

## ¿De qué hablamos cuando hablamos de humor?

### Elementos para una teoría general de lo Irrisorio

Cristian Palacios

Un chiste de Laurence Sterne (1759-1767):

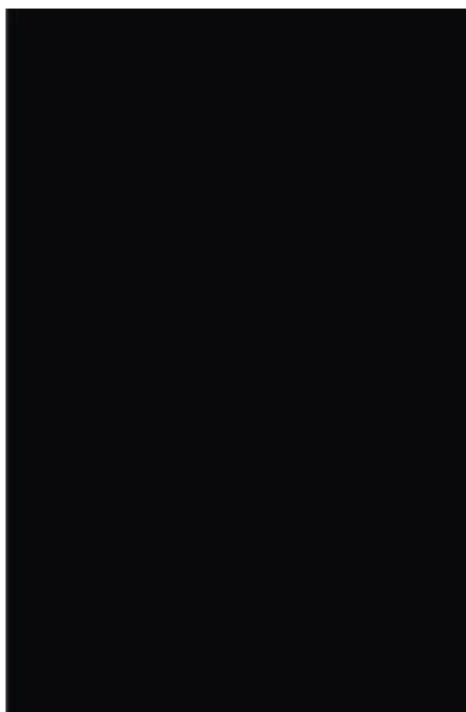


Fig. 1: Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy (1759-1767)

El desarrollo actual de los estudios discursivos ha despertado un renovado interés en la investigación de aquellos fenómenos relacionados con la risa; ya

sea por el surgimiento de nuevas herramientas teóricas que permiten un acercamiento más global al tema; ya sea porque su incidencia en otros discursos (políticos, científicos, mediáticos, artísticos) resulta innegable; ya porque lo irrisorio (como me permitiré denominarlo) se perfila cada vez más como el contrapunto y la necesaria sombra de todo aquello que se tiene por serio. Entender la risa y los discursos irrisorios como una de las dimensiones fundamentales de la vida social es uno de los primeros pasos para el perfeccionamiento de una teoría más comprensiva del sujeto. A su vez, la perspectiva discursiva permite renovar las reflexiones en torno a los fenómenos de la risa, dado que nos deja pensar el humor y lo cómico en el seno de una teoría del sentido que no concibe al lenguaje como una representación del mundo ni admite, por lo tanto, su transparencia, ni la exterioridad del sujeto con relación a él.

En este marco es que, a partir de un interés puramente analítico (el análisis de la obra de Fontanarrosa en su dimensión ideológica), me vi llevado a postular una teoría más general del humor y lo cómico tomando los aportes que me parecieron más interesantes de aquellos pensadores que en los últimos dos siglos se habían ocupado del tema. Desde que a Aristóteles, hace unos 2.500 años, se le dio por anunciar una segunda parte de la *Poética* que puso ansioso a todo el mundo pese a que nunca llegó a ver la luz del Renacimiento, el estudio del humor, la risa y la comedia, ha ocupado un lugar perplejo en el contexto de las Ciencias Humanas<sup>1</sup>. Todo filósofo que se precie le ha dedicados algunas páginas (de Kant a Nietzsche, pasando por Hobbes, Kierkegaard, Hegel y Schopenhauer) y sin embargo, con honrosas excepciones, siempre de manera accesoria, en abierto contraste con la atención que ha recibido, por ejemplo, el sentimiento de lo trágico y la tragedia. Por otro lado, y esto es mucho

---

<sup>1</sup> Me refiero, claro está, a la segunda parte de la *Poética* que, según se anuncia en la primera, se ocuparía de la Comedia en tanto esta se ocupaba de la Tragedia: “acerca de la imitación con hexámetros y de la comedia hablaremos más tarde” (1449b). El filósofo hace también mención a ella en su *Retórica*: “sobre lo risible hemos tratado, no obstante, por separado en los libros sobre la *Poética*” (1372a). Como se sabe, esta segunda parte se encuentra perdida y ha suscitado inmensos debates respecto de la realidad o no de su existencia. Umberto Eco ha explotado notoriamente el tema en su best seller *El Nombre de la Rosa*. Resulta cuando menos significativo que la parte perdida sea justamente aquella que se ocupaba de la risa, sobre todo teniendo en cuenta que el filósofo había denunciado en el texto que sí llegó hasta nosotros la poca atención que hasta entonces se le había injustamente dedicado y que se proponía, por lo que parece, reivindicar esa falta.

más importante, cada investigador que se decide a emprender la tarea lo hace siempre a su manera, partiendo de cero y sin prestar la debida importancia a la nomenclatura, que en estos casos resulta crucial. No se puede saber si estamos o no de acuerdo con el enfoque que tal o cual autor ha adoptado con respecto a la parodia, por ejemplo, si no sabemos, en principio, qué es lo que aquel entiende por parodia.

En las siguientes páginas me ocuparé de dar cuenta del momento actual de mis disquisiciones en la materia aclarando que, por una parte, se trata de una investigación siempre en proceso y que, por la otra, es este uno de los tantos puntos de llegada de largos años de trabajo al respecto. No comenzaré por el *Filebo* de Platón y la genealogía de sus descendientes como suelen hacer la gran mayoría de los investigadores y me limitaré en cambio a mencionar unos cuantos nombres que resultarán indispensables para poder seguir la argumentación respectiva<sup>2</sup>. Por lo pronto, entonces, y antes de comenzar, no estaría de más aclarar que el plural del título de este trabajo resulta sin duda desmedido y responde más al inmoderado deseo de su autor que al principio de realidad, tan necesario. Lo que sigue, por lo tanto, trata lisa y llanamente de aclarar de qué hablo cuando hablo de humor.

## 1.

Comenzaré por diferenciar entre aquellos discursos que como la Comedia (en principio, pero no es evidente que así sea) toman como eje principal de su desarrollo la risa y el sentimiento de lo risible, de su uso circunstancial en otros discursos cuyo trasfondo principal suele ser serio<sup>3</sup>. El chiste, por ejemplo,

---

<sup>2</sup> Edmund Bergler en su *Laughter and the Sense of Humor* (1956) enumeraba ya en aquel entonces más de ochenta teorías sobre el humor y sus especies. Una historia de los sucesivos fracasos del ser humano por intentar asir y definir la risa puede encontrarse en Minois 2000. En Palacios 2014 sucumbí a la tentación de realizar mi propia lista.

<sup>3</sup> He aquí una asimetría, no tan evidente, entre lo irrisorio y el sentimiento de lo trágico, que en principio no parece tener esta posibilidad de realizarse en discursos que no lo tengan como fin principal. No existe el equivalente trágico de la burla y el chiste. Por otra parte, sus caminos parecen ser inversos. Mientras que la risa se originaría en el seno de la vida social y de allí se trasladaría en mayor o menor medida a todos los lenguajes artísticos, lo trágico

es un género en sí mismo, pero su brevedad y su frecuencia lo hacen apto para insertarse en otros textos de otros géneros. Llamaré a estos primeros Discursos Irrisórios, así en plural y con mayúsculas.

Cabe aclarar aquí que nuestra noción de discurso no se limita a considerar solo discursos lingüísticos, sino que se extiende a cualquier otro modo semiótico que tenga la propiedad de significar algo. Discurso será, por lo tanto, la materialización del sentido en el aquí y ahora del espacio y del tiempo. Mientras que cada vez que se hable de Discursos con mayúsculas seguido de un adjetivo relacional, se estará postulando la existencia de un campo social específico al que una cierta serie de discursos se encontrarían adscriptos, como cuando hablamos de Discursos Políticos, Médicos, Filosóficos, etc.

Los Discursos Irrisórios constituyen, por ende, un campo bastante frecuente (Possenti 2010), vinculado a la práctica profesional y específica de ciertos textos determinados a hacer reír. Ya se trate de escritores, músicos, comediantes de stand up, historietistas, contadores de chistes, clowns, artistas de varieté, los cómicos o humoristas se reconocen como tales y son reconocidos a su vez por una sociedad que los admite en su seno. Y si bien ya Cicerón en *De Oratore* LX, 247 procuraba distinguir a su orador que apelaba a la potencia persuasiva de la risa “con algún fin y utilidad” de aquellos bufones y mimos que bromeaban todo el día sin causa aparente (salvo la de ganarse la vida, pero esto Cicerón no lo dice), no es sino con la llegada de la modernidad y el surgimiento de los primeros pasquines periódicos que comienza a gestarse un proceso de profesionalización de la risa específicamente circunscripto al marco de los medios masivos de comunicación, como el contrapunto y la necesaria sombra de todo aquello que desde entonces será consumido como noticia.

Una segunda distinción útil para nuestro propósito es la que cabe hacer entre la producción y el reconocimiento de lo cómico y lo humorístico, dado que resulta bastante frecuente reírnos de cosas y hechos que no fueron pensados con ese objetivo. Un discurso producido seriamente puede dar lugar a la carcajada según pasen los contextos y los años. O, al revés, el auditorio puede

---

se produce casi exclusivamente en la esfera estética y solo circunstancialmente en otros territorios. Como siempre, sería necesario aclarar de qué hablo cuando hablo de tragedia, discusión que excede las posibilidades de esta nota al pie. Baste aclarar que excluyo de tal dominio el uso cotidiano y actual de la palabra.

no encontrarle la gracia a una broma ni descubrir qué es lo que aquella tiene de chistosa, más allá de aquellos comportamientos y torpezas que suscitan la risa en nuestros semejantes y sobre los cuales se encuentran fundadas la mayor parte de las aproximaciones psicológicas y filosóficas al problema de lo irrisorio.

Las diferencias que surgen en la circulación del sentido entre la producción y el reconocimiento de lo risible (o de cualquier otro tipo de texto) pueden sin embargo ajustarse apelando a una serie de procesos más o menos uniformes a los que los estudios del discurso suelen agrupar bajo el nombre de dispositivos<sup>4</sup>. La noción de dispositivo resulta muy útil para entender por qué ciertos textos que llevan al límite la sutileza de sus procedimientos irrisorios siguen siendo comprendidos por un público que de tal modo los reconoce. Es el caso del cine de Todd Solondz, Wes Anderson o los hermanos Coen. Lo cómico y lo humorístico no solo son máquinas de producción sino también aparatos de lectura.

## 2.

Es evidente que lo que interesa a una teoría general de lo cómico y lo humorístico es aquello que persiste tanto en los Discursos Irrisorios como en el chiste ocasional del dentista, en la estrepitosa caída de una dama como en las obras completas de Rabelais. Y es además indudable que un enfoque global del asunto no puede limitarse a los discursos que provocan el efecto inmediato de la carcajada. Lo irrisorio no es meramente lo que hace reír, sino un modo particular de decir (o de dibujar, o de actuar); pero también, y además, las operaciones de lectura que permiten reconocer un discurso como risible (como no-serio) cualquiera que haya sido la intención (si hubo alguna) del productor de ese discurso. Un chiste puede dejar indiferente al auditorio, pero dicho auditorio no dejará de reconocer que se trataba ciertamente de un

---

<sup>4</sup> La noción de dispositivo hace foco en la existencia de ciertas regularidades (reglas, normas, leyes, etc.) que permiten gestionar el contacto entre instancias –por ejemplo entre las instancias de producción y reconocimiento (Aumont 1992; Traversa 1995)–. Véase especialmente Foucault 1985 [1977] y Agamben 2011, 257.

chiste (uno muy malo, al parecer).

En definitiva, no se dice aquí otra cosa que lo que dicen primero Aristóteles y luego Quintiliano y Cicerón cuando afirman que el dominio de lo risible comprende una fealdad moral o deformidad física que el orador encuentra en otra persona o cosa. Con la salvedad de que esa fealdad moral o deformidad física no pre-existe al discurso que se ríe de ella. Lo irrisorio se constituye sobre el espacio de lo no-pensable, de lo no-decible, pero a la vez, en un movimiento circular, contribuye a crearlo, a darle lugar.

Entender lo irrisorio, requiere, por lo tanto, saber antes qué cosa es la seriedad a la que se contrapone. En palabras de William Hazlitt (el crítico de Shakespeare):

Lo serio es la tensión habitual que la mente deposita en la expectativa de un orden dado de acontecimientos, que se suceden unos a otros con cierta regularidad y con cierto peso según el interés que se les otorga (Hazlitt 1907, 6, traducción propia).

Por su parte, el D.R.A.E. afirma que “serio” es lo que es “real, verdadero y sincero, sin engaño o burla, doblez o disimulo”. Es decir, aquello que garantiza todo aquel que asegura hablar “en serio” en una conversación. Es, por lo tanto, lo que excluye la ambigüedad, la polisemia, el equívoco, lo que otorga estabilidad al sentido, el orden habitual de las cosas. El desplazamiento deliberado del modo serio del discurso siguiendo ciertos procedimientos más o menos preestablecidos que permitan al receptor reconocer que es intencional, resulta el principio y hasta diríase el alma de lo irrisorio. Toca ahora delimitar algunas de las maneras en que ese desplazamiento puede tomar forma.

### 3.

El lector habrá notado que me he referido frecuentemente a lo cómico y lo humorístico como dos cosas bien distintas. Esta distinción es uno de los puntos cruciales de este trabajo y uno de los malentendidos más frecuentes en los que suelen incurrir los especialistas. La cuestión de la distinción entre lo

cómico y lo humorístico, así como las apasionadas defensas de su relevancia, tienen una larga historia que comienza con el advenimiento de la modernidad y alcanza su apogeo a principios del siglo pasado.

Así Bajtin (2003 [1965]) o Freud (1990 1905; 1991 [1927]), por ejemplo, van a afirmar que el humor es una especie particular dentro del campo más general de lo cómico. Peter Berger, mucho más tarde, deja entrever que “lo cómico” es el correlato objetivo del humor, que sería la capacidad subjetiva (Berger 1998: 11). Por su parte, Attardo (1994) niega que tal diferenciación tenga sentido o que haya elementos para demostrarla. En “Esencia, caracteres y materia del humorismo” Pirandello se decanta por la posición contraria (Pirandello [1908] 1994, 226-7).

Una buena forma de argumentar en pos de la diferenciación y de comprender su importancia es apelar a las tres grandes áreas en las que suelen subdividirse las teorías que se ocupan del fenómeno de la risa, según cuál sea la índole de su explicación.

1 – Teorías de Incongruencia o Contraste.

2 – Teorías de Superioridad.

3 – Teorías de Alivio o Sublimación.

Los autores del primer grupo sostienen que la risa surge ante la percepción de algún tipo de incongruencia que transgrede nuestros patrones mentales y expectativas (Attardo 1994, 47-9; Morreal 2013, 45-64). Aunque esta clase de teorías son por lo general las más aceptadas, se ha de hacer notar que la percepción de la incongruencia no parece ser condición suficiente (ni necesaria) para desatar la risa, dado que cuando nuestras expectativas son defraudadas experimentamos también otros sentimientos como miedo, rabia o ansiedad.

Los autores del segundo grupo, por su parte, consideran que la risa surge de un sentimiento de superioridad en nosotros mismos frente a una persona u objeto. Esta idea se encuentra ya en Platón y en Aristóteles y se perpetuará luego en Descartes, en Hobbes o, a comienzos del siglo XX, en Bergson y en Freud. En este mismo plano se ubica la tradición del *castigat ridendo mores*, consagrada en la Comedia del Arte, que atribuye a lo cómico la función de orden moral de denunciar los vicios sociales y los comportamientos reprobables

y, por lo tanto, la posibilidad de su represión y corrección.

En cuanto al tercer grupo de teorías, éstas sostienen que el placer humorístico deriva del alivio de ciertas tensiones psíquicas o de la liberación de inhibiciones, leyes y convenciones sociales. El primer autor en proponer una explicación semejante fue Lord Shaftesbury en su ensayo de 1709 *Sensus communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor* (Shaftesbury 1999 [1709]). La teoría del humor como liberación será retomada dos siglos más tarde por Herbert Spencer en "The Physiology of Laughter" (1860) y por Sigmund Freud. También la descripción de Bajtin sobre la cultura popular de la risa puede interpretarse como sublimación social de los valores impuestos por la cultura oficial.

Se puede entonces diferenciar lo cómico y lo humorístico partiendo de cada uno de estos tres enfoques. Así, por ejemplo, cuando se repasan las Teorías de Incongruencia comprendemos que lo cómico se aparta efectivamente de una norma o valor social tenido por bueno, justamente en la medida en que esa norma o valor social es tan aceptado que nadie se toma la molestia de refutarlo. Lo cómico puede jugar a apartarse de esa regla, solo en la medida en que pueda retornar de inmediato a la observancia. Constituye su incongruencia, por lo tanto, sobre un fondo de normatividad bien sostenido. El *nonsense* (cierta clase de *nonsense*) parte por lo general de sistemas lógicos bien contruidos. Llega a ser un género pedagógico en sí mismo en la medida en que la lógica resulta a fin de cuentas triunfante.

Por su parte, lo humorístico toma el camino contrario. Parte de una aparente observancia, para demostrar que no existe normalidad posible. Así sucede cuando el triste funcionario del cuento "La muerte de un funcionario público" de Chejov se disculpa más allá de lo esperado, poniendo los pelos de punta a su superior; o cuando el animoso redactor de la carta "Una modesta proposición" de Jonathan Swift, propone que los trabajadores agrícolas más pobres vendan a sus hijos como carne para el consumo. Ya no se trata entonces de la violación de una cierta clase de reglas sobre un fundamento de observancia (la aparente destrucción de un orden); sino, muy por el contrario, la exacerbación de ese mismo orden sobre un fondo de nada. Tanto es así que ha menudo el humorista juega a obturar los posibles sentidos con los que un alma bienintencionada podría alterar sus propósitos, explicándolo. Así ocurre con el "chiste" incluido por Laurence Sterne en el capítulo duodécimo del *Tristram*



*Shandy*, que hace las veces de epígrafe de este trabajo.

## 4.

Algo similar sucede con el segundo grupo de teorías. Si lo cómico se burla siempre de un otro del que se considera superior, lo humorístico, por su parte, se ríe de aquello que pone límites a su propia condición subjetiva. Es bien conocido el comentario de Freud al chiste del prisionero que, a punto de ser ejecutado, exclama “¡Empieza bien la semana!”. El sentimiento de superioridad se vuelca aquí sobre el sujeto mismo de la enunciación. El humor le permite al pobre prisionero esquivar las implicaciones trágicas de su destino. Se rehúsa así al sufrimiento poniendo de relieve que su yo es indoblegable por el mundo real, sustentando triunfalmente el principio de placer (Freud 1991 [1927]: 159).

Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: “Véanlo: ese el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él ... por lo demás no todos los hombres son capaces de la actitud humorística; es un don precioso y raro” (Freud 1991 [1927]: 162).

Es necesario extrapolar, sin embargo, aquello que Freud afirma sobre lo individual y en el terreno de la lengua, al campo de un texto que puede ser una imagen, una revista o un film producido por un conglomerado de individuos. La condición traumática de una persona individual debería además poder trasladarse a la de una comunidad discursiva, si se quiere conservar el análisis que Freud hace del humor. La primera objeción es fácilmente salvable si aceptamos que toda fotografía, revista u obra de teatro produce al enunciarse una determinada imagen autoral que atribuimos o no a un nombre propio, independientemente de quien haya sido el emisor real. Así nos pronunciamos sobre los programas de Tato Bores o las películas de Mel Brooks, pese a que los créditos denuncian una multitud de responsables en su ejecución.

Respecto de la segunda objeción debe reconocerse que si bien la muerte y la violencia se presentan como la gran catástrofe de los sujetos (y en este sentido el humor negro es el caso paradigmático del humor) es posible reconocer en los anales del humor catástrofes de otras índoles, afectivas, cognitivas, representacionales. Así el llamado humor absurdo se constituye sobre la imposibilidad del lenguaje y la razón a la hora de dar cuenta del mundo. Gran parte de las caricaturas de Steinberg apelan al límite de la representación pictórica al constituir imágenes cuya incongruencia no puede “resolverse” (Figura 2). El cine de Todd Solondz, ya mencionado, se regodea con ferocidad sobre la incapacidad de sus personajes para constituir relaciones afectivas (incapacidad que Solondz aplica al resto de la humanidad toda).

## 5.

Consideremos finalmente aquellas teorías que hacen surgir el placer de lo irrisorio de un cierto sentimiento de alivio o sublimación que podría ser individual (Freud) o social (Bajtín). Lo cómico como un particular modo de venganza contra el mundo.

Decíamos del humor que al parecer no solo se sobrepone a una catástrofe mediante un rasgo de ingenio sino que, por lo menos en el caso de los discursos humorísticos, parece explícitamente señalarla. Lo cómico, por su parte, castiga la falta de los otros a través de la burla más o menos cruel de sus excesos. Como el poeta anarquista de *El Hombre que fue Jueves* de Chesterton, se erige en defensor de una ley del que su blanco se desvía. Cree por lo tanto en la ley y cree que merece ser sancionado quien a ella no se rinde. De allí la íntima convicción de Freud de que el humor, a diferencia de lo cómico, no es resignado, sino opositor. Lo cómico, al retornar sobre la regla para verificarla, acaba por darle a esa regla un estatus que el humor le niega.

La sublimación de lo humorístico es por lo tanto real, frente a la sublimación aparente de lo cómico, en tanto y en cuanto extrae placer de aquello que debería asumirse como derrota. No niega la violencia de mundo, sino que la asume y se burla de ella.

Lo cómico es resignado porque acepta su propia impotencia frente al mundo,



Fig. 2: (1759-1767)

dejándose conducir por las reglas que éste impone, denunciando a quien no las soporta o las acata. Por el contrario, en el humor, al hacer ostensible aquello que está destinado a destruirlo, es paradójicamente el sujeto mismo el que sale victorioso, a pesar de la descomposición de todo lo que lo rodea. La venganza cómica no es tal, puesto que deja al poderoso en su lugar, reconociendo su preeminencia.

Llamaremos cómico, entonces, a aquel movimiento que altera los parámetros establecidos, pero siempre a condición de retornar a un orden previo. El pasaje contrario será para nosotros propio de aquello que reconoceremos como humorístico. Entre ambos, orbitando entre el desprecio de lo ínfimo y la grandeza perturbadora de lo sublime, se levanta aquella dimensión subyacente, misteriosa de nuestra cultura que, al contraponerse a todo lo que se considera serio en un determinado tiempo y espacio del mundo, se nos presenta como el necesario contrapeso del sentido que impregna todo lo pensable y lo decible. Lo irrisorio.

## 6.

Para concluir, debemos reconocer que la distinción entre una y otra modalidad de lo risible no tendría ningún sentido si no se admitiera, ante todo, la dialéctica probable y posible entre el humor y lo cómico. Un texto producido como humorístico puede inmediatamente ser leído como cómico o viceversa. La indecibilidad radical que el humorista plantea a sus lectores puede tranquilamente ser neutralizada por la crítica que reduce la significación de lo absoluto ridículo asimilándola a cualquier voluntad política o subversiva. El humorista es en definitiva aquel de quien no se sabe muy bien qué es lo que quiere decir y su maestría consiste en sostener la irreductibilidad de su discurso la mayor cantidad de tiempo posible. Con todo, siempre se acaba de asignar un sentido a aquello que se dice. Es fatal que así sea.

Por otra parte, lo cómico más abstruso, lo cómico xenófobo o intolerante, puede ser trastornado en humor rápidamente al hacer que la risa se ría de la risa, dirigiendo la carcajada ya no hacia el objeto de la burla sino hacia la misma burla, hacia la terrible capacidad del ser humano de herir por la risa a sus semejantes. La cuentística de Osvaldo Lamborghini se encuentra repleta

Lo Cómico	Lo Humorístico
<p><b>INCONGRUENCIA:</b> CONSTITUYE SU INCONGRUENCIA SOBRE UN FONDO DE NORMATIVIDAD. LO CÓMICO PARTE DE LA RUPTURA DE UNA REGLA PARA RETORNAR DE INMEDIATO A LA OBSERVANCIA.</p>	<p><b>INCONGRUENCIA:</b> NO HAY FONDO DE NORMATIVIDAD ALGUNO. LO HUMORÍSTICO PARTE DE UNA APARENTE OBSERVANCIA PARA DEMOSTRAR QUE NO EXISTE NORMALIDAD POSIBLE.</p>
<p><b>SUBLIMACIÓN:</b> SOCIAL O INDIVIDUAL, LA SUBLIMACIÓN DE LO CÓMICO ES SÓLO APARENTE. LO CÓMICO TIENE EN EL FONDO UN PROPÓSITO SERIO. CREE EN LA LEY.</p>	<p><b>SUBLIMACIÓN:</b> SOCIAL O INDIVIDUAL, LA SUBLIMACIÓN DE LO HUMORÍSTICO ES REAL, EN TANTO Y EN CUANTO EXTRAE PLACER DE AQUELLO QUE DEBERÍA ASUMIRSE COMO DERROTA. NO NIEGA LA VIOLENCIA DEL MUNDO, LA ASUME Y SE BURLA DE ELLA.</p>
<p><b>SUPERIORIDAD:</b> LO CÓMICO SIEMPRE SE BURLA DE UN OTRO DEL QUE SE CONSIDERA SUPERIOR. EN ESTE SENTIDO NO SÓLO SE CONSTRUYE SOBRE UN FONDO DE NORMATIVIDAD SINO QUE CONTRIBUYE A INSTAURAR DICHA NORMATIVIDAD.</p>	<p><b>SUPERIORIDAD:</b> LO HUMORÍSTICO PARTE DE LA CRÍTICA TOTAL HACIA EL PROPIO SUJETO DE ENUNCIACIÓN. SI SE BURLA DE LOS OTROS, LO HACE DE MANERA DEMOLEDORA, INCLUYÉNDOSE EN ESA BURLA.</p>

Fig. 3: (1759-1767)

de tales procedimientos.

Resumimos nuestras proposiciones respecto de las diferencias entre lo cómico y lo humorístico en el cuadro de abajo (Figura 2).

El pasaje de lo humorístico a lo cómico es también la diferencia entre la construcción de una imagen de autor del que no-se-sabe-bien qué es lo que en el fondo quiere decir hacia otro tipo de autor de rasgos bastante definidos, del que cabe esperar reflexiones socialmente comprometidas con la realidad de su tiempo. A diferencia del sujeto cómico, el humorístico se presenta como inabordable, inaprehensible. Mientras que lo cómico funda el universo de representaciones con los que construimos la realidad como universo de sentidos, lo humorístico, a la inversa, lo desmonta, dado que éste, reconociendo la adversidad del mundo que lo rodea, se sobrepone a estas circunstancias a través de un rasgo de ingenio. O, por el contrario, a través de un comentario gracioso exento del patetismo propio de la situación, señala todo aquello que en el universo de los hombres puede ser percibido como trauma: la muerte, lo absurdo de la realidad, la realidad misma, lo real, renunciando al hacerlo a cualquier punto de predeterminación y anclaje. Esa, creo yo, es la auténtica risa filosófica. La que subyace tras la producción de todo sentido auténticamente nuevo.

## Bibliografía

- Aristóteles (1998). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Aristóteles (1994). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Mouton de Gruyter: New York.?
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.?
- Bajtín, M. (2003 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bergler, E. (1956). *Laughter and the Sense of Humor*. New York: Intercontinental Medical Book.
- Cicerón (2004). *El orador*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1985 [1977]). *Saber y verdad*. Madrid: La piqueta.?
- Freud, S. (1990 [1905]). *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas, Tomo VIII*. Buenos Aires: Amorrortu editores.?
- Freud, S. (1991 [1927]). El humor. En *Obras Completas, Tomo XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.?
- Hazlitt, W. (1907). On Wit and Humour. En *Lectures on the English Comic Writers*. Londres: Oxford University Press.
- Minois, G. (2000). *Histoire du rire et de la dérision*. París: Fayard.
- Morreal, J. (2013). Philosophy of Humor. En Zalta, E. N. (2013). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Stanford: Stanford University.
- <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>
- Palacios, C. (2014). *El discurso humorístico. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico*. Buenos Aires: RGC Libros.
- Pirandello, L., (1994 [1908]). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.?

- Possenti, S. (2010). *Humor, língua e discurso*. San Pablo: Contexto.
- Shaftesbury, A. (1999 [1709]). *Sensus communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humor*. En *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spencer, H. (1860). "The Physiology of Laughter". En *Macmillan's Magazine*, marzo de 1860.
- Sterne, L. (2005). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Cátedra.
- Traversa, O. (1995). "Carmen, la de las transposiciones". En Revista *La piel de la obra*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, USA.?