hasta el espacio de otro, localizarlo, situarlo. Una vez marcado el lugar, el «de» señala el contenido que la risa quiere hacer público: uno se ríe de otro porque quiere publicar lo que ese otro contiene y que, a juicio del sujeto reidor, es digno de risa. Para que algo sea digno de risa hay que tasarlo. Por tanto, aquello localizado que quiere publicarse ha sido previamente tasado. El tasador es quien fija oficialmente el precio o el valor de una cosa; en este caso, el tasador, después de localizar y publicitar el contenido del otro, fija su valor. *Taxāre*, tasar, significa también censurar, reprochar. Reírse de otro es, entonces, advertir sobre su valor, subrayar que el valor del otro es, realmente, un disvalor; su precio, un fraude. Devaluado, degradado, es pertinente reírse *de*. Pero, además, la risa aspira a corregir. Una vez desnudado, sacado el otro a la arena de lo público y zarandeado con la risa insultante de la injuria, se quiere dejar muy claro que la cosa no puede quedar así. El otro, el *burlado* o *reído*, debe cambiar. La agresión riente —corrosiva como el vitriolo— no se conforma con el linchamiento. Porque esta risa es

esencialmente ortopédica: pretende enmendar las deformidades del alma por medio del cilicio puntiagudo de la carcajada. Aquel que a ojos de quien ríe se presenta como un deflacionista económico y moral se enfrenta a lo que en lógica se conoce como argumento *a contrariis*: hay que igualar el valor que el sujeto reidor estipula porque lo contrario convierte al otro en blanco de la risa. Si el valor de cambio fijado por el tasador no se iguala, del otro es lícito reírse. La risa vejatoria forma parte, también, «de la racionalización basada en la calculabilidad»⁴⁵³.

La risa *de* es distante y hostil. Uno entiende que la distancia atenúa el golpe de risa. Esto no es así: la ausencia del otro no impide a la risa franquear los obstáculos: la ola de la risa siempre llega a su orilla. El asunto se complica cuando no es uno el que ríe, sino muchos. Una risa de muchos no se soporta de cualquier manera. La vibración de la carcajada, descargada violentamente sobre el otro, aplasta.

«La exteriorización ruidosa de la risa deriva de un antiguo comportamiento de amenaza colectiva en el que varios componentes del grupo amenazan simultáneamente a un enemigo común; se trata pues de una especie de acoso (mobbing). Es, por tanto, un comportamiento agresivo muy especial y ese componente conserva todavía su significado original. Cuando alguien se ríe llamativamente de otro, es decir, se burla, se trata de una agresión que asocia a los que ríen en común en una

⁴⁵³ G. Lukács, “La cosificación y la consciencia del proletariado”, en *Historia y consciencia de clase*, volumen II, Barcelona, 1985, p. 13.

complicidad agresiva. Por lo tanto, la risa en común se convierte en una señal unitiva»⁴⁵⁴.

La risa de varias personas juntas, la risa grupal, cohesiona a los muchos que ven, de ese modo, reforzado el sentimiento de ser todos uno. Es una masa compacta y uniforme, inerte y neutra, la que apunta con sus risas a un frágil otro. El otro del que muchos ríen se quiebra con relativa facilidad. En *Implicit meanings* la antropóloga Mary Douglas, basándose en estudios comparados entre pigmeos de los bosques del Congo y poblaciones urbanas de Haití, asegura que las organizaciones sociales fuertemente jerarquizadas son menos proclives a la risa⁴⁵⁵. Sin embargo, la jerarquización y militarización de la vida pública provoca situaciones en las que, elegido un chivo expiatorio, se descarga sobre ese objetivo inerte la artillería de la risa. Con los desfiles de la victoria que, en el año 1939, se celebran en las principales ciudades de España, se cumplen varios de los objetivos perseguidos por la dictadura en ciernes: entronización de un fetiche *espectacular*, reverencia, acatamiento, humillación, dolor, expiación de la culpa y descarga, justificación del alzamiento criminal, conspiración, etcétera. En Castellón de la Plana el desfile, llegado a su cénit (Puerta del Sol), sirve para desenmascarar públicamente a algunos milicianos republicanos que, aprovechando el desconcierto, se unen a la multitud

⁴⁵⁴ I. Eibl-Eibesfeldt, *Biología del comportamiento humano*, p. 158.

⁴⁵⁵ M. Douglas, *Implicit meanings. Essays in anthropology*, Londres, 1984, p. 87: «what does it mean when one tribe laughs a lot and another tribe rarely? I would argue that it means that the level of social tensions has set low or high thresholds for bodily control».

jubilosa para huir (en vano) de una muerte segura. Su castigo es, primero, la risa coral; después, la bayoneta.

El reír de muchos robustece los lazos de unión del colectivo. El individuo que pertenece al grupo se equipara a los demás en su risa: de este modo es factible olvidarse de sí para entregarse con desenfreno a la violación y al linchamiento del otro, que siempre está en desventaja numérica. Las formaciones colectivas ríen. Su risa es como un cilindro férreo que aplasta a todo lo que se interpone entre la satisfacción de sus pulsiones destructivas y lo que impide débilmente la consumación de sus tendencias agresivas.

«Las masas lo aceptan todo y lo desvían todo en bloque hacia lo espectacular, sin exigencia de otro código, sin exigencia de sentido, sin resistencia en el fondo, sino haciéndolo deslizar todo en una esfera indeterminada que no es siquiera la del sinsentido, sino la de la fascinación/manipulación en todas las direcciones»⁴⁵⁶.

Si la risa individual de uno contra otro es coactiva, la risa coral de los muchos contra los pocos puede llegar a ser abrumadora. Por eso no deja de sorprender cómo desde algunas corrientes de pensamiento moderno se ha hecho de la risa colectiva signo de identidad, no sólo de un pueblo, sino de toda una civilización. Los editores del *Merkur*, Karl Heinz Bohrer y Kurt Scheel, dedican en octubre de 2002 un número

⁴⁵⁶ J. Baudrillard, “A la sombra de las mayorías silenciosas”, en *Cultura y simulacro*, Barcelona, 2007, p. 149.

monográfico a la risa: signo diferenciador de la civilización occidental, la risa y sus derivados (desde los «comedy shows» hasta la *Spaßgesellschaft* o sociedad del divertimento), ensalzados, glorificados, deificados. Por el contrario, la barbarie fundamentalista forjada en los países árabes se explicaría, entre muchas otras causas, por carecer esos países de la fuerza negativa de la risa⁴⁵⁷. Desde esta perspectiva, ¿sería lícito afirmar que los programas «humorísticos» de Canal 9, TVE 1, Tele 5, etc., representan el estadio final de la Ilustración?

«La risa crea, además de la unidad entre los participantes, un poco de agresividad contra los excluidos. Si uno no puede reír con los que ríen, se siente extraño, fuera del grupo, aunque la risa no vaya dirigida contra él y aun contra nada en particular. Pero cuando no es así y la risa va contra uno, cuando se ríen de él, el elemento agresivo y al mismo tiempo la analogía con ciertas formas del ceremonial del grito de triunfo aún resultan más claros»⁴⁵⁸.

Lorenz se muestra en estas líneas un poco tibio: la risa de la masa genera una onda expansiva fulminante contra los excluidos. La afinidad

⁴⁵⁷ cfr. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (Bohrer y Scheel eds.), "Lachen. Über westliche Zivilisation", números 641-642 (septiembre/octubre), Stuttgart, 2002, p. 741: «Aber es gibt auch einen ganz aktuellen Anlaß für dieses Thema: die Anschläge vom 11. September und die Wut, die der Terminus und der Sachverhalt "Spaßgesellschaft" auf sich ziehen. Beides wird hier in Beziehung gesetzt und soll einer Vergewisserung dessen dienen, was unsere Art des Lebens ausmacht. Könnte es sein, daß die so leicht abrufbare Kritik an unserer hedonistischen Kultur eher Symptom als Diagnose eines Problems ist?».

⁴⁵⁸ K. Lorenz, *Sobre la agresión: el pretendido mal*, Madrid, 1972, p. 330.

de la masa con la horda primitiva se deja ver en la carcajada: *inmodicus risus non est sapientis*. Risa estrepitosa, impetuosa, prolongada, la carcajada turba al otro y le vuelve temeroso. La risa coral es obertura: preludia que algo mayor está todavía por venir. La risa que el grupo descerraja sobre el individuo forma parte de la multiforme producción de relaciones de coacción entretrejida por una sutil economía de poder que va más allá del binomio dominante-dominado. Foucault explica que el poder es coextensivo al cuerpo social: «no hay entre las mallas de su red playas de libertades elementales»⁴⁵⁹. Las relaciones de poder son intrínsecas a otros tipos de relación y no obedecen a la forma única de la negación y el castigo, sino que adoptan formas múltiples. Una de esas formas es la risa de uno o unos contra otro.

d. Ridiculizar

Los matices afectivos se difuminan al estudiar los múltiples circuitos que conforman el microprocesador del ridículo. La risa vaporosa se convierte en un cuerpo macizo cuyas moléculas tienen entre sí mayor cohesión que las de los líquidos: de la oscilación aérea de la risa pasamos al puntapié sólido de la burla. El ridículo es un condensador: arremete contra uno para herirle o hacerle daño sin que importe mucho si la agresión está o no justificada. Y lo hace a partir de una risa que, concentrada y condensada, abandona su primitiva forma vibratoria para materializarse en algo físico, punzante, corporal. Ridiculizar es

⁴⁵⁹ M. Foucault, "Poderes y estrategias", en *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, 1988, p. 82.

burlarse uno de un otro —de una persona, un animal o una cosa. Pero la burla es polisílaba; su espectro, inabarcable. ¿Qué es lo que hace que una burla sea *ridiculizante*? La burla de uno ridiculiza cuando esa burla hurga en los defectos, extravagancias o deformidades del otro. En este croquis quedan a la vista los rasgos esenciales del ridículo: ridiculizar es reírse uno de un otro defectuoso, extravagante o deforme. Si ese otro al que uno ridiculiza es una cosa o un animal el asunto toma el cariz de lo fútil: parece desaconsejable, por obvio, detenerse en la risa que recae sobre la cosa, también sobre el animal. Sin embargo, lo obvio, por estar delante de los mismos ojos, no se deja percibir en toda su forma. Ciertamente, del ridiculizar el ser de una piedra, un búho, un martillo, del reírse burlesco del *tò ón* de un edificio, de lo que ese edificio es en su ser siendo, no se sigue ofensa o daño alguno: la risa despectiva que uno pudiera dejar caer sobre una piedra no tendría un efecto perjudicial para esa piedra en tanto que sustancia mineral inanimada. El estar privada de ánima, de alma o vida, hace a la piedra insensible a la risa. Mas la piedra puede estar conectada con algo o con alguien. Reírse uno con desprecio burlesco de la piedra tallada que, en el monte Rushmore de Dakota del Sur, representa los primeros ciento cincuenta años de la historia de los Estados Unidos, es poco menos que un ataque frontal contra el pueblo norteamericano en su totalidad y, como tal, tiene sus correspondientes efectos legales. La piedra no siente la risa como un agravio, mas sí lo que la piedra simboliza, aquello otro por lo que la piedra está. Ridiculizar uno un edificio no tendría mayor importancia si no fuera porque con esa risa se burla uno, no sólo del

ser del edificio, del edificio en sí, sino también del técnico en sí, del funcionario que ha dado el visto bueno a proyecto tan detritico; del político en sí, ocupado en alargar ad infinitum su existencia parasitaria como lepidóptero; del constructor en sí, *avida dollars*; del arquitecto en sí, aquel que ha proyectado y diseñado el edificio del que uno se ríe y al que transmite con su risa (esta vez sí), la ofensa: que ese edificio, que además de tabuco inhabitable está hecho sin arte ni esmero, es lo que es por las adiposidades encefálicas de su progenitor, por las malas compañías que frecuentan los administradores públicos, por los abusos contra la ley, etcétera. El animal parece estar lejos de percibir la risa, sea como gesto amistoso de acercamiento, sea como ataque. Wittgenstein escribe:

«Ein lächelnder Mund lächelt nur in einem menschlichen Gesicht».

«Una boca sonriente sólo *sonríe* en un rostro humano»⁴⁶⁰.

Sin embargo, ridiculizar una cosa o un animal hiere porque a través de la cosa o del animal se da un rodeo para llegar, de soslayo, al rostro humano al que, indirectamente, se dirige la risa. Que el destinatario de la risa no la perciba inmediatamente, que la risa no se le haga presente al otro importa poco. La aritmética del ridículo es

⁴⁶⁰ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, 2002, § 583, p. 365.

conmutativa: esté presente o ausente, el resultado es el mismo: el desgaste del otro por mor de la agresión riende.

A diferencia de lo que ocurre con la cosa y con el animal, el ser humano puede ser ridiculizado frontalmente. Al burlarse, al reírse despectivamente del otro, se le priva de su grado, dignidad o estado. El ridículo es la eugenesia negativa practicada por aquellos individuos que trabajan para esterilizar con la cirugía de la risa política a los genéticamente distintos, diferentes, a los raros y extravagantes, a los que no quieren o no saben moverse según el ritmo establecido por el colectivo. La risa que ridiculiza pisotea el sistema de valores que el otro representa. Despojado de su ser, el ridiculizado aparece desnudo ante el sujeto reidor que puede, fácilmente, degradarlo. Decíamos que el ridículo es la burla que hurga en los defectos, extravagancias o deformidades del otro. Alimentarse quien ridiculiza con el defecto del otro es disminuir al otro hasta dejarlo en nudo déficit, carencia monda, falta de las cualidades naturales de la cosa. El defectuoso al que vitupera aquel que ríe burlescamente es un *excéntrico*: hace de su capa un sayo (hace de su falta virtud), y se ubica en un centro diferente. Porque el ridículo opera por equiparación. Para ridiculizar hay, primero, que observar la norma, engolfarse en ella, aprender de memoria el alfabeto de la tribu a la que uno ha sido arrojado, llevar uno juntamente con el otro el peso de la cultura. El *ridiculizador* comparte y se comporta. Por eso, cuando observa una anomalía, un defecto, una irregularidad que a sus ojos sólo puede ser monstruosa, activa la alarma de la risa: la imperfección, ora natural, ora moral, puesta al

descubierto. Si lo que uno advierte en el otro no es un defecto sino una extravagancia, algo extraño, desacostumbrado, excesivamente peculiar u original, se abofetea por la acción de la risa hiriente al que así se retira de la senda marcada por los muchos. Freud explica que «las pasiones instintivas son más poderosas que los intereses racionales»⁴⁶¹; y es cierto. Porque el extravagante es el aventurero que gana el horizonte del *ápeiron* para la humanidad. ¿No es acaso un extravagante el primer humano que con su arco y sus flechas abandona las primitivas formas gregarias de convivencia para lanzarse a la incertidumbre de una vida solitaria? Ése empieza a conquistar para el hombre el margen de la proto-modernidad, de la individualidad, del yo. El reírse *hacia*, el burlarse *de*, el ridiculizar, es uno de los mecanismos que el humano emplea para protegerse. ¿De qué? En este caso de quien se ubica fuera del orden común. Al mandato que insta a remar en una misma dirección, el extravagante replica, con *Bartleby*: *I would prefer not to*. Con el ridículo los muchos manifiestan su miedo atroz y su perplejidad ante lo que no se entiende. La incertidumbre ha sido siempre esa inmensidad indeterminada plagada de fantásticos animales marinos, dragones alados, homúnculos, hidras de cien cabezas, extrañas bestias devoradoras de hombres, bichos raros, rarísimos. En su *Monstrorum Historia* el naturalista y médico italiano Ulises Aldrovandi se hace eco de estas extravagancias que, en forma de híbridos de la naturaleza, han sido narradas por viajeros, observadores,

⁴⁶¹ S. Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras Completas*, tomo 8, p. 3046.



Monstrum bicorpor unico capite. U. Aldrovandi, *Historia Monstrorum*, p. 609.

paleo-antropólogos, filósofos —principalmente, se nutre de las descripciones de Plinio—. Pero el maravilloso libro de Aldrovandi no constituye una simple recolección de anécdotas: es un documento gráfico en el que se muestran los grabados de aquello excepcional que otros han imaginado. Uno se encuentra con *ástomos* (casta de hombres sin boca que se alimentan del perfume de las flores); un ejemplar de *monstrum marinum effigie monachi*, monstruo de los abismos marinos con rostro de monje benedictino; el excepcional *foetus bicorpor humanus et caninus*, espécimen único de siamés, mitad niño, mitad perro; el *homo fanesius auritas*, dotado de unas orejas hiperbólicas que le llegan hasta los muslos; etc. Lo extravagante es *extraordinario*. Aunque en muchas de las culturas de la antigüedad los seres anormales, raros, mutilados, son tenidos por válvulas de la divinidad, lo extraordinario, por colocarse fuera de lo común, más allá de la regla, asusta, atemoriza. El susto y el temor no se toleran por mucho tiempo: al susto, al temor y al terror, hay que vencerlos. ¿Cómo vencer implacablemente a eso que asusta y atemoriza y que, como susto y temor, amenaza la cohesión de la multitud? Las opciones políticas que se tienen a la mano no se limitan al ridículo pero, ésta, la opción del ridículo, el ridiculizar, se muestra como una de las más eficaces. Cuando la burla no ataca un defecto ni una extravagancia sino que se ceba con la deformidad, la cosa se complica. Y se complica porque lo deforme ha sufrido *deformación*. La forma, proporcionada, circular, completa, atacada por el bacilo de la irregularidad, se deforma. Esta deformación de la forma es, casi siempre, crónica. El deforme nada puede hacer para volver a la

forma acostumbrada; está, sí, en *baja forma*: su forma es una forma por debajo o por encima de la forma establecida. El deforme no da en paradojo por huir de vulgar; es, principalmente, un *degenerado*: bien sea debido a una mutación de los tejidos anatómicos, a una alteración en la estructura química de su ADN, como reacción nerviosa a consecuencia de enfermedades adquiridas o heredadas, en el deforme hay *malformación*. La forma mala debe ser, si no extirpada, sí marcada. Por eso los deformes han sido, desde antiguo, objeto de persecución, aislamiento y eliminación. Desde los leprocomios hasta las exhibiciones circenses de individuos *malformados*, pasando por las instituciones mentales y penales, la historia de la humanidad está plagada de episodios en los que se margina, como sea, al deforme. Ridiculizar lo deforme en el ser que nace sin la proporción *debida* es doblemente cruel en tanto que el ser que padece la deformidad nada puede hacer por subsanarla. La forma que se sale de la forma, la forma caótica, el *engendro*, es incorregible. Y esta su incorregibilidad es la que se señala con la risa dañina del ridículo.

«Con el punzar y el ridiculizar se mantiene la homogeneidad en el grupo y se ofrece al mismo tiempo la oportunidad de desahogarse de agresiones. Heinz describió con gran exactitud las asociaciones bromistas. Aquí quisiera discutir algunos patrones del comportamiento ridiculizante. Tales modos de comportamiento son desencadenados por individuos aislados cuya conducta se aparta de la norma. El ridiculizado se ve sometido a la presión del

grupo y se esfuerza generalmente por integrarse de nuevo. Es evidente que el ridiculizar ejerce una función educativa. Se ridiculiza ante todo imitando los modos de comportamiento y resaltando aquellos que chocan por extravagantes. Se imita torpemente y se pone así en ridículo ese comportamiento. Esto lo hacen los bosquimanos igual que nosotros»⁴⁶².

El ridículo estrecha los vínculos entre los miembros de un grupo. La burla en común une: reírse despreciativamente del otro asocia a los que ríen en común en una suerte de complicidad agresiva. Porque estallar de risa contra otro, burlarse *de*, ridiculizar, son formas filogenéticas del odio. Las fuerzas psíquicas antagónicas que se inhiben por el movimiento gravitatorio de la propia masa, anuladas por la acción distorsionante del *átopos*, del estrambótico, del raro. El raro, sujeto paradójico y desconcertante, es el acróbata que con su actitud anormal logra que se equilibren las pulsiones biológicas de conservación de la especie y los instintos de destrucción de la misma. La energía que se libera en la burla hace que los agresores no lleguen a consumir lo que secretamente persiguen, que no es sino castigar físicamente al otro. Agresión sublimada, el ridículo, sin embargo, hace tambalear y derriba a quien se pone por delante. Un análisis escrupuloso del chismorreo, ese fenómeno emparentado con la burla tan de actualidad en las sociedades posmodernas y que, como la punición de la risa, desempeña un importante rol como instrumento de vigilancia política, revelaría no

⁴⁶² I. Eibl-Eibesfeldt, *El hombre preprogramado*, pp. 159-160.

pocas coincidencias con la maquinaria del ridículo⁴⁶³. Porque los paladines de la sociedad de la información gozan hoy de las felicitaciones y plácemes de una multitud cada vez más sumida en las profundidades asfixiantes de la idiocia. Esta *Gesellschaft* surgida de la rueda del progreso (de la racionalización al desencantamiento), con sus chascarrillos, chismes, informaciones fraudulentas, rumores, etc., ejerce un coactivo y casi imperceptible control social: marca rumbos, impone modelos, anima a instalarse en los albañales y vertederos del espíritu, etc. Tics verbales escleróticos, arrebatos por la testosterona, moda, ropa o *look*, obsesión neurótica por estar a la última, oprobio, zafiedad, el cotilleo o chismorreos fracciona el núcleo vital del sujeto. El chisme es *schisma*, división, disposición cruzada, corte, una sintaxis hueca y desarraigada, sin raíces en las cosas mismas. En el chisme queda uno dividido, cercenado y, sobre todo, separado. ¿De qué le separa el chisme a uno? Le separa de sí mismo. Al buscarse compulsivamente en lo otro, el uno que busca —que se busca— en el objeto del chisme nunca es uno, ni es otro. Es *conatus*, proyección agónica, anhelo, querencia: ese uno está inevitablemente fuera de quicio. Del mismo modo, el sujeto *extrañado* que se suma al grupo de quienes ríen con el objetivo de rectificar la expresión defectuosa de un determinado comportamiento social, ése, decimos, se olvida de sí mismo, se pierde en la burla ridícula, se aparta de su ser, se deja de

⁴⁶³ La sociedad occidental, dominada íntegramente por el imaginario capitalista, «parece contentarse con tiempo libre y artefactos, con algunas reacciones puntuales y corporativistas que no tienen consecuencias. No alimenta ningún deseo colectivo, ningún proyecto aparte de la salvaguardia del *statu quo*». C. Castoriadis, «Una sociedad a la deriva», en *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates 1974-1997*, Buenos Aires, 2006, p. 282.

lado. Al dejarse a un lado su propio ser se le oculta lo que él mismo es. Oculto, extraviado, alienado, fondeado en las turbias aguas de los muchos, el uno que ridiculiza, como el que chismorrea, por encontrarse en un abismático *afuera*, se pierde en una experiencia vicaria, engañosa y fraudulenta que lo precipita en el vacío de la distorsión.

Como el fuego de san Telmo, el ridículo tiene dos puntas: si, de un lado, el ridículo es el musculoso aliado del que se sirve una masa teledirigida por el poder en su afán homogeneizador, el ridículo puede también ser empleado por la mónada humana para atacar el orden social establecido. En primer lugar, hay que intentar por todos los medios eliminar la suspensión dodecafónica de tonalidad que, procedente de un exterior serial, trata de perturbarle a uno el ánimo. Se necesita de esa cualidad psicológica decisiva que Max Weber atribuye al político responsable: la medida o *Augenmaß*, esto es, la capacidad para dejar que la realidad actúe sobre uno sin perder el recogimiento y la tranquilidad con el fin de «guardar la distancia con los hombres y las cosas»⁴⁶⁴. Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa, místico soñador que sufre la humillación de conocerse a sí mismo, propone que aquello insoportable que a uno le sucede en la vida sea considerado desde una prudente desasistencia de las emociones; que la agresión se estime, por tanto, como algo superficial, voluble, mero accidente externo: «aunque a nuestro alrededor se desmorone lo que fingimos ser, porque coexistimos, debemos permanecer impávidos — no porque seamos justos, sino por ser nosotros, y ser nosotros

⁴⁶⁴ M. Weber, *El político y el científico*, Madrid, 1996, p. 154.

significa no tener nada que ver con esas cosas exteriores que se desmoronan, aunque se desmoronen sobre lo que para ellas somos»⁴⁶⁵. La tranquilidad de ánimo, la ausencia de inquietud, modela el ser de quien es hostigado a través del ridículo: para combatir la estridencia de la risa infecciosa, el antibiótico de la ataraxia. Uno debe aislarse, refugiarse, protegerse con una suerte de campana de buzo: suprimir los campos magnéticos del ridículo y las interferencias burlescas con un blindaje diamantino que impida que la acción de la risa odiosa llegue al corazón de uno mismo pasa por construir un búnker en el contorno del yo. Para ello, se convierte la corriente alterna del ridículo, de baja tensión y gran intensidad, en otra de alta tensión pero débil intensidad. Una vez lograda la armonía simétrica de la imperturbabilidad, puede pasarse al ataque armado uno con su risa.

La risa del que solamente es uno, risa cósmica, irreverente, escéptica y burlona, anuncia al «hombre anónimo» al que alude Santiago López Petit en esa travesía o andadura por la Noche del Siglo que es su ensayo *Horror vacui*.

«Tú también hoy sientes un miedo creciente al ridículo. Cada uno de tus pensamientos está poseído por el miedo a rozar la tontería, cada una de tus acciones teme convertirse en una acción vana. Pero cuando tu paso se haga cansino, cuando nuestro andar desfallezca, tienes que decirte que Dios se burla así de ti porque por fin te ha abandonado. Sólo el que *ya se ha*

⁴⁶⁵ F. Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, 2002, § 162, p. 180

apartado definitivamente puede permitirse reír así. Entonces te darás cuenta, nos daremos cuenta, que el silencio del *hombre anónimo* ha apagado el eco de la risa de Dios»⁴⁶⁶.

En lo que podría ser un diálogo con Nietzsche, Blanchot y Klossowski, López Petit habla de la risa como atributo de la existencia que se basta a sí misma. Esta es la risa de Diógenes, que denuncia los falsos ídolos de la comunidad cívica y anima a un cambio del curso de la moneda legal, a una *paracharáttein tò nómisma* o nueva valoración de las cosas; o las payasadas de los sátiros, bufones y cómicos del Medioevo que, con sus risas, parodian el estado feudal y la autoridad eclesiástica. ¿Y no es el espíritu provocador e irreverente del movimiento Dada, antiburgués, antiliberal, antiartístico, un intento de rebelión contra el poder vigente a través del ridículo? En la primera Feria Internacional Dada organizada en la galería Burchard de Berlín (1920), el poder militar todo, representado por un soldado-maniquí que lleva en la cara una careta de cerdo y del que cuelga una pancarta que reza «colgado por la revolución», ridiculizado.

«Si vous avez des idées sérieuses sur la vie, si vous faites des découvertes artistiques et si tout d'un coup votre tête se met à crépiter de rire, si vous trouvez toutes vos idées inutiles et ridicules, sachez que c'est Dada qui commence à vous parler» (Dada soulève tout, 1921).

⁴⁶⁶ S. López Petit, *Horror vacui. La travesía de la Noche del Siglo*, Madrid, 1996, p. 41.

Como si encarnara al escurridizo Mauleón cervantino, poeta tonto y académico de burla de la Academia de los Imitadores, Luis Buñuel arremete en *Viridiana* contra la Iglesia católica con una burla laxante y liberadora. En su parodia feroz de la Última Cena, los doce mendigos comen confusa y desordenadamente alrededor de una mesa dos corderos asados, beben vino, bailan al son de *El Mesías* de Händel, se pelean, blasfeman, chillan, ríen. Buñuel, *ateo por la gracia de dios*, explicará más tarde que nunca se le pasó por la cabeza escribir un guión en el que se demostrara que la caridad cristiana es algo inútil e ineficaz. Sin embargo, la película deja pasar por sus porosos fotogramas gotas de desprecio hacia una moral, la católica, que quiere que los pobres sean objeto de la caridad del *potens* a condición de que se mantenga su status quo; esto es, a condición de que sigan siendo pobres y se comporten y actúen como tales. El film gana la Palma de Oro en el festival de cine de Cannes de 1961 y *L'Osservatore Romano* pone el grito en el cielo. Las reacciones no tardan en llegar. José Muñoz Fontán, Director General de Cine y Teatro, es destituido fulminantemente nada más pisar la frontera española. La burla *ridiculizante y ridiculizadora* de un solo hombre logra mínimamente lo que la clandestinidad política en el exilio persigue: que el Régimen del generalísimo se tambalee, siquiera durante los escasos noventa minutos que dura la cinta (Franco, que vio *Viridiana*, quiso quemarla y perseguir a los culpables).

Dos clases de risa ridícula, de burla contra el otro, de mofa, entonces: una, centrípeta que, desde los muchos, atrae o impele a los individuos de naturaleza distinta a que se dirijan hacia el centro común; otra, centrífuga, subterfugio de los pocos en su afán desestabilizador, que apunta al poder y aleja del centro. Si en el primer caso el timbre de la risa que se alinea con el ridículo es violento, en el segundo, a pesar de su soledad (rayana en la desesperación), es reflexivo. La superposición de diferentes risas agregadas en vertical desencadena extrañas modulaciones en el interior del ridículo. El sociólogo Ronald Webb contrapone al humor que él denomina «conservador», otro que es calificado de «radical». Mientras el primero es un mecanismo de corrección social que, por medio del estereotipo, de la creación de víctimas propiciatorias para ser atacadas, de señalar como inferiores determinados aspectos raciales, sexuales, religiosos, etc., de personas o colectivos, se dirige al encauzamiento de aquellas conductas supuestamente incompetentes que se desvían de la norma, el segundo

«gives permission to manipulate or degrade by ridicule symbols and ideas considered sacred in a group or society»⁴⁶⁷.

Es fácil comprender por qué este humor radical, este ridículo que, desde uno, tiene la osadía de enfrentarse a las fuerzas de dominio, es perseguido, acorralado y castigado por sistemas totalitarios, dictaduras monotesticulares y demás fantasías éticas de poder. La risa *en baladro*

⁴⁶⁷ R. G. Webb, "Political uses of humor", en *ETC.: A Review of General Semantics*, volumen 38, número 1, San Francisco, 1981, p. 41.

(en expresión cara a Valle-Inclán) del solitario y oceánico uno contra el masificado otro subraya la soberanía personal del individuo y cuestiona el conjunto de valores de la colectividad. Es una *Resistenzkraft*, una fuerza de resistencia en pugna con el poder ilegítimo y el pensamiento uniformador. Así como los toques de trompeta en el *Fidelio* de Beethoven derriban los muros del *Lager* y anticipan el triunfo de la libertad, la risa que ridiculiza partiendo del espacio reducido del sujeto se zafa de la coacción de un sistema político anquilosado y afirma su independencia. Artefacto restallante que apunta contra el orden del Estado, la pequeña *vendetta* que el individuo, con sus burlas, se toma a costa del núcleo de la comunidad política, muestra las desventajas de adoptar roles esquemáticamente establecidos e invita, de manera lúcida, a revisar críticamente las rígidas estructuras normativas.

2. LA CARGA DEL RIDÍCULO

Dich nur
neigt zu mir hin,
was du geworfen.

P. Celan, *Das Schwere*

Ridiculizar es dejar uno el peso de una carga en el otro. Tratándose del peso del ridículo y no de otro peso, el ridículo es la fuerza que se deja, porque se lanza, contra uno con el fin de que ese uno se haga cargo: al cargar con el ridículo se lleva sobre sí lo que otro ha lanzado. Lanzar es, entre otras cosas, arrojar con ímpetu un arma, como se hace con la flecha que se saca de la aljaba. Una flecha puede y no puede alcanzar su objetivo: depende de la pericia del arquero y, en menor medida, de la habilidad para esquivarla de aquel a quien la flecha va dirigida. Al impeler con violencia uno el ridículo sobre otro, recorre el ridículo una distancia movido por el impulso que ha recibido. El empuje que lleva la carga del ridículo, si su autor tiene la suficiente destreza como para dar en el blanco o el receptor es inhábil para evitar el disparo, crece hasta que se produce el impacto. En el impacto o choque es un proyectil u otro objeto el que se encuentra violentamente con algo, como un triciclo

contra una pared, un explosivo contra un cuerpo, etcétera. En el ridículo, lo que choca contra uno no es arma alguna, pero el impacto se siente con dolor: es la burla misma, la burla *en sí*, embrutecida, sin pulir, la que se estrella sobre la vida interior del otro. Con esta maniobra se persigue, principalmente, rebajar, debilitar, quitar el vigor y la fuerza a uno, negar. ¿Cómo? Ya advertimos que el ridículo opera por equiparación: cataloga un valor personal como inferior respecto de uno mayor o más elevado y procede a su descalificación. Al ridiculizar, la promesa del daño se materializa como la carga que uno debe soportar en la inevitable fricción social. Quien ridiculiza selecciona previamente aquellos valores que considera imprescindibles, desecha los espurios, traza una línea a seguir y exige veneración, respeto, sumisión. La estructura que soporta el aparato psíquico, anímico y corporal del estibador que carga con el bulto del ridículo zozobra con el sobrepeso: la imagen que uno tiene de sí se rebaja. La sanción del ridículo, sobre todo, quiere conseguir que los fines espirituales de un individuo no lleguen a realizarse o queden, de alguna forma, mutilados. El pretexto: la ordenación proporcionada del espacio de la vida en común. Si el ridículo es carga, peso lanzado sobre otro, debe uno estudiar, como última parada, el proceso que va desde el alivio de la carga hasta la recepción de la misma, sin perder de vista el peso insufrible que puede hacer que el ridículo llegue a aplastarle a uno: hacer el ridículo; dejar en ridículo; poner en ridículo; estar en ridículo; ser ridículo.

a. Hacer el ridículo

Hacer el ridículo es comportarse uno ridículamente en presencia del otro. El ridículo exige público. Aquel que en la soledad y sin ayuda ajena llega a bastarse a sí mismo, el robinsón que marcha sin ser visto, porque no quiere o no puede, por la vida, no hace nunca el ridículo: se ha convertido en un espectro invisible ante el que no es posible el escarnio. La metafísica del ridículo es una metafísica de la copresencia. Por eso el ridículo es un fenómeno político: traspasa la dicotomía público-privado y actúa en el espacio intermedio del ágora, allí donde la autonomía individual está en una situación de apertura permanente y dinámica. La polis, sin embargo, no es un espacio neutro:

«la polis n'est simplement paix, harmonie et discussion tranquille entre citoyens, mais tout autant polemos, guerre entre hommes et entre cités, exil et massacre»⁴⁶⁸.

Ridiculizar precisa de espacios abiertos llenos de gente. Los espacios, vinculados originariamente a la naturaleza, sustituidos luego por construcciones rudimentarias de unos ancestrales primeros asentamientos. Después, poblaciones pequeñas, urbes, metrópolis, megalópolis. Entender cómo y por qué se hace el ridículo obliga a prestar una especial atención a la densidad y a la magnitud del escenario en el que transcurre la vida. La masificación dispersa. Y

⁴⁶⁸ C. Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, tomo I, p. 357.

difumina —«*aux pays fréquentés sont les plus grands silences*»⁴⁶⁹, canta Saint-John Perse—. Efectivamente, los sectores geográficos en los que se observa una gran concentración de cuerpos dificultan la acción del ridículo: una cantidad elevada de masa humana por kilómetro cuadrado minimiza el impacto de la burla. En áreas densamente pobladas la risa que zahiere se coagula mucho antes de alcanzar a su presa. Son éstos espacios compactos que desdibujan el perfil de los sujetos, sujetos que, inexorablemente, se transforman en carne indeterminada, opaca, indiferente al examen del otro. Al aumentar la proporción entre cuerpo y materia, se estrecha la relación entre objeto y campo visual. La presbicia del alma, unida a una cierta indiferencia, provoca que se atenúe el efecto del ridículo. Cuando se es capaz de llamar la atención de los demás, cuando uno canaliza la energía de muchas miradas, cuando la víctima que corta el plano óptico hace que las membranas interiores de los ojos se posen perpendicularmente sobre ella, entonces, sí, se hace efectiva la agresión. Señalado un comportamiento como ridículo, las risas se dejan caer implacables sobre su objetivo: el agredido reúne sobre su centro lo que antes estaba separado.

En las poblaciones en las que la presión demográfica es menor, quien hace el ridículo huye de la fosforescencia eléctrica y se decanta por los parajes poco iluminados. Este fototropismo negativo se explica por la crueldad de la propia burla: a menor población, mayor probabilidad de ser etiquetado como ridículo un comportamiento

⁴⁶⁹ Saint-John Perse, *Anabase*, en *Œuvres complètes*, París, 1994, p. 95.

cualquiera. Basta que uno hable de forma diferente, vista su cuerpo con algo inusual, actúe de manera no consensuada por la mayoría, se aparte de los rituales cotidianos, etc., para que se desencadene la violencia del ridículo. Se hace el ridículo porque el otro considera que uno golpea el estado de equilibrio de una población endógama y claramente perfilada. Contra ése, las pulsiones agresivas, desinhibidas, dejadas a su antojo, se corporeizan en la risa. Por tanto, el ridiculizado consigue que los otros esquiven las prohibiciones culturales que emanan del conjunto de principios, preceptos y reglas a que están sometidas las relaciones humanas en toda sociedad civil, y a cuya observancia pueden ser compelidos los individuos por la fuerza. Quien hace el ridículo es, entonces, alguien enigmático a fuer de paradójico. Porque con su actitud disonante permite que quienes se aúpan como máximos adalides de las exigencias morales y legales de un grupo, comunidad o Estado, vulneren esas mismas exigencias impuestas desde fuera a través de la lesión de la risa ridiculizante. Temeroso ante una ley que castiga duramente al infractor (externa, en forma de Derecho; pero también interna, como sentimiento de culpa), quien se ríe contra otro se burla de ese otro, sí, pero, sobre todo, se burla de la gravedad de una ley que no se aguanta. «En los humanos también, el sentimiento de ser todos uno (tan importante para servir a una causa común) se refuerza considerablemente en presencia de un enemigo determinado y amenazador que es posible odiar»⁴⁷⁰. Como le ocurre a la víctima de las *masas de acoso* de Canetti, quien hace el ridículo concentra sobre sí las

⁴⁷⁰ K. Lorenz, *op. cit.*, p. 319.

acciones virulentas de todos. Este odio doble, canalizado, convierte al ridiculizado en alguien muy valioso para una sociedad que necesita periódicamente de la descarga.

b. Dejar en ridículo

Se hace el ridículo porque alguien deja caer sobre uno el ridículo. Al dejar el ridículo en uno se le deja a ese uno en ridículo. A ese uno al que se le deja en ridículo se le encomienda una tarea: porque se ha dejado el ridículo a su cuidado, debe encargarse de él. Mas, ¿por qué cuidar, por qué cargar o encargarse? ¿Hay alguna forma de librarse de la carga —del lastre de la risa fanática— y mantener intacto el pudor anímico y corporal? ¿Qué es lo que puede hacer que el ridículo no cristalice, tampoco se fije ni se pose en uno para que, luego, no le sea dado al otro el dejar su carga como burla? ¿Y cómo pesar o medir en una balanza la amalgamada materia del ridículo que se deja? El ridículo, arrojado y abierto, dejado en uno, debe cuidarse. Porque al dejar el ridículo en uno se llama la atención de ese uno y se le solicita a que asista y conserve el ridículo. Dejar, que puede ser obra de uno, pero también de muchos, en ridículo, mantiene viva y sin daño a la comunidad política. La coacción que se efectúa por medio del ridículo, violenta y, en esencia, canalla, forma parte a su vez de las disposiciones positivas estatuidas por la autoridad civil, que vela porque las relaciones entre las distintas colectividades e individuos que conforman

el núcleo social sean tranquilas y cordiales —flemáticas, no *flebíticas*—. Puede parecer, entonces, que al dejar a uno en ridículo se le otorga a ese uno poco menos que un honor. Y es que hay cosas que son muy otras de lo que parecen. Al *ilota* al que se deja en ridículo no se le tributa honor alguno; más bien, se le castiga con sorda rudeza. Pero de la rudeza no debe pasarse nunca a la brutalidad. Porque en el ridiculizar hay una secreta aspiración didáctica: en la acción de dejar en ridículo se muestra al otro, al que es como todos, el qué y el cómo: *qué* tiene que hacerse, pero *cómo* tiene que hacerse para no ser uno objeto de desprecio y de burla. De eludir el qué y el cómo, de omitir audazmente y sin escrúpulos el cumplimiento de una obligación o compromiso impuesto por el conjunto de individuos que conforman un Estado, se ofrece ahí, a la vista y a la mano, la consecuencia directa de la ofensa: que los muchos terminan por descargar el angustioso peso de lo irrisorio sobre otro, violentándolo, dejándolo en ridículo. El Estado, que en opinión de Hegel debe venerarse como algo terrenal y divino (man muß daher den Staat wie ein Irdisch-Göttliches verehren, *Principios de la Filosofía del Derecho*, § 272), es poder, violencia, fuerza. Por eso Marx escribe que la violencia (Gewalt) es ella misma «*eine ökonomische Potenz*»⁴⁷¹. Potencia económica, social, estatal, la fuerza del ridículo aglutina los poderes de la humillación y la degradación, la calumnia y el menosprecio, para dejarse caer sobre el otro. Al ridiculizado, sin embargo, se le debe no sólo amargar, sino también

⁴⁷¹ K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, en *Karl Marx – Friedrich Engels Werke*, Berlín, Dietz Verlag, 1962, tomo 23, libro I, séptima parte, cap. XXIV, § 6, p. 779.

salvaguardar. En sus manos se deja algo inestimable y precioso: la armonía tonal del grupo.

Hay una tensión dialéctica en el dejar en ridículo: los muchos necesitan dejar el ridículo en el ridiculizado no sólo para zaherir, sino también y sobre todo para educar; el ridiculizado, que no quiere por nada del mundo cargar con el ridículo del otro, debe hacerlo para conectar lo que ha sido con lo que viene de inmediato, lo que está por venir. El ridiculizador advierte: o uno adecua el paso al fluir de los muchos, o los muchos van a terminar por reírse de uno para dejar que ese uno y sólo él cargue con el peso del ridículo que, sin ser palpable, es aplastante. El ridiculizado, catalizador de las pulsiones agresivas de los otros, transustanciado, cosificado, es el prisionero de la ciudad enferma que no hace sino seguir el consejo de Gracián: «las burlas, sufrirlas, pero no usarlas»⁴⁷². Por eso es lícito afirmar que, como guardián del ridículo, el ridiculizado se convierte en sujeto alienado —una entidad, sí, desunida, alejada de sí misma, objetivada. Si la mayor regla del vivir es, con Epicteto, el sufrir, el ridiculizado es aquel que, muy quedo, soporta sobre sí el daño físico y moral causado por los súbditos de la banalidad. Es un *katharmós*, alguien a quien, tras ser purificado en el crisol con el fuego de la risa, debe señalarse públicamente con el objetivo de mostrar lo que bajo ninguna circunstancia se debe hacer. La propia dialéctica del ridículo, por tanto, hace imposible que aquel sobre el que se ha dejado el ridículo se sustraiga a la carga. Éste debe, no sólo

⁴⁷² B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras Completas*, tomo II, § CCXLI, p. 283.

cargar, sino encargarse de ella y cuidarla. Su acción (sacrificada) cohesiona, soporta y mantiene el engranaje político del Estado.

c. Poner en ridículo

Al soltar el ridículo y desasirse de él, quien deja en ridículo pone el huevo del ridículo, que es germen, en el otro. El otro, pasado a cuchillo por el pelotón de fusilamiento de la risa, entona su canto de duelo y aguanta como mejor puede lo que se le viene encima. Porque al poner en ridículo da comienzo la lucha. La lucha es desigual: individuos *anfetamínicos*, intensamente excitados, se enfrentan a una tropa exigua que, confiada en el razonamiento, en el poder del lenguaje, trata por todos los medios de detener la embestida. El sujeto masificado, sin embargo, no atiende a razones y, en el tumulto de la contienda, aplasta a quien le hace frente. El procedimiento es conocido:

«el Estado viene a disponer de poder para fijar el castigo que habrá de aplicarse a las distintas transgresiones, según crea que lo merecen, cometidas por los miembros de esa sociedad»⁴⁷³.

Detrás de la burla y el ridículo de los muchos se esconden las sombras chinescas del positivismo jurídico, la connivencia de las categorías constitucionales y la instigación de ese *dios mortal* llamado Estado. El Estado, amparado por un derecho que emana de lo que Hobbes

⁴⁷³ J. Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil* (segundo tratado), Barcelona, 1985, cap. VII, § 88, p. 68.

denomina *Irresistible Power*, debe garantizar la paz y la seguridad de sus súbditos⁴⁷⁴. Cabría preguntar a condición de qué garantiza el Estado la seguridad y la paz. Lo que el Estado exige a cambio es cooperación, obediencia, rectitud, lealtad. ¿Qué ocurre entonces con quien disiente del catecismo oficial? Que puede ser anulado y extinguido por el otro. La acción del ridículo, el incapacitar, rebajar y desautorizar a uno a través de la incisión de la risa que ridiculiza, va a ser uno de los medios (y por su impunidad, uno de los más eficaces, ciertamente) de que se sirva el Estado en su empeño represivo-unificador.

Poner en ridículo es expresión clara y distinta de la dominación por la fuerza: sólo aquel que se fija como objetivo ineludible castigar al otro con la burla da alcance a su propósito. Poco importa quién es o qué ha hecho ése al que se le pone en ridículo: se ha enrocado de una forma tan tenaz, ha opuesto una resistencia tal, que contra ése está permitida la agresión. Sin más. La puesta del ridículo, poner uno en ridículo al otro, no es sino la huella de la capitulación. A la exhortación de Spinoza que alienta a no odiar ni despreciar a nadie, a no burlarse ni encolerizarse contra persona alguna, a no envidiar a los demás (*confert haec doctrina ad vitam socialem, quatenus docet neminem odio habere, contemnere, irridere, nemini irasci, invidere*), las masas ansiosas de

⁴⁷⁴ Como constata Santiago López Petit, el esquema tradicional que entiende al Estado como garante último de la seguridad se ha invertido: nos hallamos ante el resurgimiento de un paranoico y teologal Estado-guerra que, contra Hobbes, «no nace para poner fin a la guerra sino para desplegarla»; contra Clausewitz, afirma que «la política misma es guerra». S. López Petit, *El Estado-guerra*, Hondarribia, 2003, p. 34.

carne de caza y diversión jaleadas por el poder responden con la higiene ridiculizante de la batida y la violencia física de la risa⁴⁷⁵.

Poner en ridículo es domar, amansar y hacer dócil al animal humano a fuerza de un ejercicio uniformador y una psicología reflexológica maniaca —*Zucht und Züchtung* en la partitura de Nietzsche: domesticación y adiestramiento, disciplina y selección como contrafuertes de toda pedagogía correctora. ¿Qué es lo que se pretende? ¿Qué se quiere conseguir con la doma? Reprimir las pasiones y las conductas desordenadas. Reducir. Dejar al otro como material inservible —hacer del otro una confusa mezcla de chatarra orgánica—. Rebajar hasta que no quede sino un esqueleto de miedo. Quien así actúa ejercita en el otro sus facultades de dominio, que son muchas. A través del dominio se persigue la sumisión y la obediencia. Entendemos, con Weber, que las categorías fundamentales de la dominación racional son:

«el ejercicio continuado, sujeto a ley, de funciones, dentro de una *competencia*, que significa: a) un ámbito de deberes y servicios objetivamente limitado en virtud de una distribución de funciones; b) con la atribución de los poderes necesarios para su realización, y c) con fijación estricta de los medios coactivos

⁴⁷⁵ B. Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata*, II, proposición XLIX, escolio, p. 159. En la guerra contra el otro a través del ridículo se patentiza lo que Julio Verne escribe en su *Miguel Strogoff*: que «*le triomphe du vainqueur ne pouvait être complet sans l'humiliation publique des vaincus*». J. Verne, *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, II, París, 1892, cap IV, p. 74.

eventualmente admisibles y el supuesto previo de su aplicación»⁴⁷⁶.

Al ridiculizado se le *pone* en ridículo. Resultado de la destrucción o descomposición de su ser, lo que es puesto deja en el otro un poso. El poso es ácido. Y lo es porque evidencia la resistencia frustrada. Uno se resiste y no puede. Lo que le queda puesto no es sino el signo de la supresión forzada de su voluntad: captado en el otro un impulso discordante, se carga contra él y se sustrae la discordancia para, luego, rellenar, que es un poner, aquello sustraído. La verdadera tarea de toda Inquisición siempre ha sido una tarea de silenciamiento forzoso, falsificación y reprogramación. De otro modo si se quiere, no tan dramático (en apariencia), no tan visible, el proceso inquisitorial del ridículo se asienta sobre idénticos enunciados protocolarios: primero, silenciar a través del aplastamiento: biología de la fuerza; después, deshuesar, vaciar y adulterar: analítica de la corrupción; por último, lobotomía y normalización: poética de la crueldad. El deseo tácito de vencer toda resistencia que se le oponga es intrínseco a la dimensión sin perfiles del Estado. Porque el ridiculizado es un provocador: con su actitud diferencial desafía a los muchos y les hace ver que él y ellos son como dos asíntotas que jamás se cruzarán si no es en el infinito. La

⁴⁷⁶ M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, en *Grundriss der Sozialökonomik*, III, Tubinga, 1922, I, cap. 3, § 3, p. 125. «Die Grundkategorien der rationalen Herrschaft sind also 1. ein kontinuierlicher regelgebundener Betrieb von Amtsgeschäften, innerhalb: 2. einer Kompetenz (Zuständigkeit), welche bedeutet: a) einen kraft Leistungsverteilung sachlich abgegrenzten Bereich von Leistungspflichten, b) mit Zuordnung der etwa dafür erforderlichen Befehlsgewalten und c) mit fester Abgrenzung der eventuell zulässigen Zwangsmittel und der Voraussetzungen ihrer Anwendung».

insolencia tiene un precio: el colapso del ridículo. Puesto en ridículo se termina enérgicamente con la presunción de quien no ha cedido a la hipnótica zancada de la *Gemeinschaft* o comunidad cercenada y cercenadora. A ése había que darle una lección; contra ése se había de batallar. Desfigurado, transformado, sometido, recauchutado, del otro se ríe ahora uno con una boca bien abierta que ridiculiza. Se le ha puesto en ridículo, se le ha convertido en nadie.

d. Ser ridículo

Poner en ridículo es siempre un poner el ridículo en el otro, un desacreditar por medio del ridículo a aquel a quien se quiere sancionar. Es, por tanto, un poner que, a la vez, es un colocar: se pone en ridículo para colocar en el otro *el* ridículo. De este modo, uno se queda con el ridículo o, mejor, queda en ridículo. Todo quedarse es un estar, un detenerse forzosa o voluntariamente en un lugar con el firme propósito de permanecer en él. Pero ese quedar que es un estar y un detener es también y sobre todo un acontecer y un suceder. El germen del ridículo, enquistado mediante ventosas y ganchos en el intestino del ser, destruye (royendo) su esencia. Si poner en ridículo ningunea y anonada, estar o ser ridículo, ser uno ridículo, destroza. Bajo el gobierno del ridículo todo está permitido. Ciertamente, no para aquel que, de tanto incubar, ha padecido la metástasis de la irrisión —éste, paralizada su sustancia individual, aquietado, no puede sino esconderse o huir—:

todo está permitido para el otro, que se burla impunemente de uno hasta dejarlo en el umbral de la locura o la muerte (hecho un guiñapo, vencido, desustanciado). El tiempo del ridículo, primero, reifica y convierte el instante vital, fluido, en espacio hermético y delimitado; luego, desgarrar y destruye la médula del ser que ha quedado atrapado en él.

Ser ridículo es estar alguien con el agua del ridículo hasta el cuello. El ser que se baña en el agua del ridículo respira o expira. De respirar, son dos las variables que deben examinarse: en el primer caso, el ridículo daña a una parte independiente del ser, a un sector delimitado y preciso (aunque, como veremos, puede que esa parte o sector esté conectada con otra, a la que también ataca). Todavía resta una posibilidad: la que se sigue de que sea el ser en su totalidad, no una parte, no un sector, sino el ser todo el que queda afectado por el ridículo. Cuando, en la autobiografía novelada que es *La conjura de los necios*, Ignatius J. Reilly —alter ego de John Kennedy Toole— se queja de su válvula pilórica (a la que culpa de toda una serie de catástrofes, que van de lo material a lo escatológico), la cosa resulta ridícula. Esta caricaturización de una parcela del ser, centrada en la abertura inferior que comunica el estómago con el intestino, es ridícula por sí misma: no afecta a otras secciones, sino que se ceba con una de sus partes. Lo mismo vale para la nariz a la que canta burlescamente Quevedo: «érase un naricísimo infinito,/ frisón archinariz, caratulera,/ sabañón garrafal, morado y frito». El ridículo que repasa y reposa sobre la nariz superlativa del poema de Quevedo acota ese fragmento de cara y se

ceba con él, sin pasar a mayores. ¿Y qué decir de la panza de Sancho Panza, sátiro carnavalesco de un apetito y una sed proverbial —una panza o barriga que es «lo inferior absoluto», como la llama Bajtin, abierta para acoger el idealismo abstracto de Don Quijote? ¿O del seno izquierdo, que es el del corazón y que, según Ramón Gómez de la Serna, tiene más vida que el otro, que el derecho, y es hacia el que uno va siempre? ¿Y esa pata de palo que marcha por sí sola en el relato de José de Espronceda? Este ridículo, como el sulfato de bario o el bismuto, es inocuo. No puede decirse lo mismo del ridículo que, ciñéndose a un sector clara y distintamente delimitado del ser, conecta con otras parcelas del mismo. Un *ridiculum* de este tipo es aquel que actúa a través del nombre. Siendo el nombre uno, su ridiculización pone en contacto sectores comunicados del ser, que se desbordan atacados por la risa. Sirva como ejemplo el caso de Iósif Vissariónovich, que se impone el sobrenombre, primero de «Koba», luego de «Stalin»: el de acero. De joven, sin embargo, sus conocidos le llaman de otra forma; le llaman (y le tienen, probablemente, por) «Soso», que es el diminutivo georgiano de Iósif. O el de José María Aznar, ex-presidente del Gobierno de España, transformado (George Bush hijo mediante) en un ganso bravo o salvaje —en un «ánsar»—. La ridiculización es efectiva porque hace de un presidente alguien tardo, perezoso, descuidado; también un patoso que presume de chistoso y agudo, sin serlo. Por el nombre se entra en el ser. Una vez ahí, una vez dentro, la carcajada mordaz pone en contacto compartimentos que estaban aislados entre sí. Gadamer sostiene que «las bromas que uno hace con un nombre son bromas

malas, indecentes, ignominiosas; y cuando alguien como el desesperado Ajax, al despertar de su locura, juega con su propio nombre, ello no es sino una terrible dejadez, un imperdonable abandono de sí mismo»⁴⁷⁷. Cuando no es un nombre sino un símbolo lo que se ridiculiza, el efecto abrasivo de la risa se bifurca de nuevo en múltiples direcciones. John Heartfield (Helmut Herzfelde) traviste a las tropas franquistas para presentarlas como dos buitres franciscanos (idea que, de alguna forma, Bertolt Brecht y Kurt Weil retomaron cuando, en la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, montan sobre el escenario un buitre a imagen y semejanza del águila alemana): una parcela del ser del *fascio* (su predilección por la carne muerta), puesta al desnudo, intercomunica manos, boca, nariz y garras, los miembros que se coordinan para despedazar un cadáver.

Cuando no es una parte o sector del ser lo que se ataca, sino el ser en su conjunto, todo cambia: el ridículo reduce al silencio, margina, hostiga, muerde. De nuevo se nos abren dos posibilidades: por una parte es el ser de un individuo particular, el ser todo de ese individuo, el que se ve afectado; por otra, no es el ser de un individuo sino el de un grupo o colectivo lo que se quiere perseguir con la acción del ridículo. Ridiculizar el ser de un individuo, apocarlo, deshonorarlo, es práctica tan extendida que son legión los que han sufrido su acometida. Porque uno echa el resto por destruir a aquel a quien menosprecia u odia. «De mí se

⁴⁷⁷ H.-G. Gadamer, *Denken und Dichten bei Heidegger und Hölderlin*, en *Gesammelte Werke*, tomo 10, p. 78: «Scherze, die man mit einem Namen treibt, sind schlechte, schändliche Scherze, und wenn einer wie der verzweifelte Ajax, der aus seinem Wahnsinn erwacht, selber mit seinem Namen spielt, so kommt das einer furchtbaren Selbstaufgabe gleich» (VOR).

reía todo el mundo, se reían siempre», confiesa el protagonista del relato de Dostoievski *El sueño de un hombre ridículo*⁴⁷⁸. En la época imperial no bailan los hombres, tampoco los jóvenes: el baile es signo de una vida muelle y voluptuosa. Sin embargo, cuenta Suetonio que Calígula danza día y noche (y los senadores, en secreto, ridiculizan afición tan poco viril); san Agustín ironiza y se ríe de Júpiter, a quien llama *corruptorem pudicitiae*; Lutero se burla del sumo pontífice: el Papa es *Schwein des Epicurs*, la cerda de Epicuro, un impostor y un charlatán (Gaukler), además de un pillo (Spitzbube); en su testamento, Shakespeare se ríe de su mujer, a la que deja, no su mejor cama, sino su *second-best bed*; Voltaire caricaturiza el optimismo metafísico y la teodicea de Leibniz, mientras Hume llama a los amantes de la ciencia a no exponerse al ridículo ni al menosprecio de los ignorantes; Friedrich Schlegel ridiculiza el *Almanaque de las Musas* y las *Horen* de Schiller; Wagner y Hans Richter hacen lo propio con el compositor francés Jaques Offenbach; hasta la mismísima muerte, según Adorno, se burla y se mofa (spotten) tanto del pensamiento que intenta pensarla como de la inmortalidad; etcétera. Se ridiculiza el ser de uno porque se lo quiere ubicar en la esfera de lo carente de valor. Lo que se busca, entonces, es la reificación del ser: devaluarlo y degradarlo de suerte que lo que quede no sea por más ser sino cosa, objeto, instrumento, materia descafeinada y mórbida. Al ridiculizar a un grupo o colectivo, es el ser de muchos el que queda en suspenso. Esto es lo que hace el banquero anarquista de Pessoa: él es el verdadero anarquista, el anarquista científico; los

⁴⁷⁸ F. Dostoievski, *El sueño de un hombre ridículo*, Barcelona, 2005, p. 10.

demás, anarquistas místicos o pseudoanarquistas. Cicerón se ríe de los supersticiosos, esos hombres que viven pendientes del graznido del cuervo o de la corneja, prisioneros de sus falsas creencias. Melville afirma por boca de Ismael algo sobre los filósofos con lo que no estaría en desacuerdo Luciano de Samósata: «tan pronto como oigo que este o aquel hombre se presenta como filósofo, concluyo que, como a la vieja dispéptica, se le debe haber “roto alguna tripa” (he must have "broken his digester")»⁴⁷⁹. Hasta hace poco era frecuente encontrarse en los pubs británicos un cartel que, a modo de advertencia, prohibía la entrada a determinados «grupos étnicos»: *no Irish, no Blacks, no dogs*. A finales del siglo XIX se publica en Rusia un manual o tratado antisemita que intenta, a través de la difamación de la risa sanguinaria, construir una mitología burlesca del pueblo judío. En *The Protocols of the Elders of Zion* (editado en los Estados Unidos con una introducción de Henry Ford), la ridiculización gira en torno a dos ideas con las que estaban muy familiarizados los custodios de la moral católica de los siglos XIV-XV (de Ferrand Martínez de Écija a Fray Alonso de Espina, pasando por Fray Vicente Ferrer): una, que los judíos, en sus tratos y comercios con el otro, están guiados por la única luz de la avaricia, el enriquecimiento y la codicia; otra, que el contacto de los judíos con las comunidades cristiana y musulmana pervierte el conjunto de creencias y dogmas sobre las que se sustentan las normas religiosas que rigen y dirigen la conducta individual y social, así como sus prácticas rituales. Odio, miedo atávico al diferente, protección contra el otro, defensa ante

⁴⁷⁹ H. Melville, *Moby Dick*, Barcelona, 2000, X, p. 74.

lo que no se entiende sino como intromisión. En la aljama se puede entrar a cuchillo blandiendo el crucifijo, violando, saqueando, convirtiendo a la fuerza. Previamente, sin embargo, se identifica a una minoría y se la ridiculiza para que no haya dudas sobre la legitimidad de la agresión.

«O di inmortales!

Ubinam gentium sumus?

Quam rem publicam habemus?

In qua urbem vivimus?»⁴⁸⁰.

La casuística del ridículo es previsible: con el fin de desprestigiar a quien convive con uno —al otro que, porque convive, coincide y compite con él—, se le degrada gracias a una calculada estrategia que presenta a la burla del ridículo como a una de sus más eficaces asociadas. ¿Qué es lo que está por debajo? La universalidad del poder económico y la obsesión por la pureza; la superioridad de la élite y la sangre. Los

⁴⁸⁰ M. T. Cicerón, *Catilinarias*, Madrid, 1969, IV, 9, p. 19. La bibliografía sobre los atropellos cometidos contra las comunidades judías españolas y americanas entre los siglos XIV-XVII es amplia —cfr. J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, 1961; Y. Baer, *Die Juden im christlichen Spanien*, Berlín, 1936; L. García de Proodian, *Los judíos en América*, Madrid, 1966; etc. Sin embargo, es interesante notar como, en ese clima asfixiante y atroz, los judíos definen su judaísmo ridiculizando los símbolos de la opresión cristiana. David Gitlitz lo explica: «era frecuente que [los judíos] expresaran su negativismo oralmente en palabras que los juristas cristianos definían como blasfemia (alusión infamante o irreverencia impía) y materialmente en hechos que se calificaban de sacrilegio (...). Esas actitudes y conductas recorren una escala ascendente de exteriorizaciones negativas: 1) la negación o expresión de incredulidad, a menudo unida a la refutación filosófica o la declaración de creencias contrarias del judaísmo; 2) el ataque verbal, mofa o menosprecio, a menudo cargado de ironía; 3) la parodia, y 4) la agresión física». D. M. Gitlitz, *Secreto y engaño. La religión de los criptojudíos*, Salamanca, 2003, p. 140. La irreverencia burlesca hacia la autoridad y la ridiculización de símbolos sagrados muestran la impotencia de los colectivos sometidos.

trabajadores emigrantes europeos (polacos en Irlanda; españoles en Alemania, Suiza o Francia; rumanos en España; irlandeses en Inglaterra; italianos en Estados Unidos, etc.) conocen maniobras similares. *Verdadero*: supremacía genética de los que están, de los que *llegaron primero*. *Falso*: honradez en la transacción y en el trato. A esto se añade la acusación de estolidez, la imposibilidad de entender (propia de colectivos humanos «sometidos») las normas que permean la estructura del *Establishment*. Porque ser ridículo un colectivo o grupo facilita enormemente la conducción del ganado humano. En la *Carta sobre el entusiasmo*, Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury, se pregunta por qué el pasar por el polígrafo del ridículo provoca tal espanto y estupor. «¿Cómo puede ser, pues, que nos mostremos tan cobardes al razonar y temamos tanto el someternos a la prueba del ridículo?», cuando, precisamente, «la gravedad forma parte de la esencia misma de la impostura»⁴⁸¹. La siguiente observación de Gogol puede servirnos de respuesta: «incluso aquel que no teme a nada en el mundo, teme a la burla»⁴⁸². Y es que no es sólo *l'esprit de sérieux* el que se resiente ante la risa que ridiculiza, sino el ser mismo, el ser todo. La concordancia sonora de risas cruzadas confiere al ridículo un valor contrapuntístico: la superposición y el encadenamiento de carcajadas hirientes en las que cada risa se contrapone verticalmente a otra, además de exponer al ser al peligro del despedazamiento mordaz, es el tiro de gracia que puede llegar a asfixiarlo en su fragilidad pensante y sentiente. Porque quien es ridiculizado experimenta una

⁴⁸¹ Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo*, Barcelona, 1997, sección II, p. 100.

⁴⁸² N. V. Gogol, *Las almas muertas*, México D. F., 1981, p. XII.

vergüenza retráctil: es y no es, está pero no está. El ser, hostigado desde el firmamento del ridículo, se descompone con una facilidad tal, que puede moldearse según convenga. De este ser mortalmente burlado sólo quedan los restos ulcerados del banquete del ridículo.

e. Dispositivo de regulación

La ingeniería coercitiva que modula las democracias espectaculares tiene al ridículo por una de sus más efectivas fuerzas de intervención. Es, en parte, a través del ridículo, que se fiscaliza y controla, se inspecciona y se sanciona. Ser uno ridiculizado provoca un desajuste en el núcleo del ser: la cualidad de ese ser, escarnecida. El ridículo es entonces la endoscopia que cada individuo dentro del grupo hace de sí para mantener un equilibrio hacia dentro y hacia fuera. Porque el pináculo y la guinda, la *pièce de résistance* del ridículo consiste en acabar con el otro. Acabar con el otro quiere decir que uno queda en ridículo con su existencia vacilante, a un paso de la muerte, si no física, sí anímica. Esto es lo que recoge la expresión francesa *le ridicule tue*: el que pone en ridículo deja en el otro un ridículo con el que ese otro queda en su intimidad, experimentando algo cercano a la corona de la extinción. El ridículo no destruye inmediatamente: su acción es de largo recorrido. Empleada como herramienta política de coacción, sin embargo, la fuerza del ridículo puede llegar a ser tan efectiva como la propaganda, la presión de los *mass media*, la periódica y constante

falsificación de hechos históricos, la represión policial, la industria del entretenimiento, la corrupción del poder judicial, etcétera. Depende, en parte, de cómo esté organizado el Estado en el que el ridículo se despliega. Adorno explica que, «cuanto más desmesurado o excesivo es el poder de las formas institucionales, tanto más caótica se vuelve la vida que ellas introducen a la fuerza y que deforman a su imagen»⁴⁸³. No es preciso insistir en el poder desproporcionado del Estado moderno occidental, amigo por igual de excesos y abusos. En este universo, universo regido por principios y valores democráticos anodinos, el ridículo es la agresión indirecta y refinada que remueve el ser de uno o de muchos con la advertencia siguiente: que se está a un paso de franquear la delgada línea que justifica, no ya la punción del ridículo, sino la agresión directa y vertical de lo negativo en acción. ¿Cómo? Por medio de esa risa que Hegel, en las *Lecciones de estética*, llama «risa de burla, de desprecio, de desesperación (Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung)». Bajo la apariencia de la «rectitud moral», esta concepción de la justicia que consiste en reprimir el desorden, desacreditar a todo aquel que genere problemas, atacar a quien se ubique más allá del marco común, etc., se ceba con el otro en su afán por castigar y humillar.

El ridiculizado se convierte en objetivo contra el que está moralmente justificado actuar desde el poder: son las nuevas formas de servicio a lo público. En su estudio sobre los indios Winnebago, el

⁴⁸³ Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 93 (VOR): «Je unmäßiger die Macht der institutionellen Form, desto chaotischer das Leben, das sie einzwängen und nach ihrem Bild deformieren».

antropólogo Paul Radin asegura que para entender el infrecuente grado de integración social existente en las culturas primitivas debe atenderse a lo que él denomina *the fear and horror of ridicule*: todo error, toda conducta que se salga de la norma, todo punto de vista que se desvíe de la opinión comúnmente aceptada, toda interpretación individual o personal de cualquier precepto, toda excentricidad es etiquetada como ridícula y tiene su correspondiente sanción a través de la risa punitiva. El miedo o terror al ridículo

«it is the preserver of the established order of things and more potent and tyrannous than the most restrictive and coercive of positive injunctions possibly could be. As a conserving force it takes its place by the side of primitive man's sense of a social world distinct from the individual, and his theory of the unchangeableness of group phenomena»⁴⁸⁴.

Si la extrapolación histórica no es posible, la violencia del ridículo, sin embargo, es real. No caer en el ridículo exige de los miembros de una colectividad atención, tenacidad, constancia. Con el ridículo hay que usar del reconsejo, como señala prudentemente Gracián: volver a pensar y a repensar las cosas no sea que esa risa que se vierte contra uno aspire secretamente al control, la degradación, la manipulación, el dominio. Perseverar en el espacio ocupado por las minúsculas partículas que conforman los estamentos en que se divide el cuerpo

⁴⁸⁴ P. Radin, *Primitive man as philosopher*, Nueva York, 1957, p. 51.

social requiere de la observancia escrupulosa a la norma, del ajuste a la legislación, de la interiorización de los códigos o del alineamiento con la reglamentación, del respeto por las costumbres. Es parte del juego. La *Realpolitik* exige obediencia, acatamiento, sumisión a lo establecido o estipulado. El ridículo se convierte, de este modo, en un potente instrumento al servicio del poder público que refuerza el comportamiento y las definiciones normativas al tiempo que corrige las desviaciones de esas normas. Situarse en los márgenes es posible. La teleología lineal de la razón calculadora, no obstante, elabora con el tiempo materiales más pesados, materiales de los que resulta heroico desprenderse. Todo debe ser rígidamente controlado. El ridículo está ahí, como una de las técnicas a disposición de la intimidación por la risa. El poder como un acto, no de la palabra, sino de la carcajada.

3. CONCLUSIONES

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma.

Rubén Darío, *Coloquio de los centauros*

En esta última parte del trabajo hemos intentado sacar a la luz el aspecto más resbaladizo del ridículo: la utilización política, el recurso al ridículo como medida de presión, la coacción que el ridículo articula en silencio, solapada, discreta, sigilosamente. «Cotidianidad», «indiferencia», «precisión», «impunidad», son algunos de los poderosos aliados con los que cuenta el ridículo. *Cotidianidad* en tanto que convivencia diaria y ordinaria con el ridículo. En su diario florentino anota Rilke que el libro o manual que quiera dar cuenta del enorme caudal artístico de Italia debe contener una única palabra: «¡mira!». Lo mismo acaece con el ridículo: en la calle un niño ridiculiza a otro porque el segundo es incapaz de orinar en el lugar destinado a tal acción, desaguando en la cama; un político español ridiculiza a un ministro de su país por la iniciativa del segundo de regalar bombillas de

bajo consumo con el objetivo de disminuir la factura eléctrica; en la cola del supermercado una clienta ridiculiza la prenda de abrigo de otra por considerarla «pasada de moda»; en una oficina de Correos es una funcionaria quien se ríe burlona y despectivamente de quien, en ese momento, entra con poncho y sombrero de palma de Guayaquil; un poeta se ríe de otro por un engorroso y turbio asunto político y un pensador de pasado católico ridiculiza a otro (ateo) por destacar éste el valor de la encíclica *Fides et ratio* de Juan Pablo II. En los recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, escribe Luis Cernuda sobre una pareja de amantes homosexuales: «al fin surgían, risueños y casi envanecidos del cortejo que les seguía insultándoles con motes indecorosos. Con dignidad de alto personaje en destierro, apenas sí se volvían al séquito blasfemo para lanzar tal pulla ingeniosa. Mas como si no quisieran decepcionar a las gentes en lo que éstas esperaban de ellos, se contoneaban más exageradamente, ciñendo aún más la chaqueta a su talle cimbreante, con lo cual redoblaban las risotadas y la chacota del coro»⁴⁸⁵. Instalado en el cotidiano y común quehacer vital, resulta complicado reparar en fenómeno tan hiriente: la *indiferencia* ante el ataque del ridículo aumenta su efectividad. Uno pasa de puntillas por el ser del ridículo, equidistante entre la apatía y la renuencia. La *precisión* del ridículo, sin embargo, la habilidad del ridículo para hurtarse a la mirada de la reflexión, lo convierte en un elemento de largo y penetrante recorrido. ¿Quién no ha sido alguna vez objeto de su tacto corrosivo? «No hay conmigo sino burladores, y mis

⁴⁸⁵ L. Cernuda, “El escándalo”, en *Ocnos* (ed. F. Brines), Madrid, 2002, p. 42.

ojos contemplan su hostilidad», se lamenta Job, víctima de la escarnecedora apuesta entre Yahvé y el ángel caído (17, 2). La frecuencia de la agresión ridícula hace que no se reparen mientes en él. Si se admite, con Schiller, que uno es plenamente hombre si y sólo si juega, habrá que encumbrar al ridículo hasta la cima de las figuras vivas. Porque el ridículo es un juego al que se juega, y se juega sin oponer apenas resistencia: no por ignorancia, no por falta de *sindéresis*, sino por pura imposibilidad. Como además, «en el fondo jugar es mofarse de la relación entre causa y efecto; o caer en cuenta de que hay efectos indiferentes a sus causas, o causas indiferentes a sus efectos»⁴⁸⁶, resulta que en el juego del ridículo se ve uno envuelto más o menos conscientemente en alguna ocasión. Hacia el final de su estudio fenomenológico sobre el pudor y el sentimiento de vergüenza, Max Scheler analiza en el capítulo dedicado al pudor sexual y a sus funciones la vergüenza virginal. Esta vergüenza, afirma Scheler, esconde en realidad el deseo tácito de ser vencida. No ocurre lo mismo con el ridículo: la resistencia al ridículo aumenta el poder coactivo del mismo. Porque ridiculizar es una forma de penetrar en el ser íntimo del otro para sacarlo a la luz en su asombrada desnudez. Y quien así actúa se sabe *impune*. No es sólo que la agresión que ridiculiza quede impune, es que esa misma agresión logra vencer dos obstáculos elevados: agredir por medio de la risa que ridiculiza permite al agresor burlarse, no sólo del otro, sino de la férrea ley externa (Derecho) e interna (sentimiento de culpabilidad) que impide que uno se sobrepase a diario.

⁴⁸⁶ J. D. García Bacca, *Necesidad y Azar. Parménides (s. V a.C.) — Mallarmé (s. XIX d. C.)*, Barcelona, 1985, p. 44.

Por eso el ridículo, en manos de los medios de dominación, es el prólogo que anuncia algo más grande todavía por llegar. Los ataques colectivos a individuos o grupos vienen precedidos de la fuerza del ridículo, de su capacidad para degradar, depreciar, rebajar, mancillar o herir. El ridículo como instrumento al servicio de la coacción, del poder, del Estado: el ridículo como instrumento político.



«Una macro y una microfísica de poder han permitido, no ciertamente la invención de la historia (hacia mucho tiempo que no tenía ya necesidad de serlo), sino la integración de una dimensión temporal, unitaria, continua, acumulativa en el ejercicio de los controles y la práctica de las dominaciones». M. Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 165. Yue Minjun, *Sin título* (2005).

CONSIDERACIONES FINALES

Nadie echará de menos estos hechos,
por eso es conveniente que se escriban.

J. Urdanibia, *Tres icosaedros*

Con el presente trabajo de investigación hemos intentado, en primer lugar, aclarar qué sea el ridículo. En segundo lugar, analizar las relaciones existentes entre el ridículo y la risa. En tercer lugar, mostrar las diferencias que tercian entre la acción de ridiculizar y la de reír. En cuarto lugar, señalar cómo el ridículo es esa risa a la que precede la deliberación. En quinto lugar, revelar el carácter coactivo del ridículo, la capacidad que tiene el ridículo de zaherir y dañar con el objetivo de acotar y acortar el margen de libertad del sujeto que es objeto de la risa *ridiculizante*. En sexto lugar, explicar que el ridículo es un potente catalizador de las energías colectivas, que se sirven de él para afianzar más si cabe sus rasgos identitarios (sociales, políticos, religiosos, etc.); pero que también puede ser utilizado por el sujeto aislado como herramienta que permite denunciar los abusos que un colectivo trata de infligir al otro o a los otros. En séptimo lugar, constatar que el ridículo puede llegar a convertirse en un arma poderosa que refuerza el comportamiento y las definiciones normativas al tiempo que corrige las desviaciones de esas normas. Por último, advertir que al ridiculizar se

logra no sólo dañar, sino también esquivar las prohibiciones culturales que emanan del conjunto de principios, preceptos y reglas a que están sometidas las relaciones humanas en toda sociedad civil, y a cuya observancia pueden ser compelidos los individuos por la fuerza. El ridiculizado es, entonces, alguien sumamente valioso a cuyo cuidado se deja, en parte, el equilibrio del colectivo. Porque con su actitud disonante, quien hace el ridículo permite que quienes se aúpan como máximos adalides de las exigencias morales y legales de un grupo, vulneren esas mismas exigencias impuestas desde fuera a través de la lesión de la carcajada. Temeroso ante una ley que castiga duramente al infractor, quien ridiculiza al otro se burla de ese otro, sí, pero, sobre todo, se burla de la gravedad de una ley que no se aguanta. El ridículo, por tanto, como uno de los subterfugios que permiten sortear al hombre el entramado de preceptos que soportan la estructura legislativa, gubernativa y judicial de un grupo, comunidad, sociedad o Estado.

Uno de los mayores problemas con los que uno se encuentra al abordar el estudio del fenómeno del ridículo se explica en términos cualitativos. El análisis cualitativo tiene por objeto descubrir y aislar los elementos o ingredientes de un cuerpo compuesto. «Cotidianidad», «indiferencia», «precisión», «impunidad», son algunos de los elementos que conforman el *cuerpo* del ridículo y que hacen que su presencia no se sienta como una carga. A causa de su escasa valoración, precisamente, el ridículo llega a ser una fuerza coactiva tremendamente eficaz. Y no una entre las *demás*, ciertamente, sino, en parte debido a su sigilo, una entre *las* más positivas.

Con el objetivo de desenmascarar la fuerza coactiva del ridículo hemos llevado a cabo un estudio de interpretación histórico-filosófica, labor hermenéutica que ocupa las dos primeras partes del trabajo de investigación y que tiene al pensamiento de Platón como primer referente y punto de partida. Platón es el primero en cuestionarse sobre la índole, condición natural o esencia del ridículo. Pionero en estudiar la risa desde una perspectiva política, Platón, bajo la aparente futilidad de observar la estructura interna del comportamiento humano desplegado en la comedia, lleva a cabo un análisis minucioso del mecanismo del ridículo (*Filebo* 48 a–50 b). Su mirada se posa, en primer lugar, sobre la necesidad humana de reír, sobre el carácter violento y destructivo de la risa. Esta risa Platón no puede desterrarla por siempre de la ciudad. Su actitud, ambivalente, pivota entre la censura taxativa y la permisividad, y se resuelve en la posibilidad de reír moderadamente, aunque sea a costa de extraer de la risa uno de sus impulsos más palmarios: la libertad (*Leyes* 816 e). En segundo lugar, Platón pone de relieve en el *Filebo* esa otra risa que se inyecta sobre el débil para, a continuación, identificarla con un mal: nos reímos de nuestros endebles y asténicos amigos en vez de amonestarles por su comportamiento ridículo. Y nos reímos por su ignorancia, por su carencia de autognosis, por su inhabilidad para la prospección interior. El ignorante que cree saberlo todo y que, además, es un pusilánime, provoca en el otro, en el amigo o conocido, la carcajada. Éste, al reírse, al burlarse, ridiculiza al semejante, al prójimo en tanto que otro. Esta risa demoledora no es una secreción inocente de la vida cotidiana, sino un arma peligrosa que

arrincona y margina, zahiere y separa, sanciona y amenaza. Un gesto social, gesto que sustituye a otro más directo y vertical: la represión material con la se querría castigar a los señalados como ridículos, sublimada por medio de la risa que ridiculiza.

Las reflexiones de Aristóteles en torno a la risa y al ridículo están diseminadas por varias de sus obras. La risa entendida desde una perspectiva fisiológica se estudia en las *Partes de los animales*, los *Problemata*, la *Historia de los animales*, etc. El ser del ridículo, sin embargo, se aborda en la *Poética* y la *Retórica*, en la *Ética a Nicómaco*. En la *Poética* se define a lo ridículo como aquello que posee «una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave prejuicio» (*Poética* 1449 a 33-34). Sabedor Aristóteles de que lo risible o ridículo traspasa las fronteras del *theatrum* —no en vano es lo que prevalece en el día a día de los hombres, pues también en la vida hay momentos para la diversión y el esparcimiento «en los que es posible la distracción con bromas» (*Ét. Nic.* 1127 b 34)—, estudia en la *Ética a Nicómaco* el modelo o paradigma de quienes procuran por todos los medios hacer reír; los que no dicen nada que pueda provocar la risa; los que divierten a los otros con un decir armonioso, bien proporcionado y ordenado, con donaire y buen humor, a quienes hay que llamar propiamente «ingeniosos», «ágiles de mente» (*eútropoi*):

«el que es gracioso y libre se comportará como si él mismo fuera su propia ley. Tal es el término medio, ya sea llamado hombre de tacto o ingenioso» (*Ét. Nic.* 1128 a 31-33).

La cuestión no radica en averiguar cómo llegar uno a ser gracioso, sino en cómo ser digno de la gracia. Por tanto, no es el resultado de la acción lo que cuenta. Lo decisivo no reside tanto en la espera de quien pretende provocar la risotada en el auditorio, como en la pureza de la intención y en la rectitud de la voluntad. ¿Es esta la risa que uno puede observar en la comedia? Ciertamente no. La risa vertida en los espectáculos cómicos es, en parte, una manifestación de un impulso agresivo sublimado: la agresión física que el conjunto de ciudadanos libres quisiera descargar sobre el gobernante —o sobre el poeta, el educador o el parásito, tanto da—, tendría una respuesta negativa en forma de represión, de ostracismo, de pérdida de libertades, de crimen. Se necesita, entonces, de otros mecanismos que hagan virtualmente efectiva la agresión. La risa, la risa que ridiculiza, vendría a ser uno de estos mecanismos. Pero además, la risa que pone en ridículo tiene la capacidad doble de denunciar y censurar con el objetivo de corregir o enderezar. A través de esa agresión sublimada que es la risa ridiculizante se coacciona al tiempo que se adiestra o instruye.

Durante un tiempo, la reflexión sobre el ridículo desaparece del interés de pensadores, hombres de ciencia y filósofos. No es sino hasta la Baja Edad Media y el Renacimiento que el mundo infinito de las formas y expresiones de la risa —lo ridículo, lo cómico, lo burlesco, la bufonada, los enanos y monstruos, los carnavales, los payasos, la literatura paródica y las fiestas de los bobos— surge como fuerza de choque contra una cultura oficial circunspecta, de formas y maneras

religiosas y feudales. En el campo de la filosofía, el honor de recuperar la risa para la reflexión hay que atribuírselo a Marsilio Ficino. Ficino explica que la *risus ille gratissimus*, la risa graciosa o agradable, reproduce la felicidad serena de la vida y la alegría perfecta con que la virtud misma se nos muestra. Esta risa agradable y moderada de raigambre ético-estética poco o nada tiene que ver con el ridículo. Sin embargo, Ficino vuelve a llevar a la risa a la senda de la reflexión. Realmente, será la medicina humanista la que intente resolver el rompecabezas de la risa (Laurent Joubert, Francisco Valles, Valleriola, etc.). Esta tentativa por solucionar el «qué» y el «por qué» de la risa llega hasta Descartes, que se propone acotarla mecánicamente. Kant, después, tratará de dar una explicación psicológica del fenómeno. Los fisiólogos ingleses, física; Bergson, sociológica; Freud, psicoanalítica; Plessner, antropológica; etc.

Relevante para nuestro estudio es el papel que juega, no ya la risa, sino el ridículo mismo, en el entramado de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. ¿Por qué la *Fenomenología del espíritu*? ¿Por qué Hegel? Fundamentalmente porque, como explica Zubiri, toda iniciación a la filosofía ha de consistir en buena medida en una indagación de la situación en que Hegel nos deja. Al estudiar las tres etapas dialécticas en las que se articula la *geistige Kunstwerk* u obra de arte espiritual (epopeya, tragedia, comedia, séptimo «movimiento» de la *Fenomenología*), se puede observar cómo el ridículo se halla vinculado de una forma más o menos transparente a todas ellas. Ridículo, en primer lugar, como fuerza de resistencia que se opone al vaivén

ampuloso de los dioses, en ese quedar puestos los dioses unos contra otros (*Entgegengesetzung*). Los bellos individuos eternos quedan en una situación de simétrica correspondencia o reciprocidad que no se resuelve sino en la disputa, en la batalla o lucha: los dioses de la epopeya no *se aguantan*. ¿No es esto risible? Ese pelear infructuoso, ese dejarse llevar hacia ninguna parte, ¿no constituye un caso de superabundancia ridícula, de vacua arrogancia contingente? Es cómico, explica Hegel, contemplar a los poderes éticos disputar entre sí —disputa o pelea de unos contra otros (de ellos «entre» y «con» ellos mismos)—, sobre todo cuando no hay victoria o derrota posible. Los dioses, en la lucha, olvidan aquello en lo que consisten, olvidan lo que son. ¿Y qué sucede? Que esas universalidades carentes de poder no pueden ser por más tiempo la materia ética y el *pathos* del hacer para los efímeros mortales. En este punto la acción de los dioses no es ya algo cómico o divertido, sino ridículo.

En la tragedia el ridículo se relaciona con el progresivo despoblamiento del cielo. El potente lenguaje trágico anuda la dispersión de los momentos del mundo de la esencia y del mundo de la acción. Ya no hay intermediarios: ante el espectador desfila toda una galería de figuras legendarias de la época heroica. En la representación trágica el espectador *ve*, accede a la abertura de lo que es, lo que deviene y lo que ha sido. Los dioses y héroes están ahí, existen, son. Pero al mismo tiempo no pueden estar ahí, existir o ser: vienen de otros lugares, otros ciclos. Lo ilusorio y lo real, colocados uno encima del otro, superpuestos, coexisten. El espíritu agente queda atrapado por la

confusión de la escena: de un lado, aparece como conciencia frente al objeto sobre el que versa su actividad; de otro lado, sin embargo, sólo conoce uno de los poderes de la sustancia, pues el otro queda como sumergido en lo oculto. La realidad presente, por tanto, es una *en sí* y otra distinta para la conciencia. Esta ambivalencia oscura es la responsable de las atrocidades cometidas por el héroe. Lo que sucede es que esa misma ambivalencia es la fuente de la que mana el aparato ético que teje la armoniosa convivencia de la polis: la tragedia absorbe la mácula, por monstruosa que ésta pueda ser. El saber de la individualidad que actúa es, por ello, un saber no sabiendo lo que hace exactamente —la figura del dios que se manifiesta o revela tiene como contraimagen la de la Erinia que se mantiene oculta—. Esa individualidad actuante termina por sospechar que su destino importa poco a los Celestiales, que le tienen, probablemente, por algo ridículo, algo que no vale la pena tener en cuenta o por lo que no es necesario preocuparse.

En la comedia la autoconciencia real hace exhibición de sí misma como el destino de los dioses. El actor, dejada a un lado la máscara, se presenta como lo que es: un antihéroe de la vida ordinaria a quien el mundo celeste y el mundo subterráneo le traen sin cuidado. Harto de la indiferencia y de la ineficacia de la sustancia divina, el hombre de la comedia decide ponerlo todo patas para arriba. Las parodias de leyendas, oráculos, himnos y plegarias, así como la caricaturización irreverente de divinidades y personajes mitológicos son continuos en el teatro cómico. La comedia, además de poner de relieve las tendencias,

impulsos e instintos sexuales, escatológicos y sádicos del pueblo, acentúa la burla que la individualidad hace del orden universal; y lo hace desde un lenguaje que poco o nada tiene que ver ya con el pronunciamiento de la palabra poética de la epopeya: es una dicción hilarante y chistosa la que, en la comedia, reduce el cosmos ático a un puñado de ascuas ridículas. Los dioses, sus momentos y las ideas que representan sus distintas determinaciones básicas desaparecen en el sí-mismo individual de la comedia; pero, a la vez, ese sí-mismo no es una Escila que devora y aniquila todo lo que traga, sino que lo *desapareciente* se mantiene y conserva, se retrae y permanece junto a sí.

El ridículo como responsable parcial del progresivo despoblamiento del cielo nos lleva a considerar al ridículo desde una nueva perspectiva. En uno de los escritos preparatorios a *El nacimiento de la tragedia*, “Die dionysische Weltanschauung”, Nietzsche eleva el ridículo a categoría ontológica. Sostiene Nietzsche que cuando el hombre despierta de la embriaguez propia del éxtasis dionisiaco, experimenta la náusea, un estado anímico que se caracteriza por ser una negación de la voluntad. Esto le repugna. No le queda al hombre sino transformar los pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la vida en representaciones con las que sea tolerable la existencia. Esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *ridículo*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Ante esa náusea existencial, el hombre griego reacciona, o bien sometiendo lo espantoso a través de un arte que sólo puede ser

trágico, o bien descargando el asco que le merece todo lo disonante, desagradable e irregular, todo aquello que carece de sentido, por medio de una representación ridícula; esto es, a través de la risa y la carcajada estruendosa. Lo ridículo es andanada y alivio, un desembarazarse artísticamente de lo que no tiene sentido y que, como carente de sentido, anonada.

La interpretación histórico-filosófica da paso a la tercera y última parte del trabajo de investigación, parte esta tercera en la que hemos intentado sacar a flote un aspecto del ridículo, no por poco estudiado menos irrelevante. Es aquí donde se acomete el análisis político del ridículo. ¿Por qué la risa *ridiculizante* tiene un marcado cariz político? Y, previamente, ¿qué es lo político? Entendemos con Castoriadis que «lo “político” es el poder, su adquisición, su ejercicio»⁴⁸⁷. Entonces, ¿cómo instrumentalizar el ridículo, cómo convertir la burla hacia el otro en herramienta por y para el poder? No hay mecanismos objetivamente perfilados, mas sí una regularidad positiva: se ridiculiza porque se quiere obstaculizar la intervención de un sujeto o colectivo en la toma de decisiones; porque se le quiere borrar de la estructura de la sociedad civil; porque se persigue su exclusión; porque se percibe su marcado individualismo, excentricidad o divergencia como una amenaza frente al status quo; etc. El concepto de lo «político» es tan amplio que puede abarcar cualquier género de actividad directiva autónoma. Subrayamos, sin embargo, que lo «político» es la influencia que se ejerce sobre la dirección de un cuerpo social o Estado con el objetivo de participar del

⁴⁸⁷ C. Castoriadis, “¿Qué democracia?”, en *Figuras de lo pensable*, Madrid, 1999, p. 145.

poder. Porque es propio de lo político, no sólo desplegar un corolario variado de medios de coacción, sino también y sobre todo lo que Max Weber llama *das Machtstreben*, la tendencia o aspiración al poder. La pregunta por lo político remite, por tanto, a la pregunta por el Estado y a la relación entre Estado y poder.

«Der moderne Staat ein anstaltsmäßiger Herrschaftsverband ist, der innerhalb eines Gebietes die legitime physische Gewaltsamkeit als Mittel der Herrschaft zu monopolisieren mit Erfolg getrachtet hat».

«El Estado moderno es una asociación de dominación con carácter institucional que ha tratado, con éxito, de monopolizar dentro de un territorio la violencia física legítima como medio de dominación»⁴⁸⁸.

Es la *physische Gewaltsamkeit*, la violencia o brutalidad física, el medio específico y *legítimo* del que el Estado se vale en su dominio sobre la población civil. Si admitimos con Carl Schmitt que la distinción política específica es la distinción *Freund/Feind* o amigo/enemigo, el Estado va a determinar quién es el enemigo contra el que hay que iniciar una disputa y cómo debe combatirsele. El enemigo puede ser exterior, pero también interior. Porque el Estado, como unidad política, está capacitado para señalar por sí mismo al *hostis*; esto es, puede declarar

⁴⁸⁸ M. Weber, *El político y el científico*, p. 92 (edición alemana: M. Weber, *Wissenschaft als Beruf. Politik als Beruf*, Tübinga, 1994, pp. 40-41).

al otro como enemigo público dentro del Estado, perseguirlo, confinarlo, ponerlo fuera de la ley, desterrarlo, etc. Como recuerda Spinoza, «estamos obligados a cumplir absolutamente todas las órdenes de la potestad suprema, por más absurdas que sean, a menos que queramos ser enemigos del Estado»⁴⁸⁹. En el juego político, en esa dialéctica que lleva a la toma de decisiones y al dominio de unos hombres sobre otros, el ridículo se erige en uno de los más eficaces auxiliares en el ejercicio del poder, identificando por medio de una risa estrepitosa y prolongada al otro, al que no cumple las órdenes, al enemigo en sentido óntico. En cuanto sometido a un derecho que regula el orden y funcionamiento de los poderes del Estado y sus relaciones con los individuos, el hombre atacado por la risa que ridiculiza es expuesto en la picota del escarnio al tiempo que es difamado con el instrumento de la burla y el menosprecio. Este escarnio no solo se tolera: también se promueve. ¿Por qué? Porque la acción del ridículo constituye un medio efficacísimo de calumnia, rebajamiento, desvalorización y humillación. Al ridiculizar públicamente se consigue un triple objetivo: identificar, degradar, dañar. Quien sufre el ataque de la risa humillante queda estigmatizado como el otro, como la pura alteridad, como aquel al que es posible, no sólo enfrentarse, sino también odiar.

Entender la capacidad coactiva del ridículo pasa por atender a otro de sus rasgos diferenciadores: el ridículo estrecha los vínculos entre los miembros de un grupo. La burla en común une: reírse despreciativamente del otro asocia a los que ríen en común en una

⁴⁸⁹ B. Spinoza, *Tratado teológico-político*, Madrid, 1986, cap. XVI, pp. 338-339.

suerte de complicidad agresiva. Porque estallar de risa contra otro, burlarse, ridiculizar, son todas ellas formas filogenéticas del odio. La energía que se libera en la burla hace que los agresores no lleguen a consumir lo que secretamente persiguen, que no es sino castigar físicamente al otro. Konrad Lorenz indica que en los humanos, el sentimiento de ser todos uno se refuerza considerablemente en presencia de un enemigo determinado y amenazador que es posible odiar. Agresión sublimada, el ridículo, sin embargo, hace tambalear y derriba a quien se pone por delante.

Si el ridículo es el poderoso aliado del que se sirve una comunidad cualquiera en su afán homogeneizador, el mismo ridículo puede también ser empleado por la mónada humana para atacar el orden social establecido. Dos esferas del ridículo, de burla contra el otro, de mofa, entonces: una, centrípeta que, desde los muchos, atrae o impele a los individuos de naturaleza distinta a que se dirijan hacia el centro común; otra, centrífuga, subterfugio de los pocos en su afán desestabilizador de las fuerzas de dominio, que aleja del centro. Si en el primer caso el timbre de la risa que se alinea con el ridículo es violento, en el segundo, a pesar de su soledad (rayana en la desesperación), es reflexivo. El sociólogo Ronald Webb contrapone al humor que él denomina «conservador», otro que es calificado de «radical». Mientras el primero es un mecanismo de corrección social, el segundo permite manipular o degradar por medio del ridículo símbolos e ideas considerados sagrados por un grupo o por una sociedad. No es difícil comprender por qué este humor radical, este ridículo que, desde uno,

tiene la osadía de enfrentarse a los diversos y variopintos fetiches de lo político, es perseguido, acorralado y castigado por ese poder coextensivo al cuerpo social.

Ridiculizar es dejar uno el peso de una carga en el otro. Tratándose del peso del ridículo y no de otro peso, el ridículo es la fuerza que se deja, porque se lanza, contra uno con el fin de que ese uno se haga cargo: al cargar con el ridículo se lleva sobre sí lo que otro ha lanzado. Con esta maniobra se persigue, principalmente, rebajar, debilitar, quitar el vigor y la energía a uno, negar. ¿Cómo? Ya advertimos que el ridículo opera por equiparación: cataloga un valor personal como inferior respecto de uno mayor o más elevado y procede a su descalificación. Al ridiculizar la promesa del daño se materializa como la carga que uno debe soportar en la inevitable fricción social. Quien ridiculiza selecciona previamente aquellos valores que considera imprescindibles, desecha los espurios, traza una línea a seguir y exige veneración, respeto, sumisión. En el otro extremo, aquel que hace el ridículo lo hace porque a él y no a otro se le ha dejado en ridículo. Dejar en ridículo es poner el ridículo en el otro para que sea él mismo quien cargue con el peso que todo ridículo es. Puesto a uno en ridículo, el ridículo se queda con ese uno, uno que progresivamente siente, no sólo que está con el ridículo, sino que ese ridículo es ya él mismo.

El ridículo, por tanto, es la medida de fuerza que remueve el ser de uno o de muchos con la advertencia siguiente: que se está a un paso de franquear la delgada línea que justifica, no ya la punción de la broma, sino la agresión directa y vertical de lo negativo en acción.

¿Cómo? Por medio de la risa higiénica y ortopédica del ridículo. El ridiculizado se convierte en objetivo contra el que está moralmente justificado el ataque (no es preciso volver a recordar que en política, el medio determinante es la violencia). De este modo, el ridículo se vuelve un potente instrumento, un *Zwangsmittel* o medio coactivo al servicio del poder público. Situarlo en los márgenes es posible. La teleología lineal de la lógica discursiva y la razón calculadora, no obstante, elabora con el tiempo materiales más pesados, materiales de los que resulta heroico desprenderse. Todo debe ser rígidamente controlado. El ridículo está ahí como una de las técnicas a disposición de la intimidación por la risa. Por eso el poder político puede entenderse como un acto, no sólo de la palabra, sino también de la carcajada.

«Lejos está el comienzo. No hay orillas,
sólo un naciente olvido: el tiempo es breve,
el límite es incierto,
voraz el ancho reino de la sombra»⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ J. Á. Valente, "El día", *Poemas a Lázaro*, en *Obra poética. Punto cero (1953-1976)*, tomo I, p. 84.

BIBLIOGRAFÍA

- Adickes, Erich, *Kant als Naturforscher*, Berlín, Walter de Gruyter, vols. I-II, 1924-1925.
- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969³ (edición española: Th. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, 2003⁴).
- ... *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966.
- Aldrovandi, Ulises, *Historia Monstrorum*, Les Belles Lettres/Nino Aragno Editore, París-Turín, 2002.
- Aleixandre, Vicente, *Prosas recobradas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- ... *Espadas como labios*, en *Poemas escogidos* (ed. C. Ayala), Barcelona, Círculo de Lectores, 1978.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache* (edición de Francisco Rico), Barcelona, Planeta, 1999.
- Apolodoro, *The Library* (ed. J. G. Frazer), Londres, Heinemann, 1921.
- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, París, Gallimard, 1967.
- Aranzueque, Gabriel, “Avatares del rostro: la risa en Wittgenstein”, *Mania. Revista de pensament*, nº 2 (abril), Barcelona, Facultat de Filosofia de la U. B., 1996.
- Aristófanes, *Nubes*, en *Aristophanes Comoediae* (edición de F.W. Hall y W.M. Geldart), vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1906.
- ... *Comedias. Los acarnienses. Los caballeros* (edición de L. Gil), Madrid, Gredos, 2000.

- ... *Las Ranas*, en *Aristophanes Comoediae* (ed. de F.W. Hall y W.M. Geldart), vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1906.
- ... *Las Ranas* (ed. F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos), Madrid, Cátedra, 2001³.
- ... *Los Acarnienses*, en *Aristophanis Comoediae*, (ed. de F.W. Hall y W.M. Geldart), vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1906.
- Aristóteles, *Aristoteles Opera Graece* (ed. I. Bekker), tomos I-II, Berlín, Academia Regia Borussica, 1831.
- ... *Poética* (ed. J. D. García Bacca), México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2000².
- ... *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia* (trad. J. Pallí Bonet), Madrid, Gredos, 1988.
- ... *Retórica* (trad. Q. Racionero), Madrid, Gredos, 2007.
- ... *Metafísica* (trad. T. Calvo Martínez), Madrid, Gredos, 1994.
- ... *Física* (trad. G. R. De Echandía), Madrid, Gredos, 1998.
- ... *Tratados de Lógica (Órganon). Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofísticas*, vol. I, (trad. M. Candel), Madrid, Gredos, 1982.
- ... *Tratados de Lógica (Órganon). Analíticos anteriores. Analíticos posteriores. Sobre la interpretación*, vol. II, Madrid, Gredos, 1988.
- ... *Tratados breves de Historia Natural* (trad. A. Bernabé), Madrid, Gredos, 1987.
- ... *Problemas* (trad. E. Sánchez Millán), Madrid, Gredos, 2004.
- ... *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales* (trad. E. Jiménez y A. Alonso), Madrid, Gredos, 2000.

- ... *De Interpretatione* (ed. A. García y J. Velarde), Valencia, Cuadernos Teorema, 2ª, 1980.
- Bachmaier, Helmut (ed.), *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart, Reclam, 2005.
- Baer, Yitzhak, *Die Jüden im christlichen Spanien*, Berlín, Schocken, 1936.
- Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- Bares, Juan de Dios, “Sabiduría y enseñanza en la *Carta VII* de Platón”, en *Daimon. Revista de filosofía*, nº 4, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, en *Œuvres Complètes* (ed. F.-F. Gautier), París, 1918.
- ... *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, París, Éditions Sillage, 2008.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2007⁸.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas* (ed. J. C. de Torres), Madrid, Castalia, 1982.
- Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, París, Félix Alcan, 1908⁴.
- ... *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, PUF, 2007.
- ... *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, Félix Alcan, 1908⁶.
- Bernabé, Alberto (ed.), *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza, 1998.

- Bernays, Jakob, *Zwei Abhandlungen über die aristotelischen Theorie des Drama*, Berlín, Wilhelm Hertz, 1880.
- Blake, William, *The Ghost of Abel*, en *The complete poetry of William Blake*, Nueva York, The Modern Library, 1941.
- Blanchot, Maurice, *La risa de los Dioses*, Madrid, Taurus, 1976.
- Bloch, Ernst, *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*, México D.F./Madrid, FCE, 1982².
- Blumenberg, Hans, “Der Sturz des Protophilosophen“, en *Poetik und Hermeneutik* (ed. W. Preisendanz y R. Warning), VII, Múnich, Fink, 1976.
- Bohrer, Karl Heinz, y Scheel, Kurt (eds.), „Lachen. Über westliche Zivilisation“, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, números 641-642 (septiembre/octubre), Stuttgart, Klett-Cotta, 2002.
- Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Neuchatel, La Baconnière, 1981.
- ... *Principio y fin de la nieve*, Madrid, Hiperión, 1993.
- ... *Anti-Platon*, en *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, París, Gallimard, 1970.
- ... *Hier régnant désert*, en *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, París, Gallimard, 1970.
- ... *L'acte et le lieu de la poésie*, en *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, París, Gallimard, 1970.
- Borges, Jorge Luis, *Los conjurados*, Madrid, Alianza Tres, 1985.

- Botul, Jean Baptiste, *La vida sexual de Immanuel Kant*, Madrid, Arena Libros, 2004.
- Bracht Branham, R., “Invalidar la moneda en curso: la retórica de Diógenes y la invención del cinismo”, en Bracht Branham, R. y Goulet-Cazé, M.-O. (eds.), *Los cínicos*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- Brisson, Luc, *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid, Abada, 2005.
- Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, tomos I-II, Barcelona, Orbis, 1985.
- Burke, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Madrid, Alianza, 2006.
- Byron, Lord, *Don Juan*, en *Byron*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- Calvino, Italo, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milán, Mondadori, 2002.
- Campbell, Joseph, *The hero with a thousand faces*, Nueva York, Princeton University Press, 1973².
- Canetti, Elias, *Masa y poder* (ed. J. J. del Solar), en *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2002.
- Caro Baroja, Julio, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Ariel, 1961.
- Cassin, Barbara, *L’effet sophistique*, París, Gallimard, 1995.
- Cassirer, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, Madrid, FCE, 1993.
- Castiglione, Baltasar de, *Il Cortegiano*, en *Opere*, tomo I, Firenze, Felice le Monnier, 1854.

- Castoriadis, Cornelius, *Figuras de lo pensable*, Madrid, Cátedra-Universitat de València, 1999.
- ... *Les Carrefours du labyrinthe*, tomo I, París, Éditions du Seuil, 1978.
- ... *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates 1974-1997*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Celan, Paul, *Mohn und Gedächtnis*, en *Gesammelte Werke*, tomo I, Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
- ... *Von Schwelle zu Schwelle*, en *Gesammelte Werke*, tomo I, Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
- Cernuda, Luis, *Ocnos* (ed. F. Brines), Madrid, Huerga y Fierro editores, 2002.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (edición de Francisco Rico), Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2004.
- ... *Novelas ejemplares* (ed. H. Sieber), vols. I-II, Madrid, Cátedra, 15^a, 1994.
- Char, René, *Les matinaux*, en *Poesía esencial* (edición de J. Reichmann), Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2005.
- Chomsky, Noam, *Media control. The spectacular achievements of propaganda*, Nueva York, Seven Stories Press, 2002².
- Cicerón, *De Oratore*, Madrid, Gredos, 2002.
- ... *De Amicitia*, Madrid, Gredos, 1996.
- ... *Catilinarias*, Madrid, Gredos, 1969.
- Cooper, Lane, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an adaptation of the Poetics and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Nueva

- York, Harcourt, Brace & Co., 1922.
- ... *The Poetics of Aristotle. Its meaning and influence*, Connecticut, Greenwood Press, 1972.
- Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (ed. Martín de Riquer), Barcelona, Alta Fulla, 2003⁵.
- Crombie, I. M., *An examination of Plato's doctrines. Volume II: Plato on knowledge*, Londres/Nueva York, Routledge & Kegan, 1971.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, tomos I-II, Madrid, FCE, 1984.
- Damascio, *Commentaire sur le Philèbe de Platon* (edición de G. van Riel), París, Les Belles Letres, 2008.
- Dante, *Divina Comedia. Purgatorio*, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2003.
- Darwin, Charles, *The expression of the emotions in man and animals*, Nueva York, D. Appleton and Co., 1897.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, París, Éditions Champ Libre, 1971³.
- Delehaye, Hyppolite, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, Bureaux de la Société des Bollandistes, 1912.
- ... *The legends of the Saints. An introduction to hagiography*, Londres/Nueva York, University of Notre Dame Press, 1961.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1994⁴.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- Descartes, René, *Les passions de l'âme*, en *Œuvres Complètes* (ed. Ch. Adam y P. Tannery), tomo XI, París, Léopold Cerf, 1909.
- ... *Correspondance (Janvier 1640-Juin 1643)*, en *Œuvres Complètes* (edición de Ch. Adam y P. Tannery), tomo III, París, Léopold Cerf, 1899.
- ... *Correspondance (Juillet 1643-Avril 1647)*, en *Œuvres Complètes* (edición de Ch. Adam y P. Tannery), tomo IV, París, Léopold Cerf, 1901.
- D'Hondt, Jacques, *Hegel*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Díaz Cuyás, José, "La risa del Laocoonte", en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 2-3, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2005.
- Diels, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, tomo I, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1906².
- Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Teubner, 1907².
- Diógenes Laercio, *Lives of Eminent Philosophers* (ed. R.D. Hicks), vol. I, Cambridge, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press), 1972.
- ... *Lives of Eminent Philosophers* (ed. R.D. Hicks), vol. II, Cambridge, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1929.
- Dixsaut, Monique (ed.), *La fêlure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon*, tomo I, París, Vrin, 1999.
- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1999.
- Donne, John, "Christ, a suicide", en *The Major Works* (ed. de J. Carey), Oxford, Penguin, 1990.

- Dostoievski, Fedor, *Crimen y castigo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1969².
- ... *El sueño de un hombre ridículo*, Barcelona, Áltera, 2005².
- Douglas, Mary, *Implicit meanings. Essays in anthropology*, Londres/Nueva York, Routledge, 1984.
- Dudley, Donald R., *A history of cynicism. From Diogenes to the 6th century AD*, Londres, Methuen & Co., 1937.
- Dupréel, Eugène, “Le problème sociologique du rire”, en *Essais pluralistes*, París, PUF, 1949.
- Duque, Félix, “El sentimiento como fondo de la vida y el arte”, en *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant* (ed. R. Rodríguez Aramayo y G. Vilar), Barcelona, Anthropos, 1992.
- Duvignaud, Jean, *Le propre de l’homme. Histories du comique et de la dérision*, París, Hachette, 1985.
- Eibl-Eibesfeldt, Iräneus, *Biología del comportamiento humano*, Madrid, Alianza, 1993.
- ... *El hombre preprogramado*, Madrid, Alianza, 1977.
- ... “Similarities and differences between cultures in expressive movements”, en *Non-verbal communication* (ed. R. A. Hinde), Londres, Cambridge University Press, 1972.
- Eliade, Mircea, *Historia de las ideas y las creencias religiosas*, tomo I, Barcelona, Paidós, 1999.
- Eliot, Thomas S., *The Complete Poems and Plays*, Nueva York/Londres, Harcourt Brace & Co, 1980.
- Erasmus de Rotterdam, *Stultitiae Laus*, Basilea, J. J. Thurneisen, 1780.

- Escoto Erígena, Juan, *Opera. De divisione Naturae*, en *Patrologiæ Cursus Completus: Series Latina*, volumen CXXII (edición de H. J. Floss), París, 1853.
- Esquilo, *Las Coéforas*, en *Aeschylus*, vol. II (editado por H. Weir Smyth), Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1926.
- ... *Agamenón*, en *Aeschylus*, vol. II, (trad. H. W. Smyth), Londres, 1926.
- ... *Las Euménides*, vol. II, (trad. H. W. Smyth), Londres, 1926.
- Eurípides, *Bacchae*, en *Euripidis Fabulae* (ed. G. Murray), vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1913.
- Ferraté, Juan, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, El Acantilado, 2007.
- Feuerbach, Ludwig, *Principios de la filosofía del futuro*, Barcelona, Orbis, 1984.
- Ficino, Marsilio, *Opera omnia*, vol. I, Turín, Bottega d'Erasmus, 1962.
- ... *The Philebus commentary* (edición de Michael J. B. Allen), Tempe, Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, 2000.
- Fo, Dario, *Misterio Bufo*, Madrid, Siruela, 2004.
- Foucault, Michel, *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1988.
- ... *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Fouillée, Alfred, *Descartes*, París, Hachette, 1893.
- Foulquié, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, París, PUF, 1962.
- Fray Luis de León, *Poesías*, Barcelona, Planeta, 1988.

- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001².
- ... *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001².
- ... *Historia del movimiento psicoanalítico*, en *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001².
- ... *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras Completas*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001².
- ... *El malestar en la cultura*, en *Obras Completas*, tomo VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001².
- Friedländer, Paul, *Plato, an Introduction*, Nueva York, Princeton University Press, 1973.
- Gadamer, Hans-Georg, *Plato's dialektische Ethik*, en *Gesammelte Werke V. Griechische Philosophie*, Tubinga, UTB, 1999².
- ... *Plato und die Dichter*, en *Gesammelte Werke V. Griechische Philosophie*, Tubinga, UTB, 1999².
- ... "Denken und Dichten bei Heidegger und Hölderlin", *Hermeneutik im Rückblick*, en *Gesammelte Werke X*, Tubinga, UTB, 1999².
- ... *Verdad y Método*, vol. I, Salamanca, Sígueme, 7^a, 1997.
- ... *Verdad y Método*, vol. II, Salamanca, Sígueme, 3^a, 1998.
- ... *Wahrheit und Methode*, en *Gesammelte Werke I. Hermeneutik I*, Tubinga, UTB, 1999².
- Gaiser, Konrad, *Testimonia Platonica*, Milán, Vita e Pensiero, 1998.
- Galimberti, U. y de Quevedo, E. M. G., *Diccionario de psicología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

- Gamoneda, Antonio, *Libro del frío en Esta Luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2004.
- Gaos, Vicente, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979.
- García Bacca, Juan David, *Filosofía de la música*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- ... *Necesidad y Azar. Parménides (s. V a.C.) — Mallarmé (s. XIX d. C.)*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- García Calvo, Agustín, *Razón común — Heráclito*, Madrid, Lucina, 1985.
- García de Proodian, Lucía, *Los judíos en América. Sus actividades en los Virreinos de Nueva Castilla y Nueva Granada*, Madrid, CSIC, 1966.
- García Morente, Manuel, *De la metafísica de la vida a una teoría general de la cultura*, en *Obras Completas* (edición J.M. Palacios y R. Rovira), tomo I, vol. I (1906-1936), Barcelona, Anthropos, 1996.
- Gardner, D. H. (ed.), *The Metaphysical Poets*, Londres, Penguin, 1985.
- Geier, Manfred, *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*, Hamburgo, Rowohlt, 2007.
- Gibbon, Edward, *History Of The Decline And Fall Of The Roman Empire*, vol. I, Nueva York, P. Fenelon Collier, 1899.
- Gil, Luis, “«Los Caballeros» de Aristófanes: análisis literario”, en *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, Universidad Complutense, nº5, 1995.
- ... “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, en *Cuadernos de*

- Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos*, Madrid, Universidad Complutense, nº 7, 1997.
- Gitlitz, David M., *Secreto y engaño. La religión de los criptojudíos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (ed. Erich Trunz), Múnich, C. H. Beck Verlag, 1989.
- ... *Diván de Occidente y Oriente*, en *Obras Completas* (edición de R. Cansinos Assens), tomo I, Madrid, Aguilar, 1963.
- Gogol, Nikolai V., *Las almas muertas o las aventuras de Chichikov*, México D. F., Porrúa, 1981³.
- Goldschmidt, Victor, *Questions platoniciennes*, París, Vrin, 1970.
- Gómez de la Serna, Ramón, *El circo*, en *Obras Completas*, III, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 1998.
- ... *Senos*, en *Obras Completas*, III, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 1998.
- Gomperz, Heinrich, *Sophistik und Rhetorik: Das Bildungsideal des eu legein in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*, Nueva York, Elibron Classics, 2005.
- Góngora, Luis de, *Soledades* (ed. Dámaso Alonso), Madrid, Alianza, 1982.
- Gosling, J. C. B., *Plato: Philebus*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras Completas*, Volumen II, Madrid, Turner, 1993.
- ... *El Criticón*, en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Turner, 1993.
- ... *El Discreto*, en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Turner, 1993.

- Grube, George M. A., *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1987.
- Grünwald, Eugen, *Altgriechischer Humor*, vol. I, Leipzig-Berlín, Teubner, 1926.
- Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003.
- Habermas, Jürgen, *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1984.
- Haldane, Elizabeth, *Descartes. His life and times*, Londres, John Murray, 1905.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu* (ed. M. Jiménez Redondo), Valencia, Pre-Textos, 2006.
- ... *Phänomenologie des Geistes* (ed. J. Hoffmeister), Hamburgo, Meiner, 1952⁶.
- ... *Fenomenología del espíritu. Prólogo e introducción. El saber absoluto* (trad. X. Zubiri), Madrid, Revista de Occidente, 1935.
- ... *Phänomenologie des Geistes* (ed. H.-F. Wessels y W. Bonsiepen), Hamburgo, Meiner, 2006.
- ... *Principios de la Filosofía del Derecho o Derecho Natural y Ciencia Política*, Barcelona, Edhasa, 2005².
- ... *Escritos de juventud* (ed. José María Ripalda), Madrid, FCE, 1978.
- ... *Enciclopedia filosófica para los últimos cursos de Bachillerato*, Valencia, MUVIM, 2007.
- ... *Frühe Schriften*, tomo 1, *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- ... *Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische*,

- Jacobische und Fichtesche Philosophie, Werke*, tomo 2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- ... *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke*, tomo 7, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- ... *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, en Werke*, tomo 8, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- ... *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke*, tomo 15, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- ... *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, tomos 18-20, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.
- Heidegger, Martin, “*Nur noch ein Gott kann uns retten*”, *Der Spiegel*, 31 Mayo 1976.
- ... *Sein und Zeit*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1993.
- ... *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- ... *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2003.
- ... *Parménides* (ed. M.S. Frings), Madrid, Akal, 2005.
- ... *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- ... *Introducción a la filosofía*, Madrid, Frónesis-Cátedra, 1999.
- ... *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- ... *Nietzsche*, tomos I-II, Barcelona, Destino, 2000.
- Heródoto, *Herodotus*, vol. II, libros III-IV, Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1928².
- ... *Historia*, libros III-IV, Madrid, Gredos, 1979.
- Hesíodo, *Teogonía*, Madrid, Gredos, 2006.

- ... *The Homeric Hymns and Homerica* (ed. H. G. Evelyn-White), Londres, Loeb Classical Library (Harvard University Press-Heinemann), 1920² (trad. Española: *Himnos homéricos. La batracomiomaquia* [ed. A. Bernabé], Madrid, Gredos, 1978).
- Hildebrand, Olaf (ed.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*, Colonia, Böhlau, 2003
- Hipócrates, *Œuvres Complètes d'Hippocrate* (ed. É. Littré), tomo III, París, J. B. Baillièere, 1841.
- ... *Œuvres Complètes d'Hippocrate* (ed. É. Littré), tomo V, París, J. B. Baillièere, 1846.
- ... *Œuvres Complètes d'Hippocrate* (ed. É. Littré), tomo VII, París, J. B. Baillièere, 1851.
- Hobbes, Thomas, *Leviathan, or the matter, forme, & power, of a common-wealth ecclesiasticall and civill* (edición de A. R. Waller), Cambridge, Cambridge University Press, 1904.
- Hölderlin, Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 3, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... *Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 4, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... “Das Werden im Vergehen”, *Aufsätze*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), volumen 4, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... “Ammerkungen zum Oedipus”, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 5, Berlín, Rütten & Loening, 1959.

- ... *Patmos*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 2, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... *Brot und Wein*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 2, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... *Buonaparte*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 1, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... *Briefe*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 6, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- ... *Der Tod des Empedokles*, en *Sämtliche Werke* (edición de F. Beissner), tomo 4, Berlín, Rütten & Loening, 1959.
- Hoof, J. A. van, “The phylogeny of laughter and smiling”, en *Non-Verbal Communication* (ed. de R. A. Hinde), Londres, Cambridge University Press, 1972.
- Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 2006.
- ... *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006.
- ... *The Odyssey* (ed. A.T. Murray), vols. I-II, Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1919.
- ... *Homeri Opera in five volumes*, Oxford, Oxford University Press. 1920.
- Hoffmeister, Johannes (ed.), *Briefe von und an Hegel*, tomo I, Hamburgo, Meiner, 1969.
- Hofstadter, E. R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets, 2005.

- Horacio, *Poética* (edición de A. González Pérez), Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.
- Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios* (edición de G. Serés), Madrid, Cátedra, 1989.
- Hume, David, *Investigación sobre el entendimiento humano* (ed. de V. Sanfélix), Madrid, Istmo Ediciones, 2004.
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Madrid, FCE, 1993².
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1987.
- Hyppolite, Jean, *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*, Barcelona, Península, 1974.
- Irwin, Terence, *Plato's moral theory*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Jabès, Edmond, *El libro de las preguntas*, Madrid, Siruela, 2006.
- ... *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, París, Gallimard, 1989.
- Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México D.F., FCE, 2006².
- ... *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, México, FCE, 1946.
- Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, Madrid, Gredos, 1997.
- Janko, Richard, *Aristotle on comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Londres, Duckworth, 2002.
- Jankélévitch, Wladimir, *L'Ironie*, París, Flammarion, 1964.

- ... *La muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Jappe, Anselm, “Eine Frage des Standpunkts. Ammerkungen zur Aufklärungskritik”, en *Krisis. Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft*, nº 26, Bad Honnef, Horlemann verlag, 2003.
- Jaspers, Karl, *Vernunft und Existenz*, Groningen, J. B. Wolters, 1935.
- Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, en *Werke* (edición de N. Miller), tomo V, München, Carl Hanser Verlag, 1973.
- ... *Alba del nihilismo* (edición de A. Fabris), Madrid, Istmo, 2005.
- Jenofonte, *Cyropaedia*, en *Xenophontis Opera Omnia*, volumen 4, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Jiménez, Juan Ramón, *Estética y ética estética*, en *Obras Selectas*, tomo I, Barcelona, RBA, 2005.
- ... *Dios deseado y deseante*, en *Lírica de una Atlántida* (ed. A. Alegre Heitzmann), Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 1999.
- Jiménez Redondo, Manuel, “La noción de Absoluto en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel”, (inédito).
- ... “Prefacio” al libro *¿Librarse de Hegel? Una irritante presencia en el pensamiento contemporáneo* (ed. A. Alonso y E. Maraguat), Valencia, MUVIM, 2007.
- ... “Sobre algunos conceptos básicos de la filosofía de Hegel”, en G. F. W. Hegel, *Enciclopedia filosófica para los últimos cursos de Bachillerato*, Valencia, MUVIM, 2007.
- ... “Libertad de los modernos y cosmovisión moral”, (inédito).
- Joubert, Laurent, *Traité du ris*, París, Nicolas Chesneav, 1579.

- ... *Tratado de la risa*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002.
- Joyce, James, *Ulysses* (ed. H. W. Gabler), Nueva York, Random House, 1986.
- ... *Finnegans Wake*, Nueva York, Penguin, 1999.
- ... *A portrait of the artist as a young man*, Nueva York, B. W. Huebsch, 1916.
- Kaibel, G. (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta*, volumen I, Berlín, Weidmann, 1899.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* (ed. de J. Timmermann), Hamburgo, Felix Meiner Verlag, 1998.
- ... *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1996¹².
- ... *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, Reclam, 2006.
- ... *Crítica del juicio* (ed. M. García Morente), Madrid, Espasa Calpe, 2001⁷.
- ... *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Berlín, L. Heimann, 1870.
- ... *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, México, Porrúa, 1990⁷.
- Keats, John, *The Complete Poems*, Londres, Penguin Books, 2003³.
- Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Buenos Aires, Altamira, 1995.
- Kojève, Alexander, *La dialéctica del amo y el esclavo*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

- ... *La concepción de la antropología y del ateísmo en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1972.
- Kraus, Karl, *Palabras en versos*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Kropf, Richard, *Schadenfreude als Rezeptionsempfindung*, Múnich, Grin Verlag, 2007.
- Kundera, Milan, *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1986⁴.
- Kunnas, Tarmo, *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche* (ed. F. Flado), Múnich, Wissenschaft & Literatur, 1982.
- Kurz, Robert, “Tabula rasa — Wie weit muss oder darf die Kritik der Aufklärung gehen?”, en *Krisis. Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft*, n° 27, Bad Honnef, Horlemann Verlag, 2003.
- ... “Die Diktatur der abstrakten Zeit. Arbeit als eine Verhaltensstörung der Moderne”, en *Feierabend! Elf Attacken gegen die Arbeit* (R. Kurz, E. Lohoff, N. Trenkle eds.), Hamburgo, Konkret Literatur Verlag, 1999.
- Kuster, L. (ed.), *Suidae Lexicon*, tomos I-III, Berlín, Cantabrigensis, 1705.
- La Boétie, Étienne de, *De la servitude volontaire ou le contr'un*, París, Paul Daubrée et Cailleux Éditeurs, 1835.
- Landmann, Salcia (ed.), *Jüdische Witze*, Múnich, DTV, 1975.
- Lane, Melissa, “The evolution of *eirōneia* in classical Greek texts: Why Socratic *eirōneia* is not Socratic irony”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* (ed. D. Sedley), vol. XXXI, Oxford, Oxford University Press, 2006.

- Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, París/Bruselas, 1874.
- ... *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Gredos, 2004.
- L'Ecotais, Emmanuelle de, *L'esprit Dada*, París, Éditions Assouline, 1998.
- Leoncio de Neápolis, *Vida y conducta de aba Simeón, llamado «Loco por causa de Cristo»*, en *Historias bizantinas de locura y santidad*, Madrid, Siruela, 1999.
- Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1983.
- Li Carrillo, Víctor, "Las definiciones del *Sofista*", en *Episteme*, Caracas, 1959-1960.
- Lieberg, Godo, *Die Lehre von der Lust in den Ethiken des Aristoteles*, Múnich, C. H. Beck, 1958.
- Locke, John, *Ensayo sobre el gobierno civil* (segundo tratado), Barcelona, Orbis, 1985.
- López Cruces, José Luis, "Anfis sobre Platón", en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, nº 18, Madrid, Universidad Complutense, 2008.
- López Petit, Santiago, *Horror vacui. La travesía de la Noche del Siglo*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- ... *El Estado-guerra*, Hondarribia, Editorial Hiru, 2003.
- López Piñero, J. M., y Calero, F. (eds.), *Los temas polémicos de la medicina renacentista: las Controversias (1556) de Franciso Valles*, Madrid, CSIC, 1988.
- Lorenz, Konrad, *Sobre la agresión: el pretendido mal*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

- Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, Buenos Aires/Madrid, Katz, 2008.
- Luciano de Samósata, *Diálogos de los dioses*, Madrid, Alianza, 2005.
- Lukács, Georg, *El joven Hegel*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- ... *Historia y consciencia de clase*, volúmenes I-II, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
- Lledó, Emilio, *El epicureísmo*, Madrid, 2003.
- ... *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992.
- ... *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*, Madrid, Taurus, 1996⁴.
- ... “La temporalidad de la escritura y la semántica de la literatura filosófica”, en *Epos: Revista de Filología*, número 1, Madrid, UNED, 1984.
- ... “Lo bello es difícil”, *El País Semanal*, 18/01/09.
- Maillard, Chantal, “La ingenua complicidad de la pantera rosa”, en *Mania. Revista de pensament*, nº 2 (abril), Barcelona, Facultat de Filosofia de la U.B., 1996.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, en *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1984.
- Marquard, Odo, “Exile der Heiterkeit”, en *Poetik und Hermeneutik* (ed. W. Preisendanz y R. Warning), VII, München, Wilhelm Fink, 1976.
- Martin, Gottfried, *Immanuel Kant: Ontologie und Wissenschaftstheorie*, Berlín, Walter de Gruyter, 1968.
- Martín García, J. A. (ed.), *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, vols. I-II, Madrid, Akal, 2008.

- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, en *Karl Marx – Friedrich Engels Werke*, tomo 23, Berlín, Dietz Verlag, 1962.
- ... *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1993.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, Barcelona, Planeta, 2000.
- ... *Bartleby el escribiente*, en *Prefería no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Meyer, M., et al., “How the brain laughs”, en *Behavioural Brain Research*, nº 182, 2007.
- Milton, John, *L’Allegro*, Londres, Sampson Low, 1859.
- ... *Paraíso perdido* (ed. Bel Atrides), Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2005.
- Molinos, Miguel de, *Guía espiritual. Defensa de la contemplación*, Madrid, Alianza, 1989.
- Morey, Miguel, *Deseo de ser piel roja. Novela familiar*, Barcelona, Anagrama, 1999².
- ... “De la santificación de la risa”, en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 2-3, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2005.
- Montaigne, Michel de, *Essais* (ed. F. Strowski), tomo I, Burdeos, F. Pech & Cie., 1934.
- Nauck, August (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1889².
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie, Werke* (ed. Karl Schlechta), tomo I, Múnich, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.

- ... *Menschliches, Allzumenschliches*, KS, tomo I, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Morgenröte*, KS, tomo I, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Die fröhliche Wissenschaft*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, KS, II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophiert*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Dionisos-Dithyramben*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Briefe, en Werke*, KS, tomo III, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, KS, tomo II, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre, en Werke*, KS, tomo III, München, Carl Hanser Verlag, 1977⁸.
- ... *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1997.

- ... *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1977.
- ... *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1992.
- ... *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Madrid, Alianza, 1997.
- ... *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que es*, Madrid, Alianza, 1994.
- Nilsson, Martin P., *Geschichte der griechische Religion*, Múnich, C. H. Beck, 1955.
- Novalis, *Hymnen an die Nacht*, en *Novalis Werke* (ed. Gerhard Schulz), Múnich, C. H. Beck, 1981².
- ... *Geistliche Lieder*, en *Novalis Werke* (ed. Gerhard Schulz), Múnich, C. H. Beck, 1981².
- ... *Fragmente*, en *Novalis Werke* (ed. Gerhard Schulz), Múnich, C. H. Beck, 1981².
- Olimpiodoro, *In Platonis Alcibiadem Commentarii* (ed. F. Creuzer), Frankfurt, 1821.
- Ortega y Gasset, José, *Meditación sobre la técnica*, en *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Alianza, 1982.
- Panksepp, J., "Beyond a joke: from animal laughter to human joy?", en *Science*, vol. 308, 2005.
- Pardo, José Luis, *La regla del juego*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, en *Obras Completas. La casa de la presencia*, tomo I, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 1999.
- ... *El arco y la lira*, en *Obras Completas. La casa de la presencia*, tomo I, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 1999.

- Pascal, Blaise, *Pensées* (ed. Léon Brunschvicg), París, Flammarion, 1976.
- Peñalver, Patricio, *Márgenes de Platón*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.
- Pereira Almeida do Carvalho, Mário Jorge, *Die Aristophanesrede in Platos Symposium*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- Pessoa, Fernando, *O guardador de rebanhos*, en *Poesías completas de Alberto Caeiro*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- ... *Libro del desasosiego*, Barcelona, El Acanalado, 2002.
- ... *El banquero anarquista*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Petrarca, *Le rime di Francesco Petrarca* (edición de G. Leopardi), Firenze, Felice le Monnier, 1851.
- Petruševski, M. D., “Pathēmatōn Katharsin ou bien Pragmatōn Systasin?”, en *Živa Antika/Antiquité vivante*, Skopje, 1954.
- Píndaro, *Obra completa* (edición de E. Suárez de la Torre), Madrid, Cátedra, 1988.
- ... *Pindari Carmina* (edición de C. M. Bowra), Oxford, Clarendon Press, 1958².
- Pietzcker, Carl, “Sigmund Freud: der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, en *Lachen* (ed. Wolfram Mauser), Würzburg, Königshausen und Neumann, 2006.
- Platón, *Platonis Opera I. Euthyphro, Apologia, Crito, Phaedo, Cratylus, Theaetetus, Sophista, Politicus* (ed. J. Burnet), Oxford, Oxford University Press, 1950.

- ... *Platonis Opera II. Parmenides, Philebus, Symposium, Phaedrus, Alcibiades I, II, Hipparchus, Amatores* (ed. J. Burnet), Oxford, Oxford University Press, 1937.
- ... *Platonis Opera III. Theages, Charmides, Laches, Lysis, Euthydemus, Protagoras, Gorgias, Meno, Hippias Major, Hippias Minor, Io, Menexenus*, (ed. J. Burnet), Oxford, Oxford University Press, 1954.
- ... *Platonis Opera IV. Clitopho, res Publica, Timaeus, Critias*, (ed. J. Burnet), Oxford, Oxford University Press, 1957.
- ... *Platonis Opera V (I). Minos, Leges I-VIII*, (ed. J. Burnet), Oxford, Oxford University Press, 1937.
- ... *Platonis Opera V (II). Leges IX-XII, Epinomis, Epistulae, Definitiones, Spuria*, (ed. J. Burnet), Oxford, Oxford University Press, 1937.
- ... *Diálogos I. Apología, Critón, Eutrifón, Íon, Lisis, Cármides, Hípias Menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras*, Madrid, Gredos, 2003.
- ... *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Madrid, Gredos, 1992.
- ... *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1997.
- ... *Diálogos IV. La República*, Madrid, Gredos, 1998.
- ... *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988.
- ... *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 2002.
- ... *Diálogos VII. Dudosos, Apócrifos, Cartas*, Madrid, Gredos, 1992.
- ... *Diálogos VIII. Leyes (libros I-VI)*, Madrid, Gredos, 2006.

- ... *Diálogos IX. Leyes (libros VII-XII)*, Madrid, Gredos, 1999.
- Plessner, Helmuth, *La risa y el llanto. Investigación sobre los límites del comportamiento humano*, Madrid, Trotta, 2007.
- ... “La cuestión de la *conditio humana*”, en G. Mann y A. Heuss (eds.), *Historia Universal*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1991².
- Plinio, *Natural History*, vol. II, Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1961³.
- Plotino, *Enéadas*, libros III-IV, Madrid, Gredos, 1999.
- Plutarco, *Plutarch's Lives*, vol. I, Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1967⁵.
- Pohlenz, Max, *L'uomo greco. Storia de un movimento spirituale*, Florencia, La Nuova Italia, 1962.
- Polibio, *Historia* (ed. I. Bekker), tomos I-II, Berlín, Reimeri, 1844.
- Porfirio, *Isagoge*, Barcelona, Anthropos, 2003.
- Posner, Roland, Robering, Klaus, Sebeoks, Thomas A., *Semiotik: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Berlín, Walter de Gruyter, 2004.
- Proclo, *Commento alla Repubblica di Platone* (ed. M. Abbate), Milán, Bompiani, 2004.
- ... *Théologie Platonicienne*, tomo II, París, Les Belles Letres, 1974.
- ... *Lecturas sobre el Cratilo de Platón*, Madrid, Akal, 1999.
- ... *Orphica* (ed. E. Abel), Leipzig-Praga, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum, 1885.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa* (ed. J. M. Blecua), Barcelona, Planeta, 1983.

Quincey, Thomas de, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, Madrid, Valdemar, 2004².

Quintiliano, Marco Fabio, *Institutionis Oratoriae*, tomo II, libro VI, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1999.

Racionero, Quintín, "Heidegger urbanizado (Notas para una crítica de la hermenéutica)", en *Revista de Filosofía*, 3^a época, vol. IV, n^o 5, Madrid, Editorial Complutense, 1991.

Radin, Paul, *Primitive man as philosopher*, Nueva York, Dover Publications, 1957³.

Reale, Giovanni, *Por una nueva interpretación de Platón*, Barcelona, Herder, 2003.

... *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Barcelona, Herder, 2002.

Reich, Wilhelm, *Listen, little man!*, Nueva York, Pelican, 1975.

Reinach, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, tomo IV, París, Ernest Leroux, 1912.

Reinhardt, K., *Der Philebus des Plato und des Aristoteles' Nikomachische Ethik*, CIC NEH Dittenberger-Vahlen Microfilming, Project, v. 66, no. 20. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1878.

- ... *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und
Geschichtsschreibung* (ed. C. Becker), Göttingen, Vandenhoeck &
Ruprecht, 1960.
- Reitzenstein, Richard, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig,
Teubner, 1906.
- Riba, Carles, *Elegies de Bierville*, Barcelona, Mall, 1972.
- Rilke, Rainer Maria, *Sonetos a Orfeo* (ed. O. Dörr), Madrid, Visor, 2004.
- ... *Diarios de juventud*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Rink, Theodor, *Ansichten aus Immanuel Kants Leben*, Königsberg,
Göbbels und Unzer, 1805.
- Rodríguez, Claudio, *Don de la ebriedad*, en *Poesía completa*, Barcelona,
Círculo- Galaxia Gutenberg, 2004.
- Rodríguez Adrados, Francisco (ed.), *Lírica. Poemas corales y monódicos*
(700–300 a. C.), Madrid, Gredos, 2006.
- Roig, Ramón, *Tiempo y ser en la obra de María Zambrano* (tesis
doctoral), Castellón, UJI, 2004.
- Roís de Corella, Joan, en *Antología general de la poesía catalana* (ed.
J.M. Castellet y J. Molas), Barcelona, Edicions 62, 1988⁴.
- Rosenkranz, Karl, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben*, Darmstadt,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- Ross, David, *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Rousseau, Jean Jacques, *Emile ou de l'éducation*, tomo III, Ámsterdam,
Jean Néaulme, 1764.

- Ruch, W., y Ekman, P., “The expressive pattern of laughter”, en *Emotion, qualia and consciousness* (editado por A. Kaszniak), Tokio, World Scientific Publishing Company, 2001.
- Safranski, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2009³.
- Saint-John Perse, *Pluies*, en *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, 1994³.
- ... *Anabase*, en *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, 1994³.
- San Agustín, *De civitate Dei. Contra paganos*, en *Opera* (ed. D. A. B. Caillau), tomos II-IV, París, Parent-Desbarres Editorem, 1835.
- ... *Confesiones*, en *Opera* (ed. D. A. B. Caillau), tomo XXV, París, Parent-Desbarres Editorem, 1839.
- San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual y Poesía Completa* (edición de P. Elia y M. J. Mancho), Barcelona, Crítica, 2002.
- Sanfélix, Vicente, “Palabra y silencio. Reflexiones sobre la violencia y el lenguaje”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, número 37, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Santo Tomás de Aquino, *De Ente et Essentia*, Nueva York/Londres, D. Appleton-Century Co., 1937.
- Scheler, Max, *Sobre el pudor y el sentimiento de vergüenza*, Salamanca, Sígueme, 2004.
- Schelling, F. W. J. von, *Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*, en *Werke*, tomo II, Leipzig, 1907.
- ... *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002.

- Schiller, Friedrich, *Die Götter Griechenlandes*, en *Friedrich Schillers Sammtliche Werke*, tomo 10: *Gedichte*, segunda parte; Viena, 1810.
- ... *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.
- Schlegel, Friedrich, *Lyceum-Fragmente*, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I (1796–1802)*, tomo II (edición de H. Eichner, E. Behler y J.J. Anstett), Viena, Paderborn, 1967.
- Schmitt, Carl, *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Universidad, 1999.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (ed. R. R. Aramayo), vols. I-II, Madrid, FCE, 2003.
- Scott, G., “*Purging the Poetics*”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, vol. XXV, Oxford, Oxford University Press, Invierno 2003.
- Seferis, George, *Three Secret Poems*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- Séneca, *Ad Lucilium. Epistulae Morales*, I, IV, Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1976⁷.
- Severino, Emanuele, *El parricidio fallido*, Barcelona, Destino, 1991.
- ... *La legna e la cenere. Discussioni sul significato dell'esistenza*, Milán, Rizzoli, 2000.
- ... *Oltrepassare*, Milán, Adelphi, 2007.
- Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo*, Barcelona, Crítica, 1997.

- Shakespeare, William, *A midsummer night's dream*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware, Wordsworth, 1998.
- ... *The Merchant of Venice*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware, Wordsworth, 1998.
- ... *King Henry the Eighth*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware, Wordsworth, 1998.
- ... *Macbeth*, en *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware, Wordsworth, 1998.
- Simplicio, *In Aristotelis Physica*, tomo 3, Nueva York, Cornell University Press, 2002.
- Sloterdijk, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2006³.
- ... *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Sófocles, *Oedipus Tyrannus* (edición R. C. Jebb), Cambridge, Cambridge University Press, 1885.
- ... *Antígona* (edición Moriz Schmidt), Jena, Gustav Fischer Verlag, 1880.
- ... *Filoctetes*, en *Tragedias*, volumen III, Barcelona, Alma Mater, 1968.
- ... *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2006.
- Spencer, Herbert, *Physiology of Laughter*, en *Essays: scientific, political, & speculative*, vol. II, Londres, Williams and Norgate, 1891.
- Spinoza, Baruch, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (edición de H. Ginsberg), Leipzig, L. Heimann's Verlag, 1875.

- ... *Tractatus Politicus* (ed. C. H. Bruder), en *Opera*, vol. II, Leipzig, Tauchnitz, 1844.
- ... *Tratado teológico-político* (ed. A Domínguez), Madrid, Alianza, 1986.
- Stanford, William B., *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, Blackwell, 1939.
- Stern, Alfred, *Filosofía de la risa y del llanto*, Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1975.
- Suárez, Francisco, *Comentaria una cum quaestionibus in libros Aristotelis De anima* (edición de S. Castellote), tomo III, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones-Labor, 1991.
- Sully, James, *An essay on laughter. Its forms, its causes, its development and its value*, Londres/Nueva York, Longmans, Green and Co., 1902.
- Szlezák, Thomas, *Leer a Platón*, Madrid, Alianza, 1997.
- Teofastro, *Caracteres*, Madrid, Gredos, 2000.
- Tomeo, Javier, *El castillo de la carta cifrada*, Barcelona, Anagrama, 1998⁵.
- Trakl, Georg, *Sebastián en sueños y otros poemas*, Barcelona, Círculo-Galaxia Gutenberg, 2006.
- Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, vol. III, (ed. Ch. Forster Smith), Londres, Loeb Classical Library (Harvard Univ. Press-Heinemann), 1959⁴.
- Urdanibia, Javier, *De si la servidumbre es voluntaria*, Denia, Los Cuadernos de los Solsticios, 2008.

- ... “Tedio”, en *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer* (J. Urdanibia coord.), Barcelona, Anthropos, 1990.
- ... *Tres icosaedros* (inédito).
- ... *Los recostados cántaros* (inédito).
- Valente, José Ángel, *Obra Poética. Punto cero (1953-1976)*, tomo I, Madrid, Alianza, 2000.
- ... *Obra poética. Material memoria (1977-1992)*, tomo II, Madrid, Alianza, 2001.
- Vega, Lope de, *La Circe*, en *Obras poéticas* (ed. J.M. Blecua), Barcelona, Planeta, 1983.
- Vernant, J.-P., y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vols. I-II, Barcelona, Paidós, 2002.
- Verne, Jules, *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, I-II, París, J. Hetzel, 1892²⁰.
- Virgilio, *Eneida* (ed. V. J. Herrero), I, Madrid, Gredos, 1989.
- Vives, Luis, *De anima et vita*, Valencia, Ajuntament de València, 1992.
- Watson, Richard, *Descartes. El filósofo de la luz*, Barcelona, Ediciones B, 2003.
- Webb, Ronald G., “Political uses of humor”, en *ETC.: A Review of General Semantics*, volumen 38, nº 1, San Francisco, International Society for General Semantics, 1981.
- Weber, Max, *El político y el científico*, Madrid, Alianza editorial, 1996 (edición alemana: *Wissenschaft als Beruf (1917/1919). Politik als Beruf (1919)*, Tubinga, J. C. B. Mohr, 1994).

- ... *Wirtschaft und Gesellschaft*, en *Grundriss der Sozialökonomik*, III, Tubinga, J. C. B. Mohr, 1922.
- Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1988.
- Wellek, René, *Geschichte der Literaturkritik, 1750-1950: Das Zeitalter der Romantik*, Berlín, Walter de Gruyter, 1978.
- Wersinger, A. G., “Comment *dire* l’envie jalouse? Φθόνος et ἄπειρον”, en *La fêlure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon*, tomo I, París, Vrin, 1999.
- Wild, B. et al., “Neural correlates of laughter and humour”, en *Brain*, nº 126, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 1994.
- ... *Vermischte Bemerkungen* (ed. H. G. von Wright), Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
- ... *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM/Critica, 2002².
- ... *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Wordsworth, William, *The tables turned*, en *William Wordsworth* (ed. S. Gill), Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Yeats, William Butler, *The Poems of W.B. Yeats*, Nueva York, Macmillan, 1983.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Madrid, FCE, 1993².
- ... *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 2006⁴.

... *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion,
1996.

Zoepf, Ludwig, *Das Heiligenleben im 10. Jahrhundert*, Leipzig/Berlín,
Teubner, 1908.

Zubiri, Xavier, *El hombre y la verdad*, Madrid, Alianza, 1999.

