



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DESENTAÑANDO LA NEGRURA:
UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA AL
HUMOR NEGRO EN EL ARTE TEATRAL**

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:
DANIEL FERREIRA APARICIO

ASESOR:
LIC. EMILIO SUÁREZ LASTRA



Ciudad Universitaria
Ciudad de México, 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

Hablar de Humor poco tiene que ver con la Risa
Nace de las lágrimas, de la más profunda desesperación.

No puede haber Humor donde hay abandono y se da todo por perdido
No puede haber Humor donde no hay un otro que esté dispuesto a sostenerte
cuando estás a punto de derrumbarte.
No hay razones para reír si no hay alguien, aún ausente, con quién hacerlo.

El Humor no es un intento de doblegar el sinsentido y la amargura de la vida,
es comunicar a otros que no estamos solos en nuestro dolor, dar fuerzas aunque
la contienda parezca imposible de dominar.

Porque solamente con Humor se puede sobrellevar cualquier adversidad.

Por eso este trabajo está dedicado a mis padres y mis hermanos que
incondicionalmente me dieron su apoyo en estos extraños tiempos de estudio y
autodescubrimiento, así como a todos (que son muchos como para enlistar) a
quienes considero mis amigos y estuvieron presentes en mis penas e
incertidumbres, ya fuera con su la más vital ayuda que me ha sostenido cuando
estoy a punto del quiebre...

o con un sencillo (pero poderoso) gesto:
“¡Ey! yo también río, porque también he llorado”.

Índice

1. Hacia una definición de Humor	
1.1 La dificultad para definir el Humor	12
1.2 Fuentes históricas del Humor	20
1.2.1 El Humor y su relación con la Melancolía	24
1.2.2 La institución del Humor como forma de lo Cómico	30
1.3 El Humor y su relación con lo Cómico	38
1.3.1 Formas específicas de lo Cómico	49
2. El Carácter ambiguo del Humor	
2.1 Perspectivas generales del Humor	55
2.1.1 El Humor en la Psicología y el Psicoanálisis	55
2.1.2 El Humor como postura de vida	66
2.2 El Humor como Forma particular de Expresión	72
2.2.1 El Humor y su relación con el Juego	72
2.2.2 El Humor y las formas Cómicas	75
3. La Negrura del Humor	
3.1 Delimitando “lo Negro”	84
3.1.1 La Comedia Negra	86
3.2 El Humor Macabro	89
3.3 El Humor Satánico	92
3.4 El Humor Absurdo	95
4. Consideraciones finales	97

Planteamiento:

Es de un particular interés el formarme profesionalmente como Director de Escena: plantear espectáculos, comunicar y expresar ideas, sentimientos e inquietudes a través de la experiencia artística de la Teatralidad. El Espacio Escénico es el medio más propicio que encuentro para desenvolver esta necesidad expresiva y el Arte Dramático, el lenguaje artístico del que he desarrollado una mejor comprensión a lo largo de mi formación académica.

Constantemente hay una búsqueda personal de formas, nociones y técnicas que puedan ser acordes a la naturaleza compleja y elaborada del trabajo artístico a desarrollar; a la vez, que considero vital el nutrirle con un discurso sustancial; para lo que busco todos los medios posibles en que pueda dotar de claridad y matices que impriman plenamente esta premura de comunicación en la producción escénica.

Encuentro una particular predilección en el Teatro por los discursos elaborados, cargados de sutilezas y poseedores de una complejidad que inquieten a los distintos niveles de lectura y de apreciación estética en los que la obra dialoga con el espectador. La poética que busco reproducir en escena es aquella donde pueda imprimir esta complejidad del mundo que nos rodea y que, desde una perspectiva personal, se basa en una interminable serie de contradicciones que no tienen solución, contradicciones que nos hacen humanos.

Es por ello que encuentro en el fenómeno de la experiencia sensible conocido como *Humor Negro* el tono propicio para reproducir estas inquietudes estéticas en mi labor artística.

De modo que el presente trabajo de investigación se constituye esencialmente como un intento por dilucidar y comprender la naturaleza del *Humor Negro* como tonalidad en el Arte Teatral. Entendiendo el Tono como la

particular relación emocional (anímica) que existe entre el espectador y la obra artística que está siendo puesta a su consideración estética.

Los textos dramáticos sugieren Tonos a sus lectores que a menudo se perciben de manera tácita; sin embargo, es al momento de su representación en escena (una conjugación colectiva de fuerzas) que el fenómeno se complejiza.

Dado que el tono en una puesta en escena sólo puede suceder en el momento de la presentación ante un espectador, apelando a la relación emocional de cada público particular, se trata pues de un aspecto que sólo puede preverse intuitivamente durante los procesos de construcción de una puesta en escena y del que se espera (por lo general) tenga el mismo efecto función tras función.

De cierta forma, la acotación y los métodos para llegar a un Tono particular se convierten en la finalidad de los procesos de construcción de las fuerzas presentes que conjugan en la Escena (Actores, Texto, Iluminación, Vestuario, Escenografía, Sonido, etc.) y el papel del Director de Escena se comprende entonces como aquel que acota, coordina, organiza, pule y vigila dichos procesos.

Persiguiendo la finalidad última de nutrir una poética personal como Director de Escena, el presente proyecto de investigación se ha dado a la tarea de resolver conceptualmente el fenómeno tonal que constituye el *Humor Negro*, de modo que pueda dotar de claridad a una futura labor de escenificación de un Drama.

Cabe mencionar que esta concepción de la Dirección Escénica como el “ojo vigilante” de la Puesta en Escena (somera por demás) no basta para abarcar las implicaciones de esta disciplina artística, especialmente ante un panorama siempre cambiante como lo son los modos contemporáneos de hacer Teatro y sobre los que no se establecerá mayor discusión en el presente trabajo.

Definiendo, pues, que no se trata de la supeditación de un equipo de trabajo (actores, diseñadores, técnicos, etc.) a los designios de una estética individual, sino de la ética del Director de Escena para ponerse al servicio de las decisiones materiales de todos los involucrados: para potencializar sus capacidades expresivas y nutrir un discurso artístico particular, orquestado.

Es en esta labor dialéctica donde la inquietud particular por desarrollar una puntualidad conceptual se convierte también en una necesidad para dicha vocación artística. El servir como Director Escénico a la labor de otros en una puesta en escena, enriquecer el trabajo a través de la afinación de una obra, aportando un profundo entendimiento sobre el Tono que se quiere lograr a cada representación, que en este caso es uno tan complejo como el *Humor Negro*.

Aunque parezca que la sola acotación de una noción no aporte herramientas prácticas al trabajo escénico de forma directa, especialmente una relacionada con una experiencia sensible que se experimenta e identifica cotidianamente; al precisar una resolución conceptual a profundidad, un consenso teórico o una definición específica sobre el *Humor Negro*, sobre el que puedan establecer y discutir parámetros para su reproducción tonal, la complejidad inherente del concepto conlleva a la necesidad de un desarrollo teórico elaborado del que consta la presente investigación.

De modo que generar conceptos específicos y precisos se convierte también en una necesidad vital para una actividad artística orquestada como lo es la creación escénica.

Dicha complejidad reside, en parte, en que el concepto de *Humor Negro* no ha sido del todo definido entre los distintos teóricos y críticos. El mismo concepto "*Humor*" es todavía materia de discusión. Aunque podemos encontrar abundantes ejemplos de obras artísticas que podríamos considerar de *Humor Negro* a lo largo de la Historia de las manifestaciones estéticas, es apenas hasta 1939 con la

Antología de Textos que hace el escritor francés André Bretón (1896-1966), que el epíteto "*Humor Negro*" se acuña.

Las fuentes de Bretón para su antología se remontarán al escritor irlandés Jonathan Swift (1665-1745), junto con varios autores de los siglos XIX y la primera mitad del XX, en los distintos estilos y movimientos artísticos que sucedieron entonces; así como también se apoyará en diversas teorías de múltiples disciplinas referentes la comportamiento humano como la teorías Psicoanalítica.

Hoy en día se han escrito diversos ensayos y libros que pretenden desglosar las características del *Humor Negro* desde el criterio que utilizó Bretón para su antología, las teorías sobre la comicidad y la risa planteadas por Freud y el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), así como otras fuentes literarias que pueden remontarse hasta los Clásicos Griegos.

No es el fin del presente trabajo el discutir y comparar las observaciones estilísticas e históricas, sino el estudio de la evolución del concepto y sus afinidades estéticas comunes en las distintas perspectivas que lo analizan y comentan, de modo que se puedan determinar los elementos generales que sugieren este tono particular para su comprensión.

En el teatro, el concepto de *Humor Negro*, a menudo se confunde u homologa con el término anglosajón "*Dark Comedy*" (Comedia Negra), que tiene similitudes con el concepto del género dramático "*Tragicomedia*" como lo entiende el crítico inglés Eric Bentley (1916) en su libro *La vida del Drama* (1964); donde se puede observar una combinación (casi contradictoria, pero lo suficientemente verosímil) entre la naturaleza trágica de las situaciones planteadas con los elementos que suscitan un tono cómico en las obras entendidas dentro de éste género y que pueden sugerir el tono de *Humor Negro*.

Hay autores que sostienen que el *Humor Negro* se basa en una relación humorística con la Muerte y los elementos macabros; mientras que otros lo relacionan con la violencia, la angustia, la depresión, lo grotesco y lo escatológico. Algunos críticos sostienen que está ligado intrínsecamente con los estilos artísticos como el Surrealismo y el Teatro del Absurdo, que se desarrollaron a mediados del siglo XX. Otras visiones de este tono mencionan que se basa en la sátira social ácida y de provocación.

Es de una consideración particular que los elementos antes mencionados posiblemente están relacionados con las características que sugieren el tono de *Humor Negro*, junto con las nociones de *Ironía*, *Sarcasmo*, *Sátira* y *Humor* que podemos apreciar en las distintas teorías sobre la Comicidad.

Pero, como se ha mencionado previamente, el concepto de *Humor Negro* sigue abierto a la interpretación, aún así se pueden observar elementos comunes entre los diversos autores y teóricos que pueden apuntalar sus características más específicas.

El Fin de este proyecto es una comprensión intuitiva y profunda del fenómeno, que pueda nutrir de sensibilidad particular a un trabajo artístico a la vez de proporcionar un entendimiento conceptual, sistémico y técnico que pueda dar significaciones aplicables y ejecutarse plenamente sin lugar a demasiadas ambigüedades y lagunas.

Cabe reconocer que toda definición sistémica, a la que se pueda llegar al respecto de un aspecto de los sentimientos humanos como lo es el *Humor Negro*, no será más que una interpretación arbitraria afín a un objetivo tal como el de desarrollar una poética en el arte Teatral.

De modo que un análisis de sus relaciones internas y externas, en los diversos campos de estudio avocados al tema, podrá nutrir de la complejidad

necesaria para no castrar los alcances del concepto y a la vez realizar las conexiones pertinentes sobre las cuales se pueda establecer un mejor criterio de generalidades.

De igual forma, es de una consideración personal que no se puede hablar de una técnica escénica particular o estilo específico para alcanzar este Tono (ya sea un estilo de actuación como el *Clown*, o una poética como el *Teatro Épico* de Bertolt Brecht, un tipo particular de proxemia, una luz determinada, etc.) como no hay “fórmulas” para alcanzar en la escenificación un tono Trágico o Cómico, cada decisión estilística es tan particular como las condiciones de cada puesta en escena.

Sin embargo, un entendimiento de los códigos, afinidades y mecanismos de estos fenómenos de la experiencia sensible (o categorías estéticas) es posible y la gran ambición de comprender algo de estas peculiaridades de la Naturaleza Humana puede aterrizar a un campo de análisis más concreto de sus generalidades para su aplicación artística.

Por lo que el presente trabajo de investigación, atendiendo el deseo de dotar de herramientas conceptuales para una poética personal en el Arte Teatral, se avocará concretamente al análisis de dichos códigos, afinidades y mecanismos del *Humor Negro* que considere presentes en sus correspondientes obras dramáticas, tal y como (a menudo de manera intuitiva) se prevé la relación Tonal en el análisis de un texto dramático para su escenificación.

Para lograr lo anterior se ha seleccionado la visión que ofrece el crítico argentino Eduardo Stilman (1939-2011) en el prólogo de su antología titulada *El Humor Negro* (1969), donde de manera muy breve pero concluyente puntualiza “los tres rostros más negros del Humor”: Macabro, Satánico y Absurdo, con sus respectivas afinidades.

Stilman ofrece una perspectiva considerablemente arbitraria (instituida) del Humor como una forma elevada (y emancipada) de lo Cómico, en la que además recalca que toda manifestación de Humor, por definición, es “Negra”; aludiendo muy brevemente (hecho como para un lector docto) a las distintas fuentes históricas que sostienen esa postura.

Como se ha recalcado anteriormente, es de un aprecio particular significativo y necesidad este empeño por la acotación y la particularidad, de modo que ha resultado conveniente el discernimiento que hace Stilman del *Humor Negro* y sus tres facetas particulares para despejar las discrepancias antes mencionadas en pos de un análisis genérico, sistémico y técnico.

Sin embargo, hacia un análisis tonal de textos dramáticos que ejemplifiquen lo Macabro, lo Satánico y lo Absurdo del *Humor Negro*, esta visión arbitraria, sin una pertinente investigación complementaria, se tornaría limitada para abarcar realmente la comprensión requerida para los fines de este trabajo, considerando el panorama planteado anteriormente, desde la dificultad misma que hay para definir el Humor (con o sin su variante negra).

De modo que el presente trabajo se compondrá en su primer apartado de una investigación pertinente sobre el concepto Humor, desde el planteamiento de su complejidad para analizarlo, su evolución etimológica que ha moldeado nuestras concepciones actuales y su relación con la categoría estética de lo Cómico para un discernimiento oportuno de aquellas afinidades del Humor que lo distinguen de otras formas cómicas.

Posteriormente, el segundo apartado ofrecerá un panorama general de las diversas nociones modernas del Humor en los campos de estudio concernientes a las necesidades de su entendimiento (como una tonalidad anímica, una postura de vida, una particularidad expresiva o fenómeno social): Estética, Psicología, Psicoanálisis, Sociología, Ciencias de la Comunicación, etc. De modo que pueda

extraer los elementos comunes más esenciales para una interpretación del Humor como un Tono particular de la experiencia artística, particularmente, el Teatro Dramático.

El tercer apartado hará un discernimiento sobre las consideraciones previas a las que he llegado del Humor y aquellas manifestaciones de éste que son particularmente “negras”, dados sus antecedentes y la visión ofrecida por Stilman, contrapuesta con el concepto de “Comedia Negra” como forma dramática. Para llegar, finalmente, a un análisis tonal del humor Macabro, el humor Satánico y el humor Absurdo en las obras dramáticas que mejor lo representen.

Finalmente, el último apartado constará de una reflexión sobre las implicaciones en el trabajo escénico a partir de la interpretación particular sobre los mecanismos, códigos y características del *Humor Negro* como tono manifestado en textos dramáticos, las necesidades técnicas y consideraciones de una poética de dirección escénica sobre el mismo.

CAPÍTULO PRIMERO

HACIA UNA DEFINICIÓN DE HUMOR

1.1 la dificultad para definir el Humor

El *Humor Negro* es una noción cargada de supuestos previos con el consenso cotidiano de definirlo como el “Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas”¹. En pocas palabras: presentar situaciones dolorosas, angustiantes o trágicas de forma que despierten la risa. Definición que de alguna forma pudiera resultar sintética para los fines de esta investigación avocada al trabajo escénico.

Sin embargo, al buscar una forma de reproducir el fenómeno en el trabajo artístico, al intentar aplicar el concepto, ya sea de forma práctica o hipotética, al tratar de especificar objetivamente algún procedimiento retórico o sistema de valores; encontraremos numerosas discrepancias, ambigüedades y lagunas, no sólo referentes a una conceptualización misma de lo que es el humor negro, sino también a las distintas manifestaciones que se identifican como tal. El humor negro es algo que podemos reconocer cuando se manifiesta, lo que sucede cuando se percibe como tal; es decir, es un fenómeno de la experiencia sensible y por lo tanto, es ineludiblemente subjetivo. Quizá esta naturaleza subjetiva complica su consenso teórico y apreciativo; como tratar de definir otras experiencias subjetivas tales como *lo Trágico* o *lo Cómico* por sí mismas, sin la participación de un sujeto o sistema de valores que las pone a su consideración.

Aún así, existen numerosos tratados sobre las naturalezas trágica o cómica, que sugieren una estructura y que describen analíticamente la forma en que opera este fenómeno de la percepción para considerar algo de una o de otra manera. Más aún, la dificultad se acentúa cuando la definición dada del humor negro

¹ Definición que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española. 23.ª edición (2014)

plantea una doble naturaleza perceptiva: algo percibido como trágico presentado de manera cómica.

Por elemental que parezca, hacia una profundización analítica del humor negro ha surgido primeramente la necesidad resolver una definición teórica, precisa y analítica del *humor* como un concepto autónomo (si acaso éste no puede ser homologado con lo cómico) para resolver después su variante *negra*, con el fin de plantear las afinidades estéticas adecuadas que lo distinguen para una aplicación práctica en el trabajo artístico.

Aunque la palabra *humor* no representa cotidianamente ninguna dificultad conceptual, las distintas fuentes de análisis teórico y especializado (Crítica literaria, Estética, Psicoanálisis, Psicología, Ciencias Sociales y de la Comunicación, etc.) ofrecen un panorama más complicado de elaboración teórica. El humor se presenta como una construcción cultural o particularidad humana compleja, susceptible a cierta heterogeneidad en lo que se refiere a su entendimiento.

Sin embargo, tanto en el habla cotidiana y en las definiciones coloquiales del diccionario, así como en las perspectivas disciplinarias especializadas, se suelen ofrecer acepciones del *humor* que no difieren mucho entre sí (a pesar de mostrarse heterogéneas) y de las que se pueden extraer dos visiones principales, entendidas y resumidas de la siguiente manera:

- El Humor como una actividad, intención o manifestación expresiva, homologado cotidianamente con el género de la *Comedia*, es tratado por las perspectivas especializadas como un género o forma particular de lo cómico (lo que suscita la risa); a menudo una forma elevada con sus propios procedimientos y correlaciones estéticas que lo particularizan y distinguen de otras formas similares tales como la Sátira

o la Ironía. (visión ofrecida por las disciplinas de la Estética y la crítica literaria y ciencias de la Comunicación).

- El Humor como una disposición afectiva, cotidianamente entendido como una sensibilidad particular definida por su propensión a la risa y la diversión o a enjuiciar la realidad de forma cómica (*sentido del humor*); considerado por ciertas disciplinas como un complejo fenómeno de percepción, una postura de vida o una tonalidad anímica con un temperamento propio, desarrollada de forma espontánea o cultivada deliberadamente y que a menudo se comprende emancipado de la risa. (visión ofrecida por las disciplinas de la Sociología, Psicología y Psicoanálisis).

Aunque la primera acepción del humor (como actividad, *como forma particular de lo cómico*) pudiera ser el tratamiento más específico y pertinente para el campo de estudio de la presente investigación, cabe mencionar que muchas de las visiones teóricas que se refieren a éste como una categoría estética determinada tienden a recurrir a la segunda acepción (el humor *como tonalidad anímica*) para explicar la particularidad de dicha forma cómica, siendo la fuente y motivación de su carácter y sus afinidades estéticas.

Es decir que el sentido del humor (lo *afectivo*) es lo que define y caracteriza a la naturaleza y temperamento del humor como manifestación expresiva (como *actividad*).

En otras palabras, “el humor (como comedia) es una construcción, producto del humor (anímico) que lo motiva, lo determina y lo pone a su consideración sensible (*se necesita humor para reír*)”; valgan las redundancias.

De modo que el *humor* se presenta como un espacio autónomo de análisis; siendo a la vez objetivo y subjetivo, donde su consideración puede estar tanto en

su intención (*emisor*, como actividad) como en sus efectos (*receptor*, como disposición afectiva), ambos coautores del *humor*², esté o no emancipado de la Risa. Quizá de la misma forma que *lo cómico* y *lo trágico*, como géneros, funcionan como estructuras o sistemas de valores.

Cotidianamente la palabra *humor* se antepone al nombrar ciertas formas cómicas particulares presentes tanto en la intención de hacer reír (objetivo) como en la sensibilidad particular de quien ríe de ellas o encuentra cómicos o divertidos ciertos estímulos (subjetivo).

Por ejemplo: solemos llamar *humor vulgar* a las construcciones cómicas revestidas de temas escatológicos; identificamos un *humor simple* en aquel que ríe con facilidad tanto de construcciones cómicas poco elaboradas así como de situaciones que generalmente no suscitan risa; un *humor ácido* puede ser identificado por su intención chocante con los límites de lo que es socialmente aceptable reír, o bien, sus efectos hirientes en la susceptibilidad de aquello que es objeto de su risa; ciertos grupos sociales presumen de tener un sentido del humor particular, de ahí que existan términos tales como el *humor inglés* o el *humor judío*; etc.

El *humor negro* no se escapa de esta concepción, donde suele identificársele en construcciones e intenciones cómicas revestidas de temas macabros, así como quien tiene la facilidad para percibir y expresar comicidad en situaciones dolorosas, trágicas y desoladoras, no siempre buscando despertar la risa de sus interlocutores.

Esta *negrura* es casi siempre un punto de discrepancia entre las distintas susceptibilidades de quien ríe, calificando de *negro* a de determinados temas o situaciones, así como de la institucionalización del humor negro como una forma

² señala Alejandro Romero Reche en su libro *El Humor en la Teoría Sociológica Postmoderna: una perspectiva desde la Sociología del Conocimiento* (2011) p. 132.

particular de comedia: a veces relacionada con la *acidez* en su intención o sus efectos, a veces relacionado íntimamente con la muerte (lo Macabro) y otras, atribuido a un temperamento *melancólico*, temperamento sobre el que, a su vez, existen numerosas discrepancias conceptuales: sobre la amargura, la depresión o incluso la *simpatía triste* que engloba la noción misma de Melancolía.

Cabe mencionar que la mayoría de las diversas visiones que institucionalizan al humor (“a secas”) como una forma elevada de lo cómico, se refieren a un carácter negro *per se*, ya sea por la naturaleza amarga de aquello que pone a su consideración ridícula (diferenciada de lo meramente cómico o de otras formas tales como la Sátira y la Ironía) o porque se dice que el humor posee un temperamento melancólico, que no busca despertar el goce de lo cómico a través carcajadas sino a través de la sonrisa³, tan subjetiva e íntima como la experiencia humorística que lo construye.

De modo que una definición del *humor* como concepto autónomo tiende a cruzarse u homologarse con las nociones de su variante *negra*, apoyadas por conceptos adyacentes como la *melancolía*, los cuales a menudo son descritos mediante ciertos recursos retóricos, que proveen de una comprensión intuitiva de su temperamento pero dejan poco esclarecimiento hacia su definición teórica, puntual y sistémica.

Por lo que surge entonces la necesidad de un análisis de las relaciones de la noción de humor con sus conceptos adyacentes para poder extraer una conceptualización general, independiente de las perspectivas que lo consideran negro *per se*; o bien, explicar puntualmente el porqué se le atribuye este temperamento inherente.

³ Adolfo Sánchez Vázquez en *Invitación a la Estética* identifica al Humor como una forma de lo Cómico. Visión que se analizará más adelante

Resulta también importante recalcar la autonomía del concepto *humor* como objeto de estudio al considerarse emancipado de la *risa* y por lo tanto de la noción de la categoría estética de *lo cómico* en general; siendo que, como señalan la mayoría de las perspectivas, es precisamente la risa (un eco social⁴) el consenso que define a lo cómico: una intención cómica que no desemboque en risa es considerada como fallida; del mismo modo que cualquier otra intención que la despierte se torna cómica involuntariamente, muy a su pesar⁵.

Si el humor no se define por la risa (a pesar de su intención y/o sus efectos), entonces debe estar cargado de sus propios valores, afinidades, códigos y mecanismos donde el elemento de la comicidad aparece de manera paralela y a la vez, éste no se manifiesta de forma independiente o desvinculada; es decir que el humor, por emancipado que sea, no puede ser comprendido sin su relación con la risa ya sea en la noción cotidiana como en la elaboración teórica.

De modo que una comprensión del humor necesariamente requiere también de un análisis y descripción puntual sobre el fenómeno de la risa y la categoría de lo cómico para extraer la mencionada autonomía del humor y los vínculos con dichos conceptos que permiten su entendimiento.

Como se ha mencionado anteriormente, lo humorístico (siendo *el Humor* una categoría particular), a diferencia de aquello que es considerado cómico (a secas), no se define por sus efectos, a pesar de entenderse en relación con la risa. Lo que significa que una intención *humorística* puede ser identificada como tal independientemente de la reacción de su interlocutor, casi siempre de manera tácita.

⁴ apunta Henri Bergson en su libro *La Risa* (1899)

⁵ Romero Reche, *El Humor en la Teoría Sociológica Postmoderna: una perspectiva desde la Sociología del Conocimiento* (2011). p. 122-123. En su teoría lo Cómico se presenta homologado con el Humor pese a no considerar la Risa como un elemento determinante.

A diferencia de lo cómico, que puede ocurrir de manera *fallida* en su intención o de manera *involuntaria* por sus efectos, esta identificación (casi casual) de lo humorístico implica cierta autonomía del concepto Humor como una particularidad anímica o una actividad o construcción expresiva más o menos codificable, muy a pesar de las discrepancias que califican de *humor* sólo a determinados estímulos y/o respuestas afectivas.

Es notable que aquello que dota de sentido a las mencionadas manifestaciones de humor (negro, simple, vulgar, etc.) son las circunstancias en las que el fenómeno se manifiesta: grupos de referencia, intenciones, situaciones particulares, etc. Circunstancias carentes de reglas explícitas o conscientes, y que generalmente se desarrollan de manera intuitiva. De modo que un mismo receptor del humor puede reaccionar de distinta manera al mismo estímulo humorístico, dependiendo de las circunstancias en las que se despliega, sin que esto modifique su percepción de dicho estímulo como tal. Por ejemplo: ciertas manifestaciones de lo que se reconoce como *humor vulgar* o *soez* tienen sus códigos, espacios y momentos donde se despliega para producir efectos que en otras situaciones resultaría inefectivo y chocante.

De igual forma se puede reconocer como *humor* (no necesariamente a través de la risa) a las sensibilidades particulares de otros para responder a ciertos estímulos sin que necesariamente tenga que ser partícipe de dicho humor (cosa que sucede especialmente en el humor negro). Esta condición se debe quizá a las diversas transformaciones que ha sufrido el concepto a lo largo del tiempo para moldear nuestra idea actual del humor: compleja porque engloba una variedad de conductas heterogéneas que son aceptadas bajo una misma noción, a veces de manera contradictoria, y que a menudo requieren de la instrumentación creativa de recursos retóricos para su comprensión, muy a pesar de la falta de objetivación.

Asimismo, el concepto se ve influenciado por las visiones que lo tratan como una manifestación expresiva elaborada o una forma particular y elevada de la comedia; de modo que el sentido del humor se describe como una particularidad anímica y expresiva por encima de la mera intención de hacer reír o de la sensibilidad misma para reír de determinados temas o situaciones. Es decir que el *Humor* se presenta como una construcción cultural particular y compleja, no precisamente acotada porque una sistematización genérica y neutra terminaría por limitar o castrar los alcances de este complejo concepto referente a la experiencia de la sensibilidad humana.

Sin embargo, atendiendo a los fines de este trabajo de investigación, el generar un lenguaje específico es una necesidad vital para la creación escénica: la técnica pide a los ejecutantes el conocer el fenómeno particular de su puesta en escena para reproducirlo efectivamente función tras función, en este caso la experiencia del humor negro como una tonalidad anímica, el *Tono* que se pretende lograr en el hecho teatral.

Es posible una hermenéutica de la experiencia del *Humor* (o de lo humorístico) si se analiza a profundidad desde sus relaciones internas y externas en los campos de estudio que se han propuesto a dar sus propias definiciones (casi siempre limitadas a las necesidades de su aplicación teórica). Aunque su definición quizá siempre termine por revelarse como una tarea imposible, como lo ha mencionado el escritor francés André Bretón en el prólogo de su *Antología del Humor Negro* (1940). Es por ello que para proporcionar significaciones que puedan ser aplicables a un trabajo escénico con respecto del humor negro es menester reconocer, antes que nada, que una definición sistémica no será más que una interpretación particular y arbitraria, afín a dicho objetivo.

La intención sigue siendo la comprensión intuitiva y profunda de un fenómeno complejo, que pueda nutrir a una expresión artística a la par de generar un vocabulario técnico sobre el que pueda ejecutarse plenamente. Para lo que es

menester esclarecer y profundizar en las ideas que rodean a este concepto antes de poder elaborar consideraciones al respecto de sus particularidades y características.

De modo que la primera tarea a desarrollar hacia una hermenéutica del *Humor* consistirá en primera instancia de un análisis preciso de la evolución del concepto, desde su etimología, sus significaciones, implicaciones y transformaciones que han desembocado en el concepto actual, describiendo posteriormente su relación con los conceptos adyacentes a los que se haya estrechamente vinculado como la *melancolía*, *lo cómico* y la *risa*; para una primera resolución teórica sobre la cual desarrollar las definiciones específicas de una poética particular sobre el humor negro en la escena.

1.2 Fuentes Históricas del Humor

La palabra *Humor* tiene su origen en su homófona latina *Umor* que significa líquido o fluido; siendo exactos, la forma antigua en que se referían a los fluidos corporales de los seres vivos. Las primeras nociones de los *humores* se atribuyen al antiguo médico griego **Hipócrates** (460-370 a.C.) quien identificaba cuatro en el cuerpo humano: Flema, Sangre, Bilis Amarilla y Bilis Negra.

Precedente a esta noción, se creía que las afectaciones físicas y psíquicas se debían a la influencia de fuerzas metafísicas: espíritus, dioses y astros que obraban sobre los seres humanos; provocando las distintas enfermedades, los defectos físicos y los estados de ánimo persistentes que los particularizaban.

Hipócrates planteó que cada una de estas secreciones corporales tenían su origen en un órgano particular de donde manaban hacia a lo largo de todo el cuerpo. La justa proporción y el fluir de éstos comprendía un óptimo estado de

salud, así como las distintas mezclas y la predominancia de algún humor explicarían los distintos estados de ánimo, ya sean los pasajeros, los propios de alguna edad determinada o los persistentes en el sujeto. Sería entonces que la enfermedad y las variaciones del ánimo se concibieran en el pensamiento antiguo como un desequilibrio de los humores, una saturación, un bloqueo, la corrupción o la inflamación de éstos. Esta visión perduraría durante varios siglos y sería desplazada por los avances de la ciencia médica moderna.

Los cuatro humores hipocráticos pertenecían a la visión clásica de correspondencias: cuatro direcciones en el espacio (Norte, Sur, Este, Oeste); cuatro estaciones del año (Primavera, Verano, Otoño, Invierno); cuatro elementos (Aire, Fuego, Tierra, Agua); cuatro propiedades de la materia (Húmedo, Seco, Frío, Caliente); cuatro edades del Hombre (Infancia, Juventud, Madurez, Vejez).

- **Flema** – fría y húmeda; asociada con el Invierno, el Agua y la Vejez; tenía su origen en la cabeza y los pulmones.
- **Sangre** – templada y húmeda; asociada con la Primavera, el Aire y la Infancia; tenía su origen en el corazón.
- **Cólera o Bilis Amarilla** – templada y seca; asociada con el Verano, el Fuego y la Juventud; tenía su origen en el hígado.
- **Bilis Negra** – fría y seca; asociada con el Otoño, la Tierra y la Madurez; tenía su origen en el bazo.

Posterior a Hipócrates, el médico griego **Galeno** (130-200 d.C.) propondría que las diferencias de carácter entre las personas se deben a un exceso o permanencia de un humor particular; que el ánimo persistente del sujeto, imbuido por sus humores, llevaba a una tendencia en su personalidad y comportamiento llamada *Temperamento* en referencia a la medida proporcional de estos líquidos:

- Donde predominaba la **flema** se entendía un carácter pasivo, meditabundo, indiferente, perezoso, tímido, calmado y ecuánime
- Los temperamentos **sanguíneos** eran propios de las personas inquietas,

sociables, carismáticas, hedonistas, creativas, cordiales e idealistas.

- Los **coléricos** eran considerados agresivos por naturaleza, dominantes, apasionados, irritables, enérgicos y volubles.
- Una predominancia de bilis negra era identificaba como **melancolía**; los melancólicos eran considerados depresivos, propensos a los desvaríos, reservados, ansiosos, serios, rígidos, excesivamente racionales, pesimistas y misántropos.

La teoría de los humores pasaría entonces del terreno de lo anatómico y lo fisiológico al de la clasificación caracterológica. Esta visión del comportamiento humano estaría presente en el arte teatral, siendo los humores el punto de referencia para describir la naturaleza particular de los personajes dramáticos, es decir su **temperamento**, que viene de la palabra latina *temperamentum*: medida, la medida proporcional de los humores.

La primera relación del humor con lo cómico tendría que ver con las afectaciones de estos fluidos corporales sobre los personajes; donde las desproporciones exageradas en su comportamiento y condición física, los llevarían a las distintas deformidades, excentricidades, imprudencias, insolencias, compulsiones, insensateces, caprichos y vicios propios del universo de la **comedia**. Siendo sus principales exponentes teatrales los personajes arquetípicos de la Commedia dell'Arte italiana en el Renacimiento y posteriormente, la comedia isabelina con las llamadas *comedias de humores* de Ben Johnson.

Paralelamente, durante el Renacimiento, la concepción del humor como influencia en el comportamiento, volvería a la palabra sinónima de *genio* o *estado de ánimo*. En el siglo XV, tomado de su homónimo latino, en el idioma español existirían términos tales como *umor bueno* y *umor malo*⁶; ya fuera equivalente al ánimo habitual de una persona o el que se desarrolla de forma pasajera.

De modo que, por metonimia, la palabra Humor se referirá eventualmente al

⁶ Referidas en el Diccionario Hispano-Latino de Antonio de Nebrija, como señala Luz Elena Zamudio en su ensayo *Gregueruntas y Preguerías*, en el libro *De la Ironía a lo Grotesco* (México, 1992) p. 69.

aspecto afectivo, a la sensibilidad particular para percibir o enjuiciar las cosas de determinada manera, especialmente de manera ridícula (sentido del humor).

Cabe mencionar que donde la flema, la bilis y la sangre se incorporarían posteriormente a las nociones científicas modernas; la bilis negra o *melancolía*, por su falta de evidencias anatómicas, sería desplazada al terreno de lo psíquico, al punto que se consideraría como el humor anímico por antonomasia.

Siendo la bilis negra o **melancolía** el origen de un persistente estado de temor y tristeza (posteriormente identificado como angustia), se le consideraba como el humor que por excelencia excita el pensamiento y los desvaríos humanos, que perturba los afectos, trastoca la manera de percibir y enjuiciar el mundo (la idea aristotélica de *Pathos* - emoción, opuesta a *Logos* - razón) y lleva a comportamientos excéntricos, conductas irracionales y limítrofes tales como la risa y el llanto.

Como se ha mencionado anteriormente, es recurrente la asociación de la idea de melancolía con las visiones del humor como una forma particular de lo cómico o como un fenómeno anímico y expresivo *per se*; ya sea desde un *temperamento melancólico* que se atribuye a las dinámicas y afinidades estéticas del *Humor*, su relación con el campo semántico de *lo negro* y *lo amargo* como fuentes del sentido del humor y las asociaciones históricas de la bilis negra con el ingenio, la locura y el disparate propios de lo humorístico.

Las asociaciones más destacadas del *Humor* con la *Melancolía* aparecen como un motivo recurrente en el libro *¿Qué es el Humor?* (2001) de Jonathan Pollock y subraya que ambos conceptos evolucionaron paralelamente para moldear el *ethos* (carácter) particular de lo humorístico, partiendo desde la acepción antigua de fluidos corporales.

Para los fines del presente trabajo de investigación, ha surgido la necesidad de realizar una conceptualización de la Melancolía como una afinidad del Humor, de modo que se puedan explicar puntualmente dichas particularidades atribuidas que a menudo se mencionan de manera implícita en las diversas fuentes de

análisis del humor pero con un escaso esclarecimiento teórico.

Antes de continuar con el análisis de la evolución histórica del concepto de *humor*, conviene hacer un breve paréntesis sobre los aspectos más generales de la *melancolía*, siendo (como apunta Pollock) que su evolución conceptual se ha desarrollado de forma paralela y además, estrechamente vinculada.

Cabe destacar que la melancolía presenta la misma problemática que el humor en su elaboración conceptual (dificultad que ha sido presentada en el apartado anterior); el concepto no se haya terminantemente acotado y se somete a diversas perspectivas de análisis (Historia, crítica literaria, Psicología, Psicoanálisis, etc.) que ofrecen acepciones heterogéneas, enfocadas a los fines de sus campo de estudio. Realizar un trabajo de hermenéutica sobre la idea de melancolía bastaría para abarcar un trabajo de investigación tan extenso y complejo como el presente.

El objetivo último sigue siendo la creación de una poética particular del humor negro desde su análisis teórico que pueda ser considerable para el trabajo escénico. De modo que las generalidades sobre la idea de melancolía que se expondrán en el siguiente apartado, seleccionadas desde diversas perspectivas de estudio (Psicología, Psicoanálisis, Literatura, Historia, etc.), abarcan sólo las necesarias para una comprensión e interpretación afín del Humor.

1.2.1 El Humor y su Relación con la Melancolía

Las múltiples visiones sobre la bilis negra o melancolía (del griego *melas* = negro y *cholis* = bilis) situaban su origen generalmente en el Bazo por el color oscuro de este órgano y que fluía libremente a lo largo de todo el cuerpo. Secreciones tales como las heces ennegrecidas y los vómitos acres serían interpretadas como sus evidencias anatómicas. Se creía que la melancolía era catalizada por alimentos añejos, secos y amargos como las carnes magras, los

quesos maduros y los vinos tintos; y que era causante de padecimientos tales como las hemorroides, úlceras, amenorrea, epilepsia e incluso llevaba a arrebatos de locura o “éxtasis furiosos” (del griego *ek-stasis*, estar fuera de sí).

En ella se subsumen todas las connotaciones a las que está asociado este color [Negro]: la noche, la muerte, la combustión, el mal. A esas connotaciones se añaden además las propiedades gustativas de la bilis: la acritud, la amargura, así como ciertas propiedades termodinámicas y neumáticas que la hacen una “potencia de los contrarios”.⁷

Un persistente estado de temor y tristeza se identifica como la definición más recurrente que ofrecen las diversas fuentes al hablar de la melancolía como una calidad anímica; que eventualmente sería desplazada por conceptos modernos más específicos tales como la depresión y la angustia.

Galeno propondría que cualquiera de los otros tres humores podía tornarse en bilis negra mediante un proceso de combustión: tras un prolongado estado de reposo, los humores se instalarían en el estómago y, por su acidez, se *inflamarían*, ascendiendo como *humo* hacia el encéfalo, nublando la mente con *ideas negras*: temor, tristeza, amargura, disgusto, pesimismo, fastidio, apatía, desesperación, aburrimiento, etc.

Dado que antiguamente la salud era concebida como un fluir de los humores corporales equilibrado y proporcional (*crasis*), los bloqueos y excesos de estas secreciones debían ser expulsados cuando llegaban a su punto máximo de saturación (*crisis*). En el caso de la melancolía, a través de las lágrimas (afianzando su relación con el humo y la combustión) y también a través de ataques de risa, propios de quien está fuera de sí, extrañado de la realidad.

Apunta Pollock además la estrecha relación de la bilis negra (como el humor anímico por excelencia) con la idea del *Pathos* (lo irracional, lo patético, lo patológico, lo pasional) la melancolía mueve los comportamientos excéntricos y

⁷ Jonathan Pollock: *¿Qué es el humor?* (2001). págs. 17-18.

lleva a acciones patéticas: criminales en el universo de la Tragedia, insensatas, caprichosas y ridículas en el universo de la Comedia. El melancólico se identifica entonces como aquel que obra de manera singular, fuera de la norma social, porque su juicio ha sido excitado/trastornado por los desvaríos de su humor.

En el texto "*Problema XXX*", atribuido a Aristóteles, se menciona que todos los hombres ilustres tienden a ser melancólicos, tanto los héroes mitológicos, como aquellos que destacan en los campos de las artes, la política, la filosofía, etc. Se creía pues que la melancolía era un ingrediente tanto del genio como de la locura porque excitaba desmesuradamente la actividad del pensamiento. La movilidad de este humor llevaba al melancólico a desvariar, poseído por una extraña lucidez que trastrocaba su manera de percibir el mundo, le movía a pensar y obrar de forma fuera de lo ordinario e inentendible para el resto, una *sensatez demente*.

La idea de melancolía estaría comúnmente relacionada con la vida ascética de monjes y escolásticos, dado su forzado estado de reposo y aislamiento social que potenciaban los efectos de este humor sobre su cuerpo y su mente. Aunque no alude a la melancolía, el psicólogo social Branko Bokun en la introducción de su libro *El Humor como Terapia* (1987), se refiere al aislamiento social como un detonador de la angustia y temor en seres inherentemente sociales como los humanos, y como consecuencia, se da un incremento en su actividad cerebral como mecanismo compensador y de supervivencia.

La idea de Melancolía actúa de manera análoga: no siempre sometida a un aislamiento literal, físico, sino que el sujeto melancólico puede encontrarse proscrito aún dentro de la vida social por su manera excéntrica de obrar y (sobre todo) de pensar; de modo que encuentra refugio en una sobre estimulada actividad mental.

Un talante sobrio y amargo, propio de la correspondencia de la bilis negra con el elemento clásico Tierra, caracterizan al temperamento melancólico; un exceso de razonamiento, común de las obsesiones, llevan al melancólico a cavilar hasta sus últimas consecuencias, hasta quedar extraviado en sus propios pensamientos,

caracterizado por un sentimiento de vacío, atormentado por un tiránico juicio moral, “devorado por sus facultades de análisis”⁸ de modo que su lucidez excepcional, es percibida limítrofe con la locura y el disparate; así como se halla atrapado en un círculo vicioso por su persistente estado de inacción que conlleva a la frustración, el aburrimiento, la impaciencia, el pesimismo, el sinsabor, la desgana y la desesperanza.

En su escrito médico, filosófico y (sobre todo) poético *Anatomía de la Melancolía* (1621), el clérigo inglés Robert Burton emanciparía a este humor corporal de la clasificación caracterológica, afirmando que todos somos melancólicos porque todos desvariamos a momentos.

Burton describiría múltiples orígenes y formas en que la Melancolía se manifiesta más allá de un sentido anómalo: el enamoramiento, la pasión religiosa, el disfrute estético, la fantasía, el delirio, etc. Siendo además una condición de naturaleza contradictoria y paradójica porque atormenta tanto como se goza, de abatimiento y exaltación, una “alegría triste”; catalizadora del ingenio y comparada con los efectos del vino para “liberar las ideas”.

“Las alegrías de la soledad alternan con las penas del aislamiento; la ensoñación, con el remordimiento; la fantasía, con la pesadilla; el amor, con los celos; el éxtasis, con la angustia.”⁹

Dado que se pensaba antiguamente que el estado de inacción cataliza e inflama a la bilis negra hasta su punto crítico, en consecuencia el melancólico es *empujado* casi compulsivamente a expulsar su tristeza, aburrimiento y fastidio crónico a través de la transgresión de lo predecible y monótono; ya fuera mediante acciones infractoras (así el arquetipo de Don Juan se identifica comúnmente como un melancólico que huye del aburrimiento del amor) o bien, mediante la trasgresión sublimada, haciendo uso de su excitada imaginación y excepcional ingenio para contraponer ideas, trastocar los juicios y degradar (para aligerar el

⁸ Rosa de Diego y Lydia Vázquez (1998) Prólogo de *Humores Negros del Tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*.

⁹ Jonathan Pollock *¿Qué es el Humor?* (2001) p. 25.

peso de su tormento) mediante la burla al entorno con el que se halla extrañado, descontento, escéptico. Afianzando estrechamente a la *melancolía* con la idea de *humor* como particularidad cómica, burlona.

Eventualmente la Melancolía se vería emancipada de su acepción de fluidos corporales y desplazada al terreno de lo simbólico; Goethe definiría a esta “desgana de la vida” y descontento como “un defecto de participación en los ritmos de la naturaleza”¹⁰ propio de las transformaciones de la Modernidad y percibida como un *valor* o virtud en el carácter Romántico. La Melancolía estaría asociada a quien padece el tedio y abatimiento de la vida urbana; la insatisfacción y el aburrimiento del goce y la facilidad excesiva; la impotencia ante lo mecánico, lo repetitivo y absurdo de la cotidianidad; el insoportable vacío de la existencia.

Con el desarrollo de disciplinas tales como la Psicología y el Psicoanálisis, el concepto permanecería en el plano de lo meramente anímico, Sigmund Freud identificaría a la melancolía como una psiconeurosis narcisista, caracterizada por la pérdida del objeto de deseo y de uno mismo, que eventualmente conduce a la pérdida del sentido de la existencia; de modo que el melancólico sufre un extrañamiento con su entorno que lo conduce un estado ensimismado.

En resumen, para los fines que persigue la presente investigación, pueden extraerse como generalidades de la idea de Melancolía que el Temperamento Melancólico se caracteriza por:

- Una condición extrañada, propia de quien no es partícipe de su entorno (especialmente el entorno social) que lleva a la apatía, el sinsabor y al ensimismamiento; refugiado en sus propias cavilaciones, catalizadas por su misma condición proscrita.
- De modo que el juicio que ejerce sobre la realidad se presenta extrañado, trastocado, excéntrico y tiende a un escepticismo pesimista dada su sobria e imperiosa lucidez, confrontada con su impotencia y su estado de inacción.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 17-18.

- A menudo este juicio se califica como ambivalente (liminal) entre la locura y el genio; ya sea por la idea de su origen patológico (el desvarío de sus humores), o porque la construcción de su juicio, excéntrico y sobre-elaborado, se halla tan críptico y trastrocado que se asemeja al delirio y al disparate.
- El goce “narcisista” de las cavilaciones melancólicas convierten en fuente de placer a la misma fuente de su displacer. En su ensimismamiento, el melancólico se halla a la vez *encantado* y *atormentado* por sus pensamientos; goza por el libre y lúdico trastrocamiento de sus ideas y se acongoja por la severidad implacable de su lucidez.

Este último aspecto se muestra similar a la dinámica del Humor como la describe Freud en su ensayo homónimo de 1927: la obtención de placer a partir de la fuente de displacer (que se desarrollará más adelante). Las diversas fuentes de análisis que se refieren a un temperamento melancólico inherente al humor, a menudo tienden a recurrir a esta particularidad de la melancolía: extraer comicidad o risa (*placer*) a partir de situaciones de disgusto y desesperanza (*displacer*) sin que dicho aligeramiento se convierta en un mecanismo de negación o evasión, sino que se identifica como un trastrocamiento que, de igual manera que la Melancolía, comprende una ambivalencia que de igual forma se disfruta tanto como se padece.

Cabe subrayar que esta interpretación (particular a esta investigación) no es terminante, sino que comprende una conceptualización básica de las dinámicas de la Melancolía que sirva para complementar el entendimiento del carácter del Humor que se desarrollará en el siguiente apartado.

Ésta comprensión general a su vez se complementa por los recursos retóricos y conceptos propios del campo semántico de la melancolía y su relación con el humor, tales como el descontento y la amargura propios de la **mofa escéptica**; el **ingenio sardónico** del melancólico (como *hombre de genio*), inflamado por sus humores, mismos que conllevan a la locura y el **desvarío** propios de las

bufonadas, las fantasías y los absurdos (*trastrocamientos* de la realidad); así como la ambivalencia entre lo serio y la broma, entre la compasión y la burla, la “**alegría triste**” y demás particularidades conceptuales antes descritas que ayudan a un mejor entendimiento de la evolución histórica que ha desembocado en las diversas nociones contemporáneas del Humor, cuya evolución se expondrá a continuación.

1.2.2 La institución del Humor como forma particular de lo Cómico

En su libro *¿Qué es el Humor?* (2001) Jonathan Pollock señala que fue en la cultura de la **Inglaterra isabelina** donde la idea del humor como disposición anímica, homologaría a la palabra con la noción de risa: “los *humours* [corporales] no sólo excitan lo ridículo en los hombres, sino que además se encargan de mofarse de esa misma ridiculez”¹¹.

Es decir que la hilaridad es una manifestación de los humores en el ánimo de quien ríe, como los aspectos ridículos que suscitan dicha hilaridad son consecuencia de los humores de quien es objeto del ridículo. Hacia el siglo XVIII la palabra *humor*, por metonimia, se convertiría sucesivamente en sinónimo de Broma o Comicidad, lo referente a lo *no serio*.

Subraya Pollock que en el idioma inglés el humor cobraría su sentido como actividad; la palabra italiana *Umorista* que se refiere a aquel que es prisionero de las pasiones, caprichos y antojos de sus humores, se anglicaniza y se destina referirse a los personajes cómicos teatrales. Posteriormente la figura del *Humorista* se convierte en aquel que, siendo consciente del efecto jocoso de sus humores, lo cultiva deliberadamente (el desequilibrio de sus humores) para mover el humor (ánimo) de quienes lo observan.

¹¹ *Ibíd.*, p. 45.

Es entonces que el Humor, puntualiza Pollock, pasaría de ser un sustantivo referente a los líquidos corporales, a un verbo activo: “*to humour*” que significa “ejercer el humor” (cuerpo, imaginación, ingenio), ya fuera en el sentido en que el humorista hace mimesis las afectaciones de los humores para suscitar el ridículo; como en el sentido de representar y enjuiciar la realidad a través de reflexiones con humor (trastrocamiento y desvarío): “*to humorize*”.

Conforme los avances de la ciencia médica moderna desplazaron a la teoría hipocrática de los fluidos corporales, el humor cada vez se fue consolidando más hacia el terreno de lo anímico y la risa. Sin embargo, es menester recalcar que la noción de humor, por lo múltiple y conexo de sus significados (y sus transformaciones), no puede desvincularse del todo de su acepción humoral, de fluidos corporales. Los verbos puntualizados por Pollock “*to humour*” y “*to humorize*”, poseen también una acepción referente a la tontería y la insensatez, provocada por una demencia imbuida por el desequilibrio de los humores, especialmente la melancolía, en un sentido patológico (de *pathos*).

Asimismo, la acepción de los humores corporales como catalizadores de la genialidad (atribuida a la melancolía) estaría igualmente presente: el humorista se convierte pues en sinónimo tanto de quien dice y hace disparates por el desequilibrio de sus humores, como también de quien posee brillantez, y originalidad graciosa (*wit*, ingenio), producto de ese mismo trastrocamiento humoral. Lo que implica que la noción de humor eventualmente se entendería como una sensibilidad particular del individuo tanto para percibir como para enjuiciar (sentido del humor).

Paralelamente, la figura del personaje *humorista* en el Drama y la Literatura no sólo se referiría a quien hace tonterías y disparates, así como agudezas, a menudo fortuitas por la coincidente genialidad que le otorga su locura; también se usaría para referirse a aquel el que comenta la realidad “a través de su humor”, de su ingenio, quien escribe comedias y bufonadas; el *humorista* también se convertiría en el personaje bribón o **pícaro** (*trickster*) que finge locura o estupidez para embaucar o burlarse de otros, convirtiendo a su espectador en cómplice de

sus bribonadas para su deleite cómico.

Pollock destaca en las particularidades de la Bilis Negra (locura y genialidad) a las figuras del **Bufón** (*fool*, loco o tonto) y el **Melancólico** (el “bien dotado”) en el drama isabelino, ambos *humoristas* (por el desequilibrio de sus humores), como aquellas figuras que eventualmente particularizarán el carácter moderno del Humor como una forma expresiva.

El ingenio del melancólico, por su don para contraponer símbolos y generar niveles de lenguaje, motivado por sentimientos de contrariedad, desencanto y escepticismo, se convierte en una especie de *locura fingida*; a la vez auténtica (por los desvaríos de la bilis negra) como simulada (por su lucidez imaginativa), cuya ambigüedad le permite soltar críticas amargas y hostiles enmascaradas de burlas, tropos, ambigüedades y chanzas; el personaje de Hamlet, por ejemplo.

Por otra parte, la locura que motiva los disparates, compulsiones y sinsentidos del Bufón, un personaje proscrito en el ámbito social por sus deformidades físicas y mentales, le permitía a éste obrar y expresarse con una libertad igualmente privilegiada, superior a la del resto, al precio de convertirse en blanco de las risas¹² por su “desviación tolerada”.

No obstante, por su posición privilegiada en la cultura cortesana y su desvinculación con el orden social; las observaciones del bufón menudo exhiben una peculiar lucidez, tan ambivalente y liminal como la del melancólico: entre la perspicacia y lo irracional. Destaca en el drama isabelino esta particularidad donde las *bufonadas* adquieren un “aire grave”, vindicativo y hasta compasivo, siendo el ejemplo más representativo el Bufón en la obra de William Shakespeare *El Rey Lear*.

Esta noción del *humor* como una Locura fingida o adoptada, estaría estrechamente relacionada con la cultura carnavalesca a la que se refiere Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento* (1965): el

¹² señala Alejandro Romero Reche en su libro *El Humor en la Teoría Sociológica Postmoderna: una perspectiva desde la Sociología del Conocimiento* (2011) p. 134.

Carnaval como una suspensión momentánea y colectiva de las reglas sociales establecidas, la relativización de los valores y el trastrocamiento del orden cotidiano que se convierten en una válvula de escape para la crítica y mofa de la cultura hegemónica: lo serio y lo solemne. Así señala Jacques Heers en su libro *Carnavales y fiestas de locos* (1988) que el carnaval y las mascaradas comprenden la evocación de un *mundo al revés* así como una transformación social temporal, que lleva a la irreverencia más o menos directa, a veces centrada contra personajes determinados y a veces contra el tipo social mismo e ideologías.

Cabe destacar que dichas características, especialmente la irreverencia, la relativización, trastrocamiento y degradación de los valores hegemónicos, inciden en ritos sociales similares más antiguos y expresiones teatrales que, por las particularidades señaladas, identificaríamos como *humorísticas* (aunque el humor se comprende más como una expresión moderna); tal es el caso de los **Dramas Satíricos** de la Grecia antigua, donde un coro de actores representando a los “sátiros” (consortes de Dionisio, prototipos de la embriaguez y la locura) parodiaban mediante la mofa obscena¹³ a los mitos heroicos de las Tragedias.

Es común a las concepciones de lo humorístico esta inversión de valores y trastrocamiento de la realidad, así como la mofa a la cultura hegemónica (lo serio) y la transgresión pícara de las normas sociales, que son elementos propios del campo semántico de lo satírico y lo carnavalesco. Asimismo estas nociones se hallan relacionadas con la categoría estética de lo *Grotesco* que comparte dicha inversión de valores en la que, como en el carnaval, se desnuda y exalta lo inconsciente, lo socialmente censurado (las funciones anatómicas) así como la evocación de un mundo fantástico, desordenado, ilógico y desproporcionado.

Hacia el siglo XVIII, inserto en el campo semántico de lo gracioso, del disparate, la mofa y el ingenio, el Humor se comprenderá como un género literario con la Ilustración y su propagación de la lectura entre las clases sociales. Posteriormente este género (de lo cómico) se configuraría entendido propiamente

¹³ Macgowan Kenneth y William Melnitz, *Las edades de Oro del Teatro*, Fondo de Cultura Económica (1992) p. 13

como tal en otras disciplinas artísticas tales como la plástica (Grotesco y Caricatura, por ejemplo), la música (*Humoresque* en el Romanticismo) y en el siglo XX, en el cine (género *burlesco* del cine mudo).

Aludiendo a su origen en la bilis negra en un sentido *patológico y melancólico*, **André Bretón** en su *Antología del humor negro* (1940) identificaría al Humor como un género particular emancipado de lo cómico, poseedor un carácter “indefinible” al que califica como “la máxima expresión de comercio intelectual del espíritu moderno”¹⁴.

Bretón colocaría al escritor irlandés Jonathan Swift como inaugurador del llamado *Humor Negro* con el escrito *Una modesta proposición para impedir que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o para el país* (1729), donde sugiere, con una fría y descriptiva seriedad (irónica), que sería más humanitario y beneficioso utilizar a los niños mendicantes como ganado cárnico para acabar con el hambre en Irlanda.

El escrito de Swift, como primer paradigma del género *humorístico*, específicamente el humor negro (según Bretón), exhibe también particularidades propias de la noción de la categoría estética de lo grotesco, que se desarrollaría estrechamente ligada a la idea humor dada su relación a la melancolía, la cultura carnavalesca y los humores corporales:

- La descripción seria, científicista y detallada de un disparate
- la exageración que desnuda lo bajo corporal, lo reprimido, lo inconsciente, lo irracional
- el mundo distanciado, irreal, extrañado por su desproporción
- las construcciones quiméricas de la fantasía
- el espacio de ambivalencia entre lo grave, lo serio, lo trágico y lo ridículo

Entre otras características que darán a las construcciones *humorísticas* un

¹⁴ Prólogo, traducción de Joaquín Jordá, Editorial ANAGRAMA, 9º, Barcelona, 2011, p.8.

sentido más allá de la burla y la degradación, sino un carácter particular, propio de la imaginación y la fantasía (*grotesco*) y a la vez, de la denuncia de los vicios y la exposición a través de la mofa de lo serio (*comedia* y *sátira*).

Ambivalente entre la broma y lo serio, entre la crítica mordaz y la compasión melancólica, desordenando la realidad para invertir perspectivas y transgredir el pensamiento; por su compleja elaboración, no siempre hilarante, el Humorismo sería instituido en la mayoría de las visiones como una forma elevada de lo cómico y a veces un género autónomo, emancipado completamente de la risa.

El escritor alemán **Jean Paul Richter** se referirá a este como un “sublime trastrocamiento” en su *Introducción a la Estética* (1803), donde “se rebaja a la grandeza, pero de ninguna manera como lo haría la parodia, y se exalta a la pequeñez, pero nunca como lo hace la ironía”¹⁵, de modo que ambas nociones se acercan, se contrastan, se aniquilan “porque ante lo infinito todo es igual, todo es nada”.

Por su parte, el filósofo francés **Henri Bergson**, autor del famoso tratado sobre lo cómico *La Risa* (1900) entendería la estructura del Humor como una transposición del juicio (un mecanismo de la comicidad) en que la expresión natural de una idea se transpone en otro tono; en el caso del humor, un distanciamiento, indiferencia o neutralidad cotidiana ante lo extraño, lo grotesco, lo perturbador o lo terrible.

Esta concepción del Humor aparece también como uno de los parámetros de Bretón para seleccionar algunos de los textos para su *Antología del humor negro*: lo fantástico visto como algo cotidiano o la explicación plausible, seria, científica y detallada de un completo disparate: desde los relatos grotescos, caracterizados por la intrusión de lo fantástico y desproporcionado en una narración seria, como el caso de los cuentos de el Marqués de Sade o Edgar Allan Poe; al famoso cuento de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) que presenta un

¹⁵ Pollock, *¿Qué es el Humor?*, Paidós, 1ª, Buenos Aires, 2003, p. 83, cita a *Cours préliminaire d'esthétique* (1803).

mundo totalmente desordenado, incoherente, donde los disparates de desenvuelven como razones serias a manera de parodia de los cuentos didácticos victorianos.

Cabe mencionar que numerosos críticos, entre ellos Eduardo Stilman (1939-2011) consideran al cuento de **Lewis Carroll** como uno de los iniciadores del *Sinsentido* que inspiraría a otras expresiones modernas tales como la *Patafísica* de Jarry y las corrientes como el Surrealismo y el Teatro del Absurdo; todas consideradas como humorísticas por diversos críticos, dadas las afinidades mencionadas, no necesariamente inscritas en el campo de lo cómico.

Se puede observar que las sucesivas transformaciones del concepto Humor pasarán de la mera idea de hilaridad, disparate y chanza a una forma particular de expresión que se tornará en una “postura sobre la existencia”, como apunta el Hegel en su *Estética* (1820)¹⁶. Tan objetivo y estructurado como las concepciones que distinguen al Humor de cualquier otro género (o forma de lo cómico) y a la vez tan subjetivo y personal como cada autor humorista que lo despliega.

Es decir que, como señala Pollock en *¿Qué es el Humor?*, una de las complejidades para entenderlo y apuntarlo reside en esta doble consideración: es subjetivo por la sensibilidad particular de cada autor (su humor) en la que puede o no hacer partícipe a su espectador y es objetivo por la posibilidad de una estructura instituida de lo que es propiamente humorístico.

Para el filósofo alemán **Theodor Lipps** (1851-1914), esta postura objetiva de lo *humorístico* se encuentra en la noción de que algo "sobrevive a la burla"¹⁷, la condena o aniquilamiento de lo cómico. Perspectiva que influiría en la visión de Sigmund Freud sobre el Humor en su ensayo homónimo (1927) y compartida por el filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez en su *Invitación a la Estética* (1992). Reiteradamente aparece el elemento común del espacio ambivalente entre lo serio y ridículo, lo jocoso y lo amargo, la mofa y la compasión.

¹⁶ *Ibíd*, p. 84. Cita a *Estética* (1820/21) parte II.

¹⁷ *Ibíd*, p. 27. Cita a *El humor y lo Cómico* (1898)

Las visiones que concebirían al Humor como una experiencia particular de la percepción y enjuiciamiento de la realidad, emanciparían sucesivamente al humor del campo de lo exclusivamente artístico, expresivo. El Humor será entendido como una postura de vida o forma de “ver el mundo”, que además permite disfrutar de su manifestación estética emancipada: el Humorismo.

Es notable que en disciplinas tales como la Psicología, el Humor se comprende muy distinto a una acepción referente a la comicidad y la risa, sino que en perspectivas tales como la que ofrece Branko Bokun en *El Humor como Terapia* (1987) y Jesús Garanto en *Psicología del Humor* (1983), el Humor se configura como un sistema de valores referentes a la madurez mental del sujeto para afrontar situaciones difíciles mediante la relativización y no precisamente homologada a la degradación cómica. Sin embargo, dicha postura del humor ofrecida por la Psicología no se encuentra del todo desvinculada a las visiones históricas anteriormente descritas o la acepción del humor relacionada con la risa y cuyo análisis se abordará más adelante para los fines de la presente investigación.

En resumen, dada esta “breve” presentación de la evolución del concepto de Humor y sus múltiples acepciones (como forma particular de expresión, como tonalidad anímica o forma de ver el mundo, como un subgénero de lo cómico, etc.) se pueden extraer ciertas características recurrentes sobre las cuales establecer un marco de conceptualización hacia la creación de una poética particular.

Es común a las nociones dadas de Humor que su dinámica consista en una transposición o **trastrrocamiento del juicio** que se ejerce sobre la realidad, tal como en expresiones de lo trágico y lo cómico¹⁸; en el caso del Humor, la transposición se manifiesta como una relativización tal que tiende a la irreverencia, la crítica, la burla y la degradación de los valores hegemónicos (lo serio, lo convencional) pero nunca una degradación terminante como lo hace la mofa de

¹⁸ atendiendo lo Trágico y lo Cómico como categorías estéticas, desde la visión ofrecida por Adolfo Sánchez Vázquez en *Invitación a la Estética* (1992). Son perspectivas del sujeto o juicios que se ejercen sobre determinadas situaciones.

carácter cómico o satírico.

Es un elemento común al Humor que esta relativización a menudo se halla ambivalente entre lo serio y la broma, que los límites de ambas posturas se encuentren desdibujados o que la burla se presente de manera tan compleja y paradójica en sus sistema de valores (y de desvalorización) que el objeto de su consideración ridícula “sobreviva” a la mofa total. Asimismo esta ambivalencia se manifiesta también en la presentación de fantasías, disparates y absurdos que se atienden con seriedad y un aire grave; a veces para que el contraste desemboque en una reacción cómica y otras, por el mismo goce de lo humorístico, de esa transposición del juicio que se opone a lo serio, sin que necesariamente busque la hilaridad.

Antes de poder establecer características afines al Humor y de comparar las perspectivas contemporáneas más puntuales del mismo (que se expondrán más adelante), ha surgido la necesidad de analizar los rasgos más generales sobre los fenómenos de *la Risa* y *lo Cómico* de modo que pueda esclarecer la emancipación atribuida al Humor con los mismos, pero de los que no se halla completamente desvinculado. De modo que el siguiente apartado se destinará a resolver dicha tarea. Asimismo, es necesaria la precisión de conceptos recurrentes tales como: Ironía, Parodia, Sátira, etc. de modo que puedan dilucidar puntualmente las dinámicas propiamente dichas de *lo humorístico*.

1.3 El Humor y su relación con la Risa y lo Cómico

Como se ha mencionado anteriormente, se identifica a lo Cómico como aquello que suscita la reacción de la risa, de modo que ésta se convierte en un parámetro para determinar si algo es o no es cómico independientemente de su intención (lo que es cómico involuntariamente y las intenciones cómicas fallidas).

A su vez, lo cómico como actividad supone la voluntad de hacer reír o de facilitar la percepción de lo ridículo y que comprende el conjunto de técnicas

empleadas con dicho fin en diversos leguajes: pictórico, literario, musical, etc. Es entonces que la risa supone la primera conceptualización a resolver hacia un entendimiento de lo propiamente cómico y el porqué usualmente el Humor se considera emancipado de la misma.

En términos generales, se puede definir al fenómeno de la risa como una respuesta biológica casi siempre involuntaria ante diversos estímulos internos o externos y que comprende un rápido mecanismo de descompresión física y emocional. La risa se identifica por contracciones en el diafragma que generan interrupciones en la exhalación del aliento y que se expresan a menudo de manera estereotipada como un balbuceo, una expresión no codificada.

La risa acciona a través de un equilibrio entre la actividad de los sistemas simpático y parasimpático del sistema nervioso y la reducción de las actividades de las glándulas suprarrenales¹⁹; actúa sobre múltiples sistemas: relajación muscular, equilibrio cardiovascular, regulación trófico-hormonal, actuación sobre el sistema neurovegetativo, incremento del metabolismo basal, etc.²⁰

Por lo general, comprende una sensación de bienestar, satisfacción, plenitud, placer, alivio y **aligeramiento de las tensiones** generadas por cualquier tipo de sensación o sentimiento adverso: incertidumbre, miedo, enojo, angustia, dolor, etc. que se vacía de contenido y se resuelve en distensión, en risas.

La risa supone entonces un sentimiento de satisfacción y triunfo y se entiende como una expresión gestual de alegría, regocijo, júbilo y plenitud, así como una descarga de alivio tras el pasar de un peligro o ante un deseo satisfecho²¹. De igual forma, la intoxicación y la ebriedad reducen la tensión y la inhibición del

¹⁹ Branko Bokun, *El Humor como Terapia*. Tusquets 1987, p. 37.

²⁰ Alberto Sánchez Álvarez-Insúa *Freud y Bergson. El Chiste y la Risa y su relación con lo social*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXIII 723, Enero-Febrero (2007) p. 103-121.

²¹ *Ibíd.* Suele considerarse que la risa de un lactante responde a la liberación de tensión tras la satisfacción de su deseo (el alimento) y por lo tanto, la acción diafragmática de la risa corresponde a un vestigio de la liberación digestiva y respiratoria del lactante.

sujeto y crean condiciones favorables para la risa.

Sin embargo, la risa no siempre se considera una experiencia especialmente placentera o *triunfante*, a veces se manifiesta como la descompresión ante estímulos ambivalentes tales como el cosquilleo: vacilante entre la atracción y la repulsión, lo amenazante y lo inocuo; desde estímulos físicos tales como las **cosquillas** (al punto que pueden convertirse en una forma de tortura) o lo oscilante propio de los juegos, las competiciones o los flirteos eróticos; así como situaciones de timidez, incertidumbre o desesperanza en las que se ríe liberando la tensión de un estímulo amenazante cuya resolución nunca se presenta o bien, lo hace de manera inesperada o desproporcionada a la tensión emocional acumulada.

Asimismo la risa constituye una forma de comunicación innata y generalmente es considerada como una expresión exclusivamente humana; que evoluciona con el desarrollo vital del sujeto desde una mera reacción física a una conducta emocional y social compleja.

Rara vez se ríe en soledad y a menudo se considera propio de las enfermedades mentales reír sin un estímulo evidente o compartido. Dado que la risa, como el bostezo, es un comportamiento social neurológicamente programado, tiene la capacidad de sincronizar el estado de comportamiento de un grupo; lo que quiere decir que es contagiosa: tiende a amplificarse ante la réplica junto con el sentimiento placentero de la hilaridad y a menudo se suele alentar, casi de manera inconsciente, con la mera intención de pertenecer a la sincronía emocional de un grupo. Por su parte, la **Sonrisa** (que está atribuida comúnmente al Humor²²) se considera una forma suave y silenciosa de la risa y por lo tanto, una forma mucho más íntima y/o exclusiva.

Dada esta naturaleza comunicativa innata de la risa en la interacción social, suele presentarse como un complemento emocional de mensajes verbales, es decir que provee de un contexto o clarificación en la intención de lo que se

²² Sánchez Vázquez, *Invitación a la Estética*, Grijalbo, 2ª, 2005, p. 293.

enuncia; de modo que existen ciertas manifestaciones de la Risa que se presentan a manera de convencionalismos, risas simuladas o artificiales que denotan intenciones despectivas, esquivas, de urbanidad, coquetería, modestia, etc.

Lo que es notable, para la comprensión del mensaje implícito de la Risa es su **mecanismo descompresor**: la risa suprime las tensiones emocionales y facilita la disposición de no tomar en serio y a menudo se presenta como una expresión gestual de júbilo en determinadas situaciones, tales como el juego, la fiesta o el *Relajo* (un acuerdo social alternativo); donde la flexibilidad se antepone a la rigidez, la ligereza y la espontaneidad al peso imperioso de la seriedad cotidiana.

Al eliminar lo serio, se elimina pues una fuente de estímulos emocionales psicosomáticos, si el estímulo causa tensión y estrés, su descompresión provoca un bienestar que se traduce como placer y diversión. De modo que lo cómico supone una **actitud opuesta a lo serio** y la solemnidad, que se presenta como algo frágil ante la degradación: tanto más serio, más propenso a la risa.

Asimismo, Bokun Branko en *El humor como terapia* apunta que sólo lo humano es potencialmente ridículo: cada uno de los aspectos del “mundo” de los convencionalismos, prohibiciones y creencias humanas que constriñen y abruma. La risa se ejerce entonces contra aquello que valoramos, admiramos, tememos y creemos. Para Adolfo Sánchez Vázquez en *Invitación a la Estética* no hay fenómenos que por sí mismos sean objeto de la consideración ridícula, tanto lo cómico como lo trágico suceden en el plano de la realidad humana, siempre es un suceso humano o humanizado.

Es por ello que la mayoría de las visiones conciben a lo cómico como un **fenómeno inherentemente social**, por lo que la risa se comprende como la réplica (el eco social) que lo complementa, de modo que el sentimiento de lo cómico implica cierta función comunicativa. Incluso quienes ríen en solitario, tienden a corresponder a un espectador o grupo hipotético, así sea uno mismo *desdoblado* que se vuelve testigo y cómplice del goce cómico, por lo que existen expresiones como “quien se ríe solo es porque de sus maldades se acuerda”.

En su libro *Filosofía de la Risa y el Llanto* (1949) Alfred Stern propone una visión sobre el mecanismo de ambos fenómenos cuyo origen reside en la axiología (los sistemas de valores) del sujeto para propiciar una u otra conducta. Más allá de aquellos (llantos o risas) que son suscitados por meros estímulos físicos (dolor o cosquillas) sino de sentimientos complejos que suscitan dichas reacciones.

Para Stern, tanto la risa como el llanto suceden a partir de aquello que el sujeto (ya sea individuo o grupo) designa o considera como valores (físicos, morales, sociales, intelectuales, hedónicos, estéticos, económicos, vitales, etc.) dependiendo de la jerarquía de superioridad o inferioridad de los mismos, existirá un involucramiento emocional proporcional del sujeto. La risa entonces corresponderá a la **degradación** de dichos valores, como el llanto a la **pérdida** de los mismos.

Se llora por aquellos valores perdidos, amenazados, irrealizados o irrealizables tanto como se ríe de aquellos valores que son “derrumbados” o degradados, donde la restitución de nuevos valores evita la sensación de pérdida y conlleva a la descompresión y sentimiento de triunfo al colocarse en una nueva posición superior. Se ríe entonces de las debilidades, los defectos, los vicios, los equívocos, etc. Es por ello que los grupos sociales tienden a valerse de la risa para reafirmar su identidad, degradando a los sistemas rivales de apreciación de valores para la conservación de los propios²³.

Más allá de la agresión entre grupos, un ejemplo notable de esta confrontación de sistemas rivales se comenta en el libro *La Risa y el Quebranto* (2006) de Natalia Radetich, que se refiere al poeta francés Charles Baudelaire, quien identifica dos tipos fundamentales de la risa: la *angelical* y la *demoniaca*:

²³ Romero Reche, Alejandro. *El Humor en la Teoría Social Posmoderna*, Madrid, Fundamentos, 2011, p. 157. Lo cómico [el sentido del humor] no es necesariamente subversivo ni reaccionario por sí mismo. A menudo, la burla comprende una manera de cohesión social y el parámetro de degradación ridícula responde al consenso de las nociones del sentido común.

- **La Risa angelical** comprende una función correctiva; su objeto de degradación ridícula son los equívocos, la torpeza, la obstinación, la tosquedad, las deformidades, las desproporciones, lo malogrado, las poses, la petulancia, la frivolidad, los vicios y demás inadecuación y defectos de participación social; se comprende pues como un castigo que apoya a la conservación de los valores hegemónicos. Radetich se refiere a este tipo de risa análoga a la que identifica Henri Bergson en su famoso libro *La Risa* (1899), cuya tesis principal encuentra lo ridículo en la rigidez (ya sea mecánica o ideológica) del sujeto (que es objeto de nuestras risas), impuesta sobre la “movilidad de la vida” que apremia por agilidad y flexibilidad.
- **La Risa demoniaca** por su parte supone una actitud escéptica e insolente, una subversión contra los valores hegemónicos; pone en tela de juicio a las costumbres y prohibiciones, encuentra debilidad, pretensión, incongruencia, inutilidad e incompetencia en los valores y seguridades sociales y es propia de expresiones críticas e irreverentes tales como las sátiras. Este tipo de risa acciona de manera análoga a la angelical, pero comprende una ruptura con lo obvio, con lo indiscutible; de modo que suscita placer tanto en la transgresión de la norma impuesta (ahora degradada en risas) como en la toma de una nueva lucidez superior.

La degradación ridícula implica pues lo que Bergson identifica como “anestesia del corazón”, es decir la súbita y repentina ausencia de involucramiento emocional (o compasión) sobre aquello de lo que se burla, la carcajada supone el vaciamiento del sujeto en su lucidez, lo que produce un efecto de distanciamiento crítico que no da espacio para la angustia de la incertidumbre.

También Apunta Radetich que dicha lucidez puede no proponer un nuevo sistema de pensamiento alternativo que reemplace al sistema degradado, sin embargo, el placer se da de todos modos cuando se suprime la tensión gravosa de lo serio y lo oficial, al abrir paso a la duda y a la reflexión (la flexibilidad sobre lo

rígido) de modo que el “no-saber” se comprende como una experiencia placentera por sí misma al saberse elevado por encima del desconcierto y la contradicción, noción similar a la idea histórica de *insensata sabiduría* propia de los melancólicos, locos y bufones. Branko Bokun apunta una noción similar implicando que de este modo el caos y lo absurdo pueden percibirse ridículos ya que degradan “la aburrida disciplina moral o social impuesta”²⁴.

Lo cómico se comprende entonces como un **dato intelectual** entre sentimientos lógicos, éticos y estéticos; ser partícipe de una risa implica una visión cómplice del mundo aunque a menudo reímos también para comunicar que comprendemos, que somos solidarios, que somos o que queremos ser partícipes (“estar de humor” –de ánimo –para reír). De modo que las diversas técnicas que facilitan la percepción de lo ridículo (chistes, parodias, caricaturas, etc.) comprenden la instrumentación de estrategias de comunicación con un interlocutor hacia esa visión afín. Tanto la complejidad de las técnicas empleadas como el contenido de su visión definirán la calidad de la forma cómica; en el caso del Humor, se habla de una forma elevada de la Comedia.

Lo cómico sucede en la inteligencia pero la reacción de placer es física, de modo que no se puede fingir sin que la pretensión pase de manera inadvertida. Asimismo reír de manera franca se considera un acto de libertad dado que no puede suceder a la fuerza, bajo coerción o por decreto. Es por ello que lo cómico se concibe como una **toma de postura** o actitud afectiva ante las cosas, donde la superioridad asumida (el no tomar en serio) a menudo tienen el alcance de mover a la subversión, quebrantar y derrumbar a las ideologías establecidas.

Adolfo Sánchez Vázquez analiza el mecanismo de *lo Cómico* en *Invitación a la Estética* de manera análoga a *lo Trágico*, ambas categorías estéticas accionan en consecuencia de un contraste o contradicción. Donde lo trágico sucede en la contradicción entre las aspiraciones o fines nobles o elevados (que se consideran

²⁴ *El Humor como Terapia: para el cáncer, enfermedades psicosomáticas, desórdenes mentales, crimen, relaciones interpersonales y sexuales*, Barcelona, Tusquets, 1987, 1º, p. 39.

vitales) y la imposibilidad para alcanzarlos, su destrucción o pérdida; en lo cómico, apunta Sánchez Vázquez, la contradicción está en la naturaleza de los fines: que no son vitales, por lo que no pueden ser tomados en serio, pero que, al presentarse como si lo fueran, dan lugar a un *desenmascaramiento* entre lo que es aparente y lo que efectivamente es, para su consecuente degradación en risas.

Dicha contradicción (cómica) puede estar revestida bajo diversas formas como la incongruencia, la inadecuación, la desproporción, etc. Apunta también que no es la contradicción en sí, sino la toma de conciencia de dicha contradicción, donde reside lo cómico. Sánchez Vázquez enlista en su libro las convenciones más usuales tales como:

- Cuando una gran expectativa que se resuelve con una nimiedad
- Cuando la esencia o el contenido de un fenómeno contradice a la forma en que se manifiesta
- Cuando son incompatibles los fines que se persiguen con los medios utilizados
- Cuando un fenómeno habitual aparece fuera de su contexto
- La contradicción entre aquello considerado mecánico, formal, rutinario, opuesta a lo orgánico, lo vital y lo espontáneo.

Cabe aclarar que la toma de conciencia por sí misma no es la base de la comicidad, sino que ésta tiene que implicar una **desvalorización**. La contradicción descubierta tiene que poner de manifiesto la inconsistencia interna, la vacuidad o nulidad de un fenómeno que pretende estar cargado de valores que no le corresponden. Una pretensión al ser contrastada con la realidad (con una visión realista) ya no puede ser tomada en serio, ya no puede atribuírsele el valor o la importancia. La comicidad, por tanto, se funda en devolver las cosas a sus justos límites.

A este proceso de Desvalorización que genera la Comicidad, Sánchez Vázquez atribuye un sentido intrínsecamente Social a la categoría de lo cómico; es decir que nada es cómico por sí mismo, sino tiene una implicación social, una

dimensión humana. Las pretensiones (develadas por lo cómico) se fundan en ideologías, valores y sistemas de creencias; éstos tienen su origen en una organización social de la realidad. Para Sánchez Vázquez, lo cómico reviste un carácter social, como lo reviste su opuesto: la seriedad. De modo que no toda pretensión descubierta (desvalorizada) implicará por sí misma un efecto cómico, sino que ésta desvalorización se hace desde cierta ideología, desde la posición social que se refleja en ella.

Sin embargo, no toda desvalorización *per se* suscita risas, para que el efecto cómico suceda, implica la instrumentación de un involucramiento emocional previo para su consecuente liberación; en su libro *Ensayo Preliminar sobre lo Cómico* (1941) el filósofo argentino Marcos Victoria define a este fenómeno como una consecuencia de “el esclarecimiento después del desconcierto”, el que ríe se atribuye a sí mismo la cordura y la sensatez, la visión ajustada de la realidad tras el extrañamiento o distanciamiento que permite ver los huecos, trampas y demás conflictos con la realidad: tomar o no tomar en serio.

Lo cómico depende pues de circunstancias específicas para cargarse de sentido. Reglas de contexto que no tienden a ser explícitas, ni siquiera conscientes, pero que accionan intuitivamente. Un mismo chiste puede tener diferentes efectos según la situación, pero que generalmente suceden en interacciones informales, “*de broma*”, como contrapeso a las situaciones de mayor rigidez, seriedad o monotonía.

En *El Humor en la Teoría Sociológica Posmoderna* (2011), Romero Reche apunta además que existen ciertos roles sociales específicos en los que se despliega la Comicidad como una actividad estratégica:

- **El Bufón:** aquel personaje socialmente proscrito que se ha convertido en objeto del ridículo por sus “deformidades” físicas y mentales; y cuyas desviaciones son toleradas de modo que posee cierta libertad para expresarse y obrar a precio de no ser tomado en serio.
- **El Payaso:** aquel cuyo comportamiento ridículo es deliberado, producto

de una estilización artística. Dicho de otra forma, un artista *revestido con la máscara del bufón* para ser objeto del ridículo dentro del terreno ficcional, donde un auténtico bufón se encuentra fuera de la norma social y sus limitantes.

- **El Bromista (o comentarista ingenioso):** que ofrece una perspectiva alterna para enjuiciar la realidad de manera ridícula y que a menudo goza de un estatus elevado por su brillantez e influencia.
- **El Comediante:** aquel cuya profesión le exige enfrentarse y adaptarse constantemente a la réplica de un grupo para conseguir provocar su risa. Usualmente identificado con expresiones tales como la Comedia de Improvisación y el *Stand Up Comedy*.

Cabe añadir que la risa opera siempre como una descarga súbita (explosiva) que se potencia cuanto más espontánea, brusca, repentina y sorpresiva sucede; opuesto a los sentimientos de lo trágico y del llanto que se desarrollan gradualmente a lo largo de una presentación progresiva, lo risible es propio de lo breve y lo fugaz.

Aún así, aclara Marcos Victoria, existen diversas duraciones de lo cómico: desde lo instantáneo que sucede de manera simultánea a lo que se ríe, hasta lo largo que sucede durante el desarrollo de comedias teatrales, por ejemplo. De cualquier modo, es corto el tiempo de reír mas no el del goce de lo cómico, que puede ser suscitado aún en la referencia a vivencias pasadas.

Asimismo, en *Ensayo Preliminar sobre lo Cómico*, Marcos Victoria apunta que lo cómico puede manifestarse de manera *interesada* o *desinteresada*, donde lo **Desinteresado** sucede ante el mero esclarecimiento cualquiera de un desconcierto resuelto en risas y lo **Interesado** comprende la intención de degradar, de provocar la crítica y la condena a la devaluación a través de la burla, propio de lo cínico y las sátiras.

De igual manera, apunta que lo cómico puede desarrollarse de manera *objetiva* o *subjetiva*, donde lo que es **Cómico Objetivo** es aquello que se

contempla en la vida misma y que suscita risas, y lo **Cómico Subjetivo** es todo producto o artificio que se transmite con la intención de suscitar la Risa. Sánchez Vázquez, de manera análoga, hace esta diferenciación entre lo cómico que provoca risa en su contemplación en la vida real y lo cómico que sucede en las manifestaciones expresivas, donde analiza dicho fenómeno planteando los siguientes postulados:

1. En el Arte, las situaciones, actos o personajes que suscitan el efecto cómico son inventados; sin embargo, siempre tienen que ver con situaciones, actos o caracteres de la vida real. No hay comicidad en el arte que no se refiera a sucesos o situaciones reales de la vida humana. Lo cómico requiere una representación fiel de la realidad, pero lejos de ser una copia o un reflejo de ésta, es una deformación deliberada para lograr los efectos cómicos que se propone. Ésta deformación, a su vez, no debe representar una abstracción, ocultamiento, evasión o idealización de la realidad, lo real siempre tiene que estar presente como referente de toda fuente de comicidad.
2. Dado que la comicidad en el Arte es inventada, imaginada o creada, no puede producir el mismo efecto natural, espontáneo o intenso de la risa producida por lo cómico en la vida real. Su efecto, en comparación, siempre será más sosegado o contenido.
3. El efecto propiamente estético de lo cómico en el Arte, se halla acompañado siempre del placer peculiar (el *placer estético*) que produce el objeto al ser contemplado por sí mismo.

El Humor suele identificarse como una forma particular de lo cómico subjetivo junto con otras formas tales como el Chiste, la Sátira y la Ironía; las cuales, para los fines de la presente investigación, conviene analizar brevemente para una oportuna diferenciación de aquello que es propiamente *humorístico* y sus límites desdibujados por el contexto de dicho concepto, anteriormente descrito en este capítulo.

Para poder establecer las propias nociones generales del humor (que serán

expuestas en el siguiente capítulo) este próximo apartado se avocará a resolver brevemente, casi a manera de glosario, los conceptos más generales de las diversas manifestaciones de lo cómico, que se consideran análogos a éste.

1.3.1 Formas específicas de lo Cómico

Como se ha mencionado anteriormente, el Humor es entendido por numerosas fuentes como una particularidad expresiva, una actividad, una intención, una forma específica de lo Cómico y como tal, catalogada dentro de un orden de *especies* que corresponden a este género.

Sin embargo, a pesar de tratar un mismo campo de conceptos, estas fuentes se muestran a menudo heterogéneas tanto en sus definiciones como sus criterios. Es notable que para definir al humor, dentro de estos sistemas categóricos, éste a menudo aparezca descrito de manera intuitiva, apelando más hacia un *carácter* (o tono) que a mecanismos retóricos como en el caso de la Ironía, por decir un ejemplo.

De modo que el presente apartado pretende dilucidar un poco más la relación del Humor con las demás especies de lo cómico a modo de poder establecer posteriormente las características propias del mismo.

Una primera diferenciación, oportuna para el presente trabajo, se enuncia en *La Máscara Burlona* (1961) del psicoanalista alemán Martin Grotjahn. Donde distingue las manifestaciones ridículas en dos grandes ramas: lo Ingenioso y lo Cómico. Lo **Ingenioso** está ligado a la palabra y por lo tanto, de las ideas o conceptos; mientras que lo **Cómico**, a situaciones, hábitos, rasgos de carácter, acciones o modos de conducta; es producto de la observación e interpretación.

Lo Ingenioso se sirve de las formas retóricas y a menudo se manifiesta en la forma de **Chistes**. Estos se basan en plantear una contradicción que se debe

resolver o aclarar, y que al hacerlo, reduce a la nulidad una realidad ideal o empírica. La gracia está en la forma, la unión inesperada de ideas aparentemente inconexas y su súbita colisión, en su brevedad e innovación están sus efectos ridículos. Del chiste se obtiene una descarga momentánea y repentina de placer, porque sucede a partir de la sorpresa, de modo que requiere de novedad y suspenso para su efectividad.

Por su parte, decir **disparates** (juegos de palabras, barbarismos, paradojas, pensamientos refinados pero equívocos, insensatez, absurdos) resulta placentero puesto que funciona como una válvula de escape contra las represiones y prohibiciones impuestas del lenguaje (hablar bien, con lógica) y su transgresión detona en la risa de los juegos y placeres infantiles, que encuentra un placer liberador en constatar y romper la arbitrariedad.

Se habla de un **chiste inocente** cuando su gracia reside únicamente en su forma y técnica, mientras que se habla de un **chiste tendencioso**, cuando este busca desnudar “algo” encubierto: provocar, señalar una falta o declarar una crisis pasajera o presente. El placer del chiste tendencioso encuentra placer en la realización “velada” de una agresión, cuando la hostilidad está hábilmente disfrazada de ingenio.

Quien ríe de un chiste está aceptando una postura cómplice, aunque esta sea ficcional; de modo que el chiste tendencioso siempre requiere de tres participantes: el atacante, el atacado y el testigo o cómplice. El chiste tendencioso ataca a la autoridad, las instituciones o las doctrinas porque su cómplice reconoce la arbitrariedad en ellas. Los chistes obscenos atacan a las prohibiciones y la moral, mientras que los chistes cínicos atacan las certezas.

En su famoso escrito *El Chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud comenta la profunda similitud entre los chistes y los sueños por su mecanismo liberador y su proceso de simbolización y condensación; donde el sueño no es ingenioso, el chiste deleita por su ejecución y realización de deseos inconscientes disfrazados o sublimados.

En el segundo capítulo de *La Risa*, Henri Bergson distingue la Comicidad de la situación que surge al ser contemplada en la vida de aquella que es realizada con una intención, principalmente en el lenguaje literario, donde clasifica los **Procedimientos de lo Cómico** en tres análogos a los que suceden en la contemplación de la vida misma. La Risa como un escarnio cuando lo mecánico se impone sobre lo vital:

- a) **Repetición** – opuesta a lo orgánico, el sujeto no es consciente o es impotente ante ella.
- b) **Interferencia de las Series** – cuando un elemento ajeno modifica un sistema para estropearlo.
- c) **Inversión** - trastrocamientos de la representación de las cosas.

El Humor aparece dentro de la categoría de la Inversión, que consiste principalmente en la figura retórica de la *Antífrasis* (enunciar lo opuesto a lo que se quiere decir) de forma que hay una transposición de la expresión natural de una idea en otro tono. La cual está dividida, a su vez, en dos categorías:

- Inversión entre lo Solemne y lo Familiar
- Inversión entre lo Real y lo Ideal

Cuando lo solemne se expresa de manera familiar, se está hablando de una **Parodia**. De la misma forma en que lo familiar expresado de manera solmene, se habla de la **Exageración o género heroico-cómico**. En ambas inversiones, la diversión y la Risa surgen del desengaño (o discurso desmitificador) entre la expectativa y la forma en la que se presenta, ambas socialmente condicionadas desde el imaginario colectivo, como señala Víctor Bravo en *Figuraciones del Poder y la Ironía* (1997) y estrechamente relacionadas con la cultura carnavalesca y su convención de “el mundo al revés”.

Cuando sucede una inversión en la que lo *Ideal* (lo que debería ser) se enuncia simulando como si fuera lo *Real* (lo que precisamente es), se está hablando de una **Ironía**, mientras que su viceversa, Henri Bergson la identifica como **Humor**: cuando se describe meticolosa y minuciosamente lo Real, fingiendo

creer que es así como debería de ser.

Bergson distingue a la Ironía por ser “declamatoria”, una suerte de “elocuencia reprimida” que se acentúa dejándose arrebatarse cada vez más alto por lo que debería existir; mientras que el Humor tiene un carácter más científico, explícito y descriptivo, que se acentúa descendiendo cada vez más en las profundidades de lo que está mal para señalar sus particularidades con la más fría indiferencia.

Donde la parodia y la exageración se presentan como estrategias retóricas para suscitar lo cómico, la ironía y el humor se entienden como formas particulares de ver el mundo y enjuiciarlo.

Wayne C. Booth en *Retórica de la Ironía* (1986) apunta que dicha forma implica siempre una complicidad entre su lector y el autor; la Ironía funciona diciendo una cosa pero insinuando otra, requiere pues de un proceso de reconstrucción del significado:

1. El lector debe rechazar el significado original
2. El lector ensaya interpretaciones o explicaciones alternativas
3. El lector toma una decisión sobre la postura, los conocimientos o creencias del autor.
4. Una vez tomada esa decisión, surge el proceso de resignificación

Para Sánchez Vázquez en *Invitación a la Estética*, **Humor, Sátira e Ironía** son las tres principales variedades de lo cómico, que se distinguen por la forma en la que critican o escarmientan al objeto de sus burlas. Estos no siempre aparecen de manera pura, sino que tienden a entrelazarse o subordinarse:

La Ironía critica de manera disimulada, un ataque que hay que leer entre líneas, y cuanto más sutil, es más profunda. La ironía celebra y exalta lo que en realidad está castigando y rebajando. Marcos Victoria distingue a la Ironía por su relación con el chiste, sólo que “menos activa en el instante”: menos repentina y detonante, pausada y ceremoniosa.

La naturaleza de la Ironía es pedagógica, donde el chiste se limita a datos empíricos para conseguir la risa de manera inmediata. Sus formas son paradójicas “más serio que lo Serio” y generalmente pretende ilustrar más que ofender.

La Sátira sucede cuando el objeto o fenómeno revela su inconsistencia o nulidad hasta el punto de perder toda simpatía o atracción por él. Busca provocar indignación y desaprobación mediante la desvalorización ética de las costumbres y de las certezas en sus fases más cínicas.

La risa suscitada por la sátira busca hundir a sus inculpados, es un voto por su aniquilación ya que sólo revela su negatividad, su nulidad. Por su radicalidad siempre ha sido un medio adecuado para denunciar las anomalías mas graves de carácter moral político o social. El satírico está afuera y de frente a su objeto sin admitir ninguna tolerancia, no reconoce límites a su crítica, no encuentra nada digno de ser salvado.

El Humor (a grandes rasgos) entendido por Sánchez Vázquez se presenta como un híbrido entre la crítica y la compasión, por lo que sus vicisitudes se ahondarán en el siguiente capítulo del presente trabajo.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL CARÁCTER AMBIGUO DEL HUMOR

2.1 Perspectivas generales del Humor

Hacia una comprensión del Humor como espacio autónomo de análisis, este capítulo abarcará primeramente al Humor entendido desde las diversas perspectivas teóricas que ofrecen las principales disciplinas que lo estudian, especialmente aquellas enfocadas en el comportamiento (Psicología y Psicoanálisis), así como sus repercusiones (Sociología y Psicoanálisis), siendo este un fenómeno de la sensibilidad y la expresión humana.

Para posteriormente poder establecer nociones del Humor como una forma particular de la Comedia, teniendo de fondo la evolución histórica del concepto y su relación con la Risa que permitan hacer un marco crítico.

2.1.1 El Humor en la Psicología y el Psicoanálisis

Como se ha mencionado anteriormente, lo Cómico es definido por la Risa, que a su vez es entendida como la expresión de una emoción o sensación generalmente descompresora de estímulos psicosomáticos. Bajo la disciplina de la **Psicología**, en *El Humor como Terapia* (1987) Branko Bokun especifica que la Risa está estrechamente ligada al mundo de la Seriedad (las aprensiones y temores creadas por la mente y la vida social) y lo Cómico entonces es todo aquello que lo degrada, que “nos ayuda a liberarnos de nuestros miedos creados”. Por esta relación, lo Ridículo no puede considerarse como lo opuesto a la “Hiperseriedad”, sino que en ella está su esencia misma.

Para Branko Bokun, cualquier creación de la mente, cuando es tomada exageradamente en serio, se convierte en angustia. Es decir que no solamente existe tensión psicosomática ante situaciones adversas o reprochables tales como: intimidaciones, frustraciones, descontentos, prohibiciones, frivolidad,

autoridad, solemnidad, poder, petulancia, superstición, prejuicio, pretensión, etc.; sino también ante figuraciones a las que identifica como “Optimismo a ultranza” y que, señala, rigen el imaginario de la vida social: esperanzas, creencias, expectativas, idealismos, dignidad, etc.

Todas estas construcciones mentales son portadoras de una amenazante rigidez que conllevan a sentimientos adversos como el Temor; pero que al confrontarse con la realidad, se hallan en un constante estado de precariedad que las vuelve potencialmente ridículas.

En otras palabras, toda percepción de la discrepancia (ya sea violación, distorsión, relajamiento, fracaso o degradación) de las Afectaciones (el mundo del “deber ser”, expectativas e ideas) en su confrontación con la Realidad (la naturaleza, los logros objetivos, el sentido común) provoca Risa.

La **Risa** libera de la tensión producida al cortar la fuente de estímulos psicosomáticos, no deja espacio para la angustia y por lo tanto, se concibe como una victoria contra el miedo, un sentimiento de superioridad tras la conciencia de la incongruencia de las ideas (sorpresas, ambivalencias, configuración) y su pronto esclarecimiento; es por ello que tiene tal resonancia social y se dice que es “contagiosa”, a pesar de ser siempre una percepción subjetiva a los ojos de quién observa lo ridículo en la vida.

Lo **Cómico** (como actividad) se define entonces, como todo aquello que propicia o facilita la percepción de lo ridículo: anécdotas, comedias (representaciones que imitan lo ridículo percibido en la vida real), chistes (porque sacuden, degradan, desnudan o transgreden), caricaturas o parodias (son imitaciones burlescas que degradan), incluso las bromas pesadas (porque zarandean la dignidad y poses de sus víctimas).

Sin embargo, Branko Bokun subraya que la Comicidad y el Humor, aunque similares en sus mecanismos, son actitudes diferentes según su postura e intenciones. En *El Humor como Terapia* se distingue al Humor de la intención cómica, identificando a esta última con el nombre de Ingenio.

El **Ingenio** se caracteriza por su intención agresiva, “malévola”, dispuesta a degradar con risas a sus víctimas a las que desprecia. Su mecanismo es el enfrentamiento y éste es a menudo confundido con el Humor por su brillantez, producto de la actividad cerebral producida por un estímulo emocional. En el caso del Ingenio, es el resentimiento de un ego ofendido que busca la venganza contra la humillación. Branko Bokun identifica al Ingenio como un juego compulsivo, intoxicado por la amargura, con el único fin de envenenar la vida de sus víctimas y obtener placer del hostigamiento.

Donde la degradación ridícula del Ingenio implica alerta, indiscreción, tensión, insolencia, impaciencia, impertinencia, ofensa, distanciamiento o división; en el Humor hay relajación, afinidad, jovialidad, encanto, intimidad, humildad, tolerancia, benevolencia y magnanimidad.

El **Humor**, para Branko Bokun, busca “desarmar” a la mente, se identifica como una visión o percepción pragmática (realista) del mundo, que es resultado de la actividad cerebral en sus escala óptima de estímulos emocionales en ausencia del vulnerable ego idealizado (las pretensiones, el “deber ser”) y sus afectaciones.

El sentido del Humor es pues una expresión de libertad, contagioso por su sentido íntimo y social de camaradería. “Permite apreciar a la humanidad en su desnudez y por lo tanto, en su magnanimidad”. El Humor nos ayuda a darnos cuenta de que el ridículo está compuesto en gran parte del sufrimiento humano y por lo tanto, sólo nos permite ser magnánimos.

De manera similar, en *Psicología del Humor* (1983) de Jesús Garanto Alos, el Sentido del Humor se identifica como una tonalidad anímica particular: un sentimiento o estado de ánimo y visión de la realidad, superadora de los momentos y circunstancias críticas, debilidades o errores.

Entiéndase por “**tonalidad anímica**” como “el estado de ánimo más o menos persistente que baña equilibradamente sentimientos, emociones, estados de ánimo o corporales que surgen del contacto del individuo con el medio

ambiente y que, tomando la distancia conveniente, capacita al individuo para relativizar críticamente toda clase de experiencias afectivas que se polaricen ya sea hacia situaciones eufóricas o depresivas”²⁵.

En el caso del **Sentido del Humor**, es una tonalidad desde la que el ser humano afronta equilibradamente la realidad de la vida y de sí mismo, ya sea si esa realidad se inclina hacia lo trágico, pesimista (depresivo) o hacia posturas eufóricas, excesivamente optimistas (maniáticas), según si el Humor del sujeto es abundante o escaso, según su temperamento o alma racional, podrá ofrecer mayor o menor resistencia y se sentirá más o menos afectado.

Normalmente se considera que alguien tiene sentido del Humor cuando se trasluce su comportamiento en fenómenos que suscitan a la Risa: carcajada, ironía, sátira, chistes, etc. las cuales pueden ser manifestaciones del Humor, pero que no son el Humor en sí, sino “Humorismo”, comicidad, broma.

Para Garanto Alos, el temple afectivo o tonalidad vital del Humor reside en la capacidad del individuo para relativizar y poder reírse de sí mismo y por lo tanto, poder “reírlo todo a pesar de todo, afirmando la vida, ejerciéndola seriamente”.

El Humor es algo que puede variar momentáneamente de forma brusca o progresiva y puede admitir ciertos estados lábiles, impropios, tales como el descontento, el pesimismo, la amargura, la angustia vital o la hostilidad.

Sin embargo, Garanto Alos especifica ciertas diferencias entre el Humor y otras manifestaciones de la Risa o lo Ridículo, a pesar del constante mecanismo de relativización y degradación. Según el autor, el Humor NO es igual a:

- **La Carcajada:** porque se vacía en la irreflexión, en ella no hay seriedad ni profundidad, rechaza todo lo que pueda ser un problema y relega toda clase de responsabilidades; es evasiva, huye de situaciones críticas y a la vez se muestra escéptica e indiferente a la realidad. El Humor auténtico toma las cosas en serio a pesar de su

²⁵ Garanto Alos, Jesús. *Psicología del Humor*. Barcelona, Herder, 1983, p. 61.

degradación y relativización. Parafraseando a Platón: “las cosas no son dignas de tomar en serio, pero sí de ejercerse seriamente”.

- **El Chiste:** El Humor auténtico es menos vulgar o desvergonzado aunque los chistes pueden tener su origen en actitudes provenientes del Humor.
- **La Ironía:** porque desfigura la realidad, ridiculiza de forma hiriente o es insensible. No busca “curar la enfermedad” o lo digno de compasión, sino que pretende ocultarlo para descubrirlo, divulgarlo y ampliarlo. Su motivación es el desprecio y su fin es la burla, poner en ridículo acentuando las debilidades físicas, morales o estéticas, las torpezas. La Ironía busca la mofa y es la forma retórica más utilizada para el Sarcasmo, su carácter tiende también al Cinismo y puede ser autora de los contenidos de la Sátira.
- **Otras manifestaciones:** Optimismo, bromas, euforia, alegría, gozo, éxtasis o risa, por sí mismas no son análogas al Humor, éste puede contenerlas, pero se halla emancipado de las mismas.

Según Garanto Alos en *Psicología del Humor*, quien tiene Humor conoce sus propias limitaciones, sus inevitables debilidades y sabe ver las cosas en su relatividad; de modo que su conducta se relaja, su energía se hace más elástica y se retracta más fácilmente de sus faltas y equivocaciones.

Una persona con sentido del Humor no se inquieta ante situaciones embarazosas a diferencia de quien carece del mismo tiende a tomarse demasiado en serio las diferencias de la vida y de sus semejantes.

El Humor permite al sujeto captar las cosas y las circunstancias bajo el mismo prisma de las insuficiencias y debilidades de la existencia terrenal, pero siempre en posesión segura de un lugar desde el que pueda dar un valor relativo a las cosas, comprender con amor, hasta perdonar esas deficiencias y debilidades.

El Humor, apunta Garanto Alos, se caracteriza por su naturaleza ecuánime, antítesis del estado anímico variable que oscila entre la “dicha celestial” y la

“mortal aflicción”. Su ecuanimidad se manifiesta igualmente frente a fracasos y desengaños como ante acontecimientos felices; aunque favorece las situaciones eufóricas, el idealismo, la fantasía y la valoración desmedida del yo. Sin embargo, el Humor conserva una comprensión lúcida de la realidad que lo distingue del autoengaño en el que pueden caer las mencionadas actitudes.

En otras palabras, el Humor tiende a la ausencia de arrebatos o desviaciones emocionales ante diversas situaciones y experiencias de la vida, sobretodo los momentos de crisis existenciales que generan depresión, pesimismo, melancolía, angustia, malestar o descontento. Es decir que, donde la inmadurez emocional sólo tiende a estancarse en el fracaso por considerarlo un desequilibrio anulador e insuperable, el Humor favorece dichas situaciones de fracaso e inseguridad del yo para afrontar las experiencias de la vida.

Sin embargo, a pesar de su ecuanimidad, su lucidez intelectual y su tendencia optimista, el Humor se diferencia de actitudes similares que se apuntan como **actitudes contrarias al Humor** para una mayor comprensión de sus particularidades:

- **Racionalismo:** entendido como un abuso de la Razón, se distingue del Humor porque distorsiona la realidad a extremos tales como los de las patologías mentales, el automatismo mental o la esquizofrenia.
- **Idealismo:** toda doctrina o actitud según la cual se supone que deben regirse las acciones humanas, ya sean realizables o no, pero percibidas como realizables.
- **Nihilismo:** la ausencia de valores, un *pathos crítico* que, por su carácter fatalista, escéptico y destructivo, se identifica como una creencia dogmática en la nada.

De manera similar a la perspectiva ofrecida por Bokun Branko en *El Humor como Terapia*, Garanto Alos identifica al Humor con una visión realista de la vida y un criterio de madurez psíquica. Asimismo enlista una serie de criterios de lo que

llama “**Humor auténtico**”:

- Conocimiento lo más preciso posible de uno mismo, de forma crítica y ecuánime.
- Conformidad consigo mismo para aceptar lúcidamente, con objetividad y serenidad reflexiva.
- Una aceptación activa tanto de lo positivo como de lo doloroso. Aprovechando lo satisfactorio y liberándose rápidamente de lo desagradable.
- Control de sí mismo ante los estímulos. Capacidad de reflexionar críticamente antes de actuar y/o hablar.
- Realismo en el percibir y actuar sin manipular la proporción.
- Afirmación de la realidad con una presencia equilibrada.
- Seguridad emocional y seguridad interior.
- Amor, como actitud opuesta al egoísmo y la hostilidad. Entendido como un carácter comprensivo, dulcificante y benigno, una relación emocional transparente y constructiva con otras personas y una preocupación activa por la vida y el crecimiento de los que amamos.

Por su parte, la disciplina del **Psicoanálisis**, aunque ofrece un panorama similar de conceptos al Humor, al profundizar en su visión, puede diferir significativamente en varios detalles o perspectivas que la Psicología considera al respecto, según sus fines que ambas disciplinas persiguen, especialmente en el aspecto terapéutico contra el aspecto analítico.

En *El Chiste y su relación con lo Inconsciente* (1905) Sigmund Freud se refiere a la Risa como una de tantas manifestaciones del placer que surge tras procesos psíquicos. Concretamente en el proceso del “**ahorro de gasto**”, es decir cuando se evitan o se restringen ciertas emociones o demás procesos mentales que pudieran ser adversos o provocar tensión, un desgaste de energía; por lo que su ahorro se resuelve en distensión y placer.

Freud enuncia tres principales ahorros de gasto que, aunque relacionados

estrechamente, exhiben características propias según sus procesos psíquicos:

- **Ahorro de gasto de Inhibición:** Relacionado con el Chiste.
- **Ahorro de gasto de Representación:** Relacionado con lo Cómico
- **Ahorro de gasto de Sentimiento (Afecto):** Relacionado con el Humor

El placer del **Chiste** (también el Ingenio, los juegos de palabras, absurdos, barbarismos, etc.) reside en la restricción de la represión o coerción del juicio y del lenguaje. Los chistes e ingenios vuelven la función comunicativa al terreno de juego y los juicios desinteresados pueden expresarse libremente sin esperar ninguna reprensión o corrección por su configuración incongruente (“no es en serio”, “es sólo un chiste”).

Los chistes inocentes y juegos de palabras se entienden como un ahorro de gasto intelectual por su naturaleza permisiva y lúdica, que protege su sentido del placer al suprimir la crítica, mientras que los chistes tendenciosos buscan, a través de la sustitución por lo verbal, satisfacer o expresar deseos y libran de la represión.

Asimismo los chistes tendenciosos obtienen placer del ahorro de gasto de represión, librando de obstáculos, ya sean internos (sentimientos reprimidos) o externos (autoridad). Fungen como válvulas de escape cuando se expresan en sustitución de los pensamientos reprimidos y se obtiene placer tanto en su forma como en su contenido (técnica y tendencia).

Los chistes tendenciosos (sátiras, insultos, críticas), actúan de manera agresiva tanto como defensiva contra las formas del peso gravoso de la autoridad: instituciones, representaciones, conceptos morales, etc. Mediante el chiste obsceno (una de las caras del chiste tendencioso) se busca mostrar una desnudez, mientras que el chiste cínico ataca las certezas; de modo que la víctima de su hostilidad queda degradada, nulificada o desnudada.

Por su parte, el placer de lo **Cómico** según Freud, se basa en el ahorro de

representación; análogo a la expresión alemana *schadenfreude* que se refiere al sentimiento de alegría o placer malicioso frente a la desgracia ajena. Donde el Chiste y el Ingenio pertenecen al terreno de lo verbal, lo Cómico se sucede en la situación.

Como se ha mencionado anteriormente, la Risa suscitada por lo Cómico se entiende como una expresión de triunfo frente a la desventura, la resolución a la nadería de un sentimiento adverso cuando éste se ve degradado o en el esclarecimientos después del desconcierto, cuando éstos son devueltos a sus justos términos. Freud identifica el placer de lo Cómico en su contemplación y el consecuente sentimiento de superioridad sobre ellos.

De modo que existe un placer de victoria sobre los sistemas rivales cuando estos son ridiculizados (satirizados, degradados); de igual forma el comportamiento ingenuo, las torpezas y las desproporciones (como las de los payasos) nos provocan placer porque nos otorgan la sensación de triunfo sobre una coerción aparentemente inexistente.

Cabe mencionar que el placer de lo Cómico no sólo consiste en el sentimiento de superioridad frente a lo inadecuado, lo desproporcionado o lo anormal; las situaciones cómicas despiertan la sensación de triunfo sobre el desconcierto, sobre el aparente engaño en el que pudimos haber caído, una superioridad sobre uno mismo.

Finalmente, Freud identifica el placer del **Humor** en el ahorro de gasto de sentimiento o afecto que se ve suprimido ya sea: piedad, irritación, sufrimiento, enternecimiento, asco, horror, etc. el tipo de afecto que se ahorra determina la variedad del Humor. Entiéndase también por Sentimiento a la Angustia, el puro afecto sin palabras²⁶.

²⁶ Cita a Lacan "*Seminario de la Angustia, clase del 12 de noviembre de 1962*". Lieberman Radosh, Marina. *Entre la Angustia y la Risa*. México, UAM, 2005, p. 128.

Donde el Chiste y lo Cómico requieren su resolución en risas para efectivamente suceder, la esencia del Humor no reside en la broma y sus efectos, sino en la intención que la anima: el ahorro de sentimiento; es por ello que se dice tanto que el Humor está emancipado de la Risa.

En su ensayo de 1927, *El Humor*, Freud profundiza al respecto de los procesos del Humor y la forma en la que actúa tal y como una actitud o consideración hacia la vida, que obtiene placer mediante un desprendimiento liberador de afecto.

Según el ensayo, el Humor es un mecanismo de defensa que consiste en primeramente vislumbrar una situación que previsiblemente habrá de producir indicios de afecto: enojo, dolor, desilusión, queja, terror, espanto, desesperación, etc. Para que luego entonces el sentimiento reciba un desengaño: el afecto no termina de ser exteriorizado sino que, a cambio, hace una broma, un rasgo de ingenio o cualquier otra variante de lo Cómico (ganancia de placer); en cuyo caso le corresponde la tarea de eliminar una posibilidad de desarrollo de afecto contenido en la situación: corta, rompe, sorprende, explota, aniquila la tranquilidad del engaño, pues ésta constituirá un obstáculo para el efecto de placer.

La broma y sus efectos, por su parte, no son fundamentales sino que la esencia del Humor reside en su propósito: la ganancia de placer, que es consolador o cariñoso y le permite ver lo cómico (obtener placer) frente a situaciones adversas.

El Humor es, por lo tanto, una forma subjetiva de observar y enjuiciar el mundo, exclusiva de quien la toma por objeto y que puede involucrar a más personas, siempre y cuando compartan una visión cómplice que lo haga partícipe del goce humorístico; es decir que, como en la ironía, debe realizar el mismo proceso de observación y traducción de valores para poder seguir, entender o ser partícipe del Humor.

Dada esta naturaleza subjetiva, personal e íntima, el espectador es siempre prescindible (a diferencia de la Ironía que es necesariamente comunicativa, así

sea a un interlocutor hipotético) y es por ello que se dice que la actitud humorística es un “don precioso y raro”, que no todos son capaces de gozar del placer que ofrece.

Freud define la naturaleza de este mecanismo declarando que su carácter es a la vez algo “grandioso” y “patético”:

- **Grandioso** porque se configura como el “triumfo del Narcisismo” (del Yo), del principio del placer que se impone a pesar de las circunstancias desfavorables de la exigencia de la realidad. El Yo se vuelve intocable ante las afrentas de la realidad; rehúsa constreñirse al sufrimiento y no recibe trauma, sólo placer. Sin embargo, eso no implica que eluda la realidad o disfrute del sufrimiento: el Humor es opositor, liberador y enaltecedor; es una grandiosa superioridad sobre la situación real, pero manteniéndose lúcido, sin resignar la salud anímica como lo hacen las psicopatologías: delirios, neurosis, abandono o éxtasis.
- **Patético** por su mecanismo consolador del Yo amedrentado. El humorista gana superioridad poniéndose en el papel del adulto, invistiéndose del Superyó y por lo tanto, puede hacer Humor de sí mismo: relativiza, desplaza la realidad al nivel del juego, a “no tomar en serio”.

De acuerdo con la Teoría Psicoanalítica, el Superyó (el mundo del “deber ser”) es un amo severo y verdugo del Yo, que constriñe con rigurosas expectativas. De vez en cuando el Superyó permite algo de placer, pero éste no se desfoga en risa franca, de modo que no alcanza la intensidad del placer del Chiste o de lo Cómico, ya que es bastante consciente de que la actitud humorística rechaza la realidad y la pone al servicio de la ilusión. El Humor es, por tanto, condescendiente y pacificador, de modo que suscita un placer poco intenso, pero emancipador y enaltecedor.

En un análisis contemporáneo de la teoría de Freud acerca del Humor,

Marina Lieberman Radosh en su libro *Entre la Angustia y la Risa* (2005), apunta que el Humor funciona como un arma para dominar a la angustia, atraparla y convertirla en risa, sin embargo, éste no evade o finge, lo que lo distingue de las patologías, neurosis, embriaguez y delirios, que dotan de placer al sujeto cobrando como precio su salud anímica.

El Humor, por su parte, “inesconde”²⁷ las fuentes de angustia, es gratuito, su único precio, apunta Lacan (según el texto de Lieberman) es la enojosa certeza de que la Angustia se sostiene, de que hay un imposible y que así es la realidad; frente a lo cual, el Superyó ataca ferozmente al Yo. Bajo esta perspectiva, la Actitud Humorística supone una entrega incondicional del Yo al Superyó, donde éste, para consolarlo, le obliga a gozar a pesar del dolor, un goce narcisista, el “triumfo en la derrota”.

2.1.2 El Humor como una postura de vida

Hacia una comprensión más resoluta y pertinente para los fines del presente trabajo de investigación: El Humor como un fenómeno de la experiencia estética y su esclarecimiento en las manifestaciones artísticas, ha resultado oportuna la perspectiva que ofrece Martin Grotjahn en su libro multidisciplinario (psicoanálisis, crítica literaria, ciencias de la comunicación) *La Máscara Burlona* (1961), donde hace su propia interpretación fenomenológica a partir de un estudio multidisciplinario en los que incluye las perspectivas anteriores.

Grotjahn propone un estudio de “perfiles” para un entendimiento más sintético del *ethos* o carácter del Humor, sus vicisitudes, relaciones internas y externas. Estos perfiles buscan especificar las particularidades que existen entre ciertos conceptos antes mencionados sobre el Humor, la Risa, Comicidad, etc. ya sea según su intención y su conducta o bien, según su relación con la realidad y

²⁷ Lieberman Radosh, Marina. op. cit. p. 131

su modo de enjuiciarla.

Por su intención identifica a tres perfiles principales que consisten en:

El Sarcástico: relacionado con el placer sádico del castigo y la degradación a través de la Risa. El Sarcasmo tiene su origen en la agresión reprimida que busca la manera de liberarse de forma alterna, si esta hostilidad no se libera, representa al sujeto un “dolor de cabeza”.

Su modo de acción consiste en mostrarse excesivamente burlón con su interlocutor a modo de degradarlo, tratándolo como un niño, empleando su ventaja de experiencias, conocimiento o autoridad que le otorgan al victimario una posición pseudoautoritaria. Asimismo, el Sarcástico hace empleo de observaciones sardónicas para liberar represiones y proyectar su hostilidad de modo amenazante.

El perfil del Sarcástico representa a un individuo inteligente pero agresivo, cruel, cuya hostilidad se manifiesta como una agresión supuesta pero irrealizada, una amenaza. Dada esta condición, el Sarcasmo requiere de compañía, una réplica social, por lo que a menudo busca la Risa del oyente a alta voz, de un cómplice; puesto que en la degradación ridícula de la víctima está el fin de la agresión que se busca liberar: la víctima es “aniquilada” al ser arrancada de su posición elevada, es cosificada y degradada a una condición subhumana.

A menudo se identifica al Sarcasmo como una forma de Cinismo que se resuelve en Carcajadas. Actitud que será analizada más adelante en este mismo apartado.

El Bromista es aquel que manifiesta su agresión a través de bromas pesadas (travesuras, trucos, trampas, etc.) a propósito de suscitar la risa en el engaño, equivoco o embestida (interrumpida o degradada) hacia sus víctimas.

Este perfil, aunque encuentra un placer sádico en la agresión resuelta de manera alterna y, en comparación, “inofensiva” mediante la broma, no posee particularmente la hostilidad urgente que motiva al Sarcástico. El Bromista se

identifica como el eterno adolescente que sólo quiere divertirse a expensas de ridiculizar a los demás al exponerlos a situaciones de aparente desgracia que se sucesivamente se degradan (“sólo era una broma”).

La Risa de la Broma se identifica como una forma primitiva de lo Cómico, puesto que comprende una “cristalización del sadismo” (agresión reprimida que se libera de manera alterna) que se manifiesta a través de una acción de finalidad inhibida (los efectos de la Broma siempre se resuelven en su degradación o esclarecimiento para que se identifique como tal); que, a diferencia del Ingenio o el Chiste, carece de simbolización o “disfraz”.

Igual que el Sarcasmo, la Risa del Bromista está en el espectador, pero esta puede incluir tanto al bromista como a la víctima misma tras el esclarecimiento del desconcierto; y se entiende como “Broma de mal gusto” o “Broma pesada” a aquella, cuyas repercusiones lastiman o no pueden ser superadas por la víctima.

El Ironista se identifica como aquel individuo que hace observaciones irónicas con facilidad (valga la redundancia); entendiendo dichas observaciones como la noción de “Ingenio” ofrecida anteriormente por *Psicología del Humor* de Garanto Alos y *El Humor como Terapia* de Branko Bokun que esencialmente se basa en la utilización de recursos retóricos y construcciones mentales para suscitar la Risa encaminada hacia la mofa y la degradación.

Las elucubraciones del Ironista son vistas como producto de una actividad cuasi compulsiva, una necesidad que empuja al sujeto a comentar la realidad de manera irónica para recibir a cambio admiración de sus oyentes; por lo que, a diferencia del Bromista, el Ironista “cuida y pule su ruindad”.

Sin embargo, se diferencia del Sarcástico porque su agresión no está dirigida hacia una víctima en particular, sino que su actividad compulsiva distribuye su hostilidad de manera imparcial. El Ironista está “enfermo de soledad” por su manía por agredir constantemente y es más fácil tratarlo en colectivo, donde puede desenvolver su brillantez hostil de manera equitativa e inofensiva.

Estos tres perfiles: **Sarcástico**, **Bromista** e **Ironista**, identifican actitudes mas no una forma particular de enjuiciar la realidad que motive sus respectivos comportamientos. Su mención ha sido necesaria para especificar ciertos elementos a menudo presentes en las manifestaciones cómicas que tienden a relacionarse con el Humor.

Grotjahn, de manera similar a las perspectivas ofrecidas por la Psicología y el Psicoanálisis, establece un marco para ubicar al Humor en su estudio de caracteres, dependiendo de su visión del mundo, ya sea que tiendan hacia el **Pesimismo** o hacia el **Optimismo** y sus relaciones, de modo que ofrezca una mayor comprensión de algo tan complejo como una postura de vida como el Humor.

El perfil **Optimista** se identifica como un individuo que tiende a prescindir de la existencia de una realidad desagradable, no la niega ni la evade, pero busca mejorar su perspectiva de las situaciones a las que se enfrenta, con una tendencia hacia ver sus deseos cumplidos.

El Optimista se muestra a menudo contento y confiado, aunque esta no es la característica que lo define, sino su desconexión con la realidad, basada en la propensión a “empequeñecerse” como el niño pequeño que da por sentado la satisfacción de sus necesidades gracias a la madre.

Sin embargo, esta postura no es extraña ni se identifica como una patología *per se*, el autor señala que todos, en nuestras vidas cotidianas, necesitamos ciertos grado de optimismo (ilusión, auto-engaño) para poder tolerar la realidad.

Asimismo Garanto Alos en *Psicología del Humor*, identifica al Optimismo como la postura propia del **Racionalismo** (por su desconexión con la realidad práctica) y de los **Idealismos** (por su neurosis), ambos blancos de la degradación ridícula por su fragilidad ante el peso de la realidad.

Por su parte, el **Pesimismo** es la postura propia el individuo que vive esperando lo peor de las situaciones. Grotjhan identifica esta actitud como un

“retornar al destete”, cuando el individuo era un infante y fue privado del cuidado de su madre, por lo que guarda un sentido de la fatalidad basado en el resentimiento y la suspicacia.

El Pesimista conserva este sentido de derrota imperdonable a lo largo de su vida y su afán está en demostrar a otros que “el mundo es malo”, por lo que adapta su perspectiva de la vida hacia la miseria. Garanto Alos también relaciona esta postura con la **Desesperación** y el **Nihilismo**.

De manera análoga, Grotjahn asocia el **Cinismo** con la postura pesimista. El sujeto cínico posee un fatalismo refinado en sus elucubraciones y agresivo por su tendencia a expresarlo de manera exhibicionista, similar al perfil del Ironista; que de algún modo, evita la depresión al jugar con su miseria.

Las observaciones cínicas se dan a la tarea de agredir bajo la consigna de demostrar que todos los individuos somos pesimistas, y el que niegue serlo, está mintiendo. El Cinismo, según Grotjahn, es pues una forma especial del sarcasmo, donde el objeto de su hostilidad son las certezas y los idealismos.

Sus construcciones se diferencian de la Ironía porque ésta disimula sus burlas donde el Cinismo busca desafiar, desenmascarando y desdeñando todo disfraz, por lo que su agresión directa es poco tolerable y sus declaraciones liberan pensamientos sombríos (pesimistas) reprimidos.

Podría decirse que una postura equilibrada entre los extremos del Optimismo y el Pesimismo sería el **Realismo**, como lo identifican Garanto Alos y Grotjahn; aunque tal perspectiva, en el estricto sentido de la palabra, es poco probable puesto que el sujeto usualmente tiende a hacia el Optimismo o el Pesimismo según las circunstancias.

La característica que define al Realismo, según Garanto Alos, es que no puede ser alienante como el Optimismo (que distorsione la realidad) ni “nadificante” como el Pesimismo (que la nulifique); es decir, que sabe encontrar la justa proporción de las cosas.

La postura más cercana a una perspectiva realista sería pues el **Humor**, dada su capacidad para reconocer la relatividad en la vida. Puede albergar cierto grado de optimismo puesto que se caracteriza por un sentimiento de superioridad ante los peligros y calamidades, pero no de manera alienante, sino que es motivada por un sentido de madurez conciliadora ante la desgracia.

Asimismo, el Humor tiende más hacia el Pesimismo que al Optimismo, puesto que generalmente reconoce la realidad como mala o desventurada, pero actúa como si no le importara; es por eso que a menudo se dice que el Humor es “el Triunfo en la Derrota”, ya que encuentra placer en situaciones desfavorables.

Dado este peculiar (y aparente) equilibrio, la postura humorística puede presentarse amable y tolerante ante lo pueril, cosa que el Realismo (purista) no admitiría. Las posturas opuestas al Humor a menudo presentan un dominio cruel e inflexible del Superego (el mundo del “deber ser”) que impone expectativas (idealismos del Optimismo) y castiga severamente al no verlas realizadas en contraste con la realidad (frustraciones del Pesimismo).

De cualquier modo, Grotjahn encuentra la motivación del Humor en la Depresión por la realidad; sólo que el Humorista no se pasa la existencia deprimido, sino que busca solucionar sus problemas, encontrar alguna reconciliación o perdón, “sonreír a pesar de las lágrimas”, actuar en vez de sólo lamentarse.

A diferencia del Optimismo, el Humor asume y acepta el trauma, y a diferencia del Pesimismo, puede relativizar la derrota y adaptarse fluidamente para sobrellevar toda clase de experiencias. Similar a Garanto Alos, Grotjahn encuentra que la actitud Humorística es motivada por el amor y la generosidad que llevan al Humorista a conciliar el dolor propio y ajeno en una “apacible superioridad”, busca la risa para sanar las lágrimas.

De modo que lo Ridículo en el Humor exhibe menos tendencias hostiles que en la Sátira o la Ironía; su degradación de valores resuelta en risas se basa en la madurez, una confianza realista y sosegada, tanto como puede involucrar cierto

goce narcisista del masoquismo; es por ello que al Humor usualmente se le atribuye el sentimiento de la Melancolía, que en vez de risas, desemboca en una sonrisa triste, silenciosa, sublime, que puede florecer secretamente, sin la necesidad de un eco social.

Es notable que posturas tales como **Pesimismo**, **Ironía**, **Cinismo** y **Sarcasmo** aparece constantemente en las descripciones del Humor, especialmente en su evolución histórica descrita en el capítulo anterior; aunque diferenciadas, éstas no se encuentran desvinculadas y sus relaciones serán examinadas en el siguiente capítulo que engloba las particularidades “negras” del **Humor**.

2.2 El Humor como forma particular de expresión

El apartado anterior se enfocó en analizar y describir la forma en la que el Humor contempla y enjuicia la vida; sin embargo, para los fines del presente trabajo que abocan el entendimiento teórico aplicado a las expresiones artísticas, prosigue una descripción y análisis general de las manifestaciones anteriormente identificadas como Humorísticas y su manera de operar.

2.2.1 El Humor y su relación con el Juego

Es notable la continua mención del Juego como una actividad o conducta, estrechamente vinculada, al describir el Humor y sus características; de modo que ha sido fundamental detenerse en un breve análisis del fenómeno del juego que pueda esclarecer las particularidades antes mencionadas, así como sus relaciones que en las que se profundizará en el siguiente capítulo al tratar la variedad del Humor Negro.

La definición más sintética del juego es la que ofrece el historiador holandés Johan Huizinga en su libro *Homo Ludens* (1938):

El juego es una acción o actividad voluntaria, realizada en ciertos límites de tiempo y lugar, según una regla libremente consentida pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí, acompañada de una sensación de tensión y de júbilo, y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida real.²⁸

Más dirigido al tema de lo Cómico, en *La Risa y el Llanto* (2007) de Helmuth Plessner, se menciona que el Juego está estrechamente vinculado al fenómeno de la risa puesto que éste presupone una esfera de realidad alterna a la esfera de lo serio, de modo que jugar alegra porque alivia y libera el ejercicio de la imaginación, quita el peso diario de las preocupaciones cotidianas. Retosar libremente puede ser una fuente de alegría y júbilo por sí misma.

Cabe mencionar que hay diferencias fundamentales entre el **juego libre** y sencillo (que aparece también de manera rudimentaria en algunos animales) y que se basa en relaciones elementales con el entorno y fantasías libremente configuradas. Y a su vez, los **juegos reglados**, tales como deportes, juegos de azar, de mesa, etc. que exigen destreza, habilidad o atención y que no dejan energía ni distanciamiento para la risa, por los problemas o tareas que involucran y que generan estados de tensión en el sujeto.

Asimismo hay una risa propia del juego de los niños relacionada con el cosquilleo ante estímulos ambivalentes o impredecibles, como los objetos que parecen tener voluntad propia y que a la vez son controlados (pelotas, columpios, juguetes, etc.) es decir que se juega con ellos, en un equilibrio oscilante. Se ríe por la excitación de su estado vacilante, el juego es siempre un “jugar con otro”, ya sea otro jugador o un objeto sobre el que se ejerce una relación ambivalente de

²⁸ Definición sintética ofrecida por Caneque, Hilda. *Juego y Vida*. Buenos Aires, el Ateneo, 1993, p. 3.

control sin estacionarse.

De manera análoga, en su libro *Juego y Vida* (1991) la psicóloga Hilda Cañeque hace un estudio amplio sobre este fenómeno y establece ciertas características que han resultado relevantes para su relación con el Humor. De acuerdo con la autora, el juego es un **proceso de conducta** que consiste en un conjunto de operaciones coexistentes e interactuantes, integrado por estímulos presentes y residuales provenientes de los campos de la realidad y la fantasía.

Es relevante en el estudio de Hilda Cañeque las funciones que analiza en el Juego y su importancia tanto en el desarrollo de los niños como en los adultos. Según la autora, El Juego permite la evasión saludable de la presión cotidiana, de modo que **equilibra las tensiones** y presiones que sufre el individuo frente al medio y las relaciones sociales.

Las defensas entonces se vuelven menos rígidas y el individuo se permite acciones que antes le eran vedadas, por lo que se reduce la sensación de gravedad frente a errores y fracasos (“es sólo un juego”). **El juego es un banco de prueba y error donde todo puede ser posible.**

De modo que el Juego ofrece una sensación continúa de exploración y descubrimiento que consecuentemente produce cambios y aprendizaje significativos en el sujeto y que son real y profundamente vividos como propios.

Asimismo, el juego posibilita la catarsis o **purga de emociones** puesto que el juego es permisivo y en él lo siniestro puede ser tomado como placentero, por ejemplo. Es además una forma de canalizar los deseos y las necesidades imaginariamente, es decir, transformando hechos, objetos y relaciones.

Para Hilda Cañeque el juego es inherente a los procesos de la creatividad al oponerse a las rigideces o prejuicios y permitirse **la posibilidad la inestabilidad** y la ambigüedad al crear. Es por lo tanto, el motor de todas las artes que junto con el juego mismo, señala, tienen su origen en la fiesta (relajo o carnaval) donde hay un acuerdo social alterno, opuesto a la esfera de lo Serio.

El Humor opera de manera similar al juego por su oposición a la postura seria pero, como los jugadores, una no-seriedad que se ejerce seriamente; posibilitando la catarsis de situaciones que fuera del terreno de juego (o del terreno humorístico) no podrían suceder o siquiera plantearse sin antes mencionar que “no es en serio”, “es sólo un juego”, “es sólo una broma”.

Las elucubraciones humorísticas, en ese terreno permisivo y **ecuánime** ante los prejuicios o ideales, pueden abrir toda clase de posibilidades como los absurdos o el llamado “triunfo en la derrota” que se ha mencionado anteriormente en la disciplina del Psicoanálisis y que, como los juegos, cumple fantasías reprimidas y admite la inestabilidad ambivalente entre la angustia y la risa, propia del **Humor Negro** y cuyas relaciones se analizarán a detalle en el siguiente capítulo.

2.2.2 El Humor y las formas cómicas

Una de las definiciones más concretas del Humor y sus mecanismos se ha descrito en *La Risa* (1899) de Henri Bergson. Donde identifica a éste como un procedimiento de lo cómico en el lenguaje literario, siendo su mecanismo la **Inversión** o Antífrasis (enunciar lo opuesto a lo que se quiere decir), donde un fenómeno o idea se expresa con otro tono al que normalmente se esperaría (el imaginario colectivo). Más que recursos retóricos, como la Parodia o la Exageración, el Humor se identifica con la Ironía ya que ambas comprenden formas de enjuiciar y/o presentar la realidad. **Es una transposición del juicio.**

En su ensayo *Freud y Bergson, el chiste y su relación con lo social* (2007), Alberto Sánchez Álvarez-Insúa comenta de manera análoga que el Humor es una **postura ficcional** que acciona como una **ruptura de la norma**. Se describe que su procedimiento actúa de manera similar al **Juego**: primero colocándose momentáneamente fuera de los límites de la norma social, le sucede una

degradación de valores que se descomprimen en Risas y cierra con una readaptación o reintegración social.

Para Sánchez Álvarez-Insúa, nos reímos de la seriedad (lo social) porque la Seriedad es estúpida y la Risa delata su nulidad. El autor ejemplifica este mecanismo de ruptura a partir de los juegos de palabras, absurdos, sinsentidos, barbarismos, etc.:

- 1) la imposición social empieza con el aprendizaje, especialmente del habla y el control de la excreción
- 2) esta imposición es aceptada de mala gana, pero susceptible al castigo, la corrección crítica y la humillación (reírse del comportamiento ingenuo porque es socialmente inaceptable).
- 3) La Prohibición y el Tabú consisten en ese temor a la exclusión social que genera tensión y descontento (el precio de la vida social, de la civilización, es la neurosis).
- 4) La rebeldía comienza al descubrir que las imposiciones son arbitrarias o cuando se constata que la base jerárquica es endeble (“tirar del pedestal”).
- 5) La tensión necesita vaciamiento, sublimación o descarga. Por lo que se busca eliminar de manera momentánea sin romper por completo con la sociedad, sólo con la seriedad.

Las formas cómicas implican entonces un mecanismo liberador (como Freud relaciona al chiste con los sueños). Donde la represión desaparece o es aniquilada a través de una representación que sustituya al blanco de su agresión sin repercutir en la vida real.

De modo que toda expresión que busca generar risas, comprende una transgresión momentánea. De esta manera, el sarcasmo comprende una forma velada de hostilidad, la obscenidad busca transgredir las represiones, los sinsentidos y la Ironía son trastrocamientos del lenguaje y del sentido mismo y el Humor supone un quebrantamiento a la forma de ver y enjuiciar la realidad.

Cuanto más se profundice en el quebrantamiento de una norma, el Humor será más ácido, corrosivo, socialmente inaceptable, y mas hilarante para quienes estén de acuerdo con dicha perspectiva (subjetiva) de la vida, así como puede resultar ofensivo (y hasta amenazante) para otros.

Cabe mencionar que formas cómicas tales como Ironía, Parodia y Sátira se comprenden como figuras retóricas que subordinan al Humor (“se necesita Humor para reír”) o bien, pertenecen al dominio mismo del Humor, pues este se apoya de dichas formas como recursos para suscitar risas (social) o sonrisa (íntima).

El Humor es un **tono** más que una estructura, una postura sobre la existencia o actitud frente al mundo, que se encuentra en todas las manifestaciones y todos los géneros. Aunque, al ser tratado como una manifestación cómica, usualmente se identifica con ciertas figuras retóricas o rasgos de ingenio que permiten la degradación ridícula.

El humorista nos ofrece su intuición del mundo y la vida humana y el que ríe, se atribuye a si mismo esa “visión ajustada” de la realidad, que ha sido tratada de manera juguetona, ya que no podría desarrollarse sin permitirse ciertas libertades sobre el orden social.

En *El Humor en la Teoría Social Posmoderna* (2011) de Alejandro Romero Reche, se mencionan elementos particulares del Humor como una forma de enjuiciamiento de la realidad:

- **Extrañamiento** - distancia que separa la realidad y contempla ciertos aspectos que no podría de otra manera. En ocasiones antecede a un nuevo acercamiento emocional, una vía oblicua para apreciar su objeto.
- **Enfoque caricaturesco** – acentúa y exagera rasgos negativos para evitar o anular el desarrollo afectivo y propiciar su degradación.
- **Escepticismo** – evaluación crítica más o menos constante de cada nueva proposición
- **Desacralización** – divulgación o popularización de nuevas ideas al

degradar tabúes.

- **Inventiva humorística** – búsqueda de lo sorprendente, inesperado, chocante. Huida del sentido común. Puede iluminar aspectos poco observados.
- **Relativa desinhibición** – que sucede en las relaciones “de broma” o juego, que permite expresar nuevas ideas que de otro modo pasarían desapercibidas.

El crítico argentino Eduardo Stilman en el Prólogo de su Antología de *Humor Negro* (1967), en donde se basará la profundización sobre éste en el próximo capítulo, comenta que el Sentido del Humor se caracteriza por su **imparcialidad**, una aceptación inteligente de las contradicciones que la lógica no alcanza a explicar y que, en un afán desesperado pero lúcido, permite la percepción del aspecto contradictorio de las cosas.

Stilman identifica en el Drama, la expresión de una contradicción (conflicto), esa es la esencia de manifestaciones como la Tragedia y la Comedia: el choque entre una voluntad (sujeto) y una fuerza superior. Lo que distingue a un género del otro son las respuestas emocionales esperadas: Risa o Llanto, dependiendo de si este sujeto sucumbe a dicha fuerza.

En el Humor, el autor asume el control intelectual sobre el poder que lo domina, intenta comprenderlo, ubicarlo en el plano racional y otorgarle un sentido. La respuesta no es la risa sino la sonrisa, un modo lucido, comprensivo, de ahogar aquellas explosiones [risa o llanto], a veces ni siquiera eso, la sensación incómoda, inevitable, lacerante, de saber que algo está fallando.²⁹

Para Stilman, el Humor se identifica como un placer hiriente, ofrecido por la comprensión de una contradicción y el intento de reubicación frente a la negligencia de esas leyes o poderes superiores antagónicos. El Humor no ofrece

²⁹ Prólogo de *El Humor Negro*. 2 volúmenes, 2ª, Buenos Aires, Brújula, 1969, (volumen I), p. 10.

(necesariamente) una victoria como la degradación cómica; si es sometido, su caída es “más conveniente a la dignidad humana”.

Asimismo, Stilman considera que la sola **expresión de la contradicción** constituye una declaración de principios y por lo tanto, una manifestación de inconformidad, que se vuelve más audaz cuando se alza contra la “ley del lugar común”. El Humor, como la Sátira, extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula. Esto comprende una infracción, puesto que se espera un sometimiento silencioso y el humorista se identifica es visto como un infractor peligroso porque es capaz de reírse (degradar) en la derrota, ya que sus reservas mentales son inexpugnables.

Estas perspectivas ofrecen una profundización sobre la inversión entre lo real y lo ideal como recurso del Humor y la Ironía que ofrece Henri Bergson en *La Risa*. El Humor sucede cuando se **describe minuciosa y meticulosamente** lo que es en realidad, fingiendo que es así como debería ser. El Humor como una forma cómica, se construye a través de términos concretos, detalles técnicos, hechos precisos; esto con el fin de acentuar sus efectos, descendiendo cada vez más en lo que está mal para señalar sus particularidades con el contraste cómico de hacerlo con la más profunda **indiferencia**.

Cabe destacar que lo que distingue a esta forma cómica de otras manifestaciones cómicas, que buscan la degradación en el ridículo, es su sentido de lo contrario, de inadecuación e inconveniencia, que puede encontrar aspectos divertidos e insólitos en la misma seriedad de la realidad. Es “la intrusión de lo maravilloso en el razonamiento o en el mecanismo normal de la vida humana”³⁰. Una coexistencia de la gracia (visible y directa) con la ironía (oblicua y soterrada). “solo puede hablarse de humor cuando algo sobrevive a la condena y aniquilamiento de lo cómico, algo legítimo o admirable”³¹.

El Humor **no excluye a lo Patético**, de ahí que se base de recursos

³⁰ Mark Twain, *Invitación a la Estética*, Sánchez Vázquez, Adolfo. Grijalbo, 2ª, 2005, p. 238.

³¹ Theodor lipps, *¿Qué es el Humor?*, Pollock, Jonathan. Paidós, 2003, p. 27.

descriptivos para generar involucramiento emocional al mismo tiempo que busca la degradación ridícula. Donde el chiste proviene del ingenio, del dato intelectual, el Humor pretende ser más ecuánime, poético y menos incisivo. Le caracteriza una paradójica naturaleza donde la burla se haya fusionada con una **benévola compasión**, similar a la de la Tragedia.

En el estudio de la evolución histórica del concepto de Humor que hace Jonathan Pollock en *¿Qué es el Humor?* (2001) se hace un especial énfasis en la relación de esta forma cómica con su origen etimológico para comprender esta doble naturaleza benévola/burlona (que se ha explorado en el capítulo anterior).

Para Pollock, el Humor como forma de expresión es una elaboración artística (cómica) de un humor (fluido corporal), especialmente la **Melancolía**, que se caracteriza por el malestar, el dolor y la locura. La representación artística brinda un distanciamiento al humorista que le permite convertirse “en su propio espectador”, de modo que puede dominar su malestar (*pathos*) y reivindicar su “enfermedad”.

El Humor trastoca la realidad desde una máscara con la que se reviste para precaverse de las expectativas del mundo exterior e interior, en su caso, la máscara de la locura o del “*mome*” (chiflado, que dice y hace tonterías por efecto de sus humores), esto con el fin de precaverse de las expectativas del mundo exterior e interior y poder convertir su locura en subversión social. El humorista no sólo padece, quiere padecer porque prefiere la enfermedad a la apatía de la salud.

De manera análoga, esta visión se relaciona con las concepciones de Humor ofrecidas por la Psicología y el Psicoanálisis, este trastocamiento de la realidad surge cuando se estimulan situaciones dolorosas y hay un conato de supresión, un goce cuando se comprara el gasto innecesario e infantil con la realización más superior y depurada del adulto.

Es a partir de estas premisas que pueden interpretarse visiones del Humor tan intuitivas, propias de un sentimiento tan complejo como éste, como la que ofrece Marcos Victoria en *Ensayo Preeliminar sobre lo Cómico* (1941) donde se

comprende al Humor como una organización afectiva ahincadamente personal, donde el chiste y el ingenio necesitan del razonamiento y la lógica para suscitar sus efectos, éste comprende una sistematización ontológica subjetiva, íntima, personal y que puede disponer de todas las formas cómicas para su realización.

El Humor puede tomar inspiración de todas partes: prejuicios, nulidades, vicios; pero con la constante de la integración, **la unificación de los conexos** cómicos de la realidad bajo el signo del conocimiento emocional, de la indagación intuitiva y fantástica del mundo; es incluyente de lo nimio al mismo nivel que lo importante.

Para Marcos Victoria hay 4 particularidades que determinan al Humor como forma de expresión cómica:

- **Sentimiento de superioridad y grandeza del alma** – tendencia hacia el Futuro. Consiste en luchar con firmeza y valentía contra el dolor de la realidad. Busca colocarse por encima de las debilidades, pero sin evadirlas, puede verlas sin prejuicios. Conoce el dolor a fondo, porque al integrarlo, puede dominarlo. Esto no significa que sea estoico, al contrario, su convicción vital no puede contener su generosidad, no se niega a la experiencia aunque sea dolorosa, no tiene arrepentimientos.
- **Melancolía** – tendencia hacia al Pasado. Se basa en el ansia y el anhelo. Se alimenta de recuerdos, sueños y fantasías. Hay un desapego de las circunstancias presentes, lo que le permite el desvalorizarlas y degradarlas con risa. Se caracteriza por una “vigilante fantasía de ojos abiertos”, porque no rompe vínculos con la realidad.
- **Simpatía** – No hay diferencias entre lo propio y lo ajeno. Está a mitad del camino entre el optimismo y el pesimismo. Es un sentimiento de superioridad y desprecio que se funde con un sentimiento de compresión y perdón.
- **Fundamentos del intelecto ganados** – se basa en que la

experiencia intelectual es esencialmente personal y se nutre de una las enseñanzas que dejan los “accidentes” de una vida profundamente vivida; que este conocimiento tiene un trasfondo tanto emocional como intelectual. El humorismo conserva un espíritu crítico y escéptico que se desmorona con el dogmatismo, pues este presenta un mundo dado por finito No es moralista, sino pragmático y unificador.

CAPÍTULO TERCERO

LA NEGRURA DEL HUMOR

3.1 Delimitando “lo Negro”

En el capítulo anterior se ha analizado la notable característica definitoria del Humor que, a diferencia de las otras expresiones cómicas, extrae placer, diversión o risa de aquellas mismas situaciones que le provocan angustia, sin que un sentimiento anule al otro; es decir que se desdibujan los límites entre el patetismo (lo que se padece) y la burla (que busca nulificar con la degradación).

Se ha mencionado con anterioridad que esta es la particularidad por la que se atribuye la Melancolía como fuente del Humor, junto con la evolución histórica de ambos conceptos (que se ha explorado en el primer capítulo), que hacen que toda manifestación humorística sea considerada “negra *per se*”.

Sin embargo, no toda expresión del Humor es identificada como “Humor Negro”, dentro del concepto existen manifestaciones que transmiten sentimientos que remiten más hacia “lo negro” que otras. El fin de este capítulo es precisar sus particularidades.

Como en las categorías estéticas de lo Trágico y lo Cómico³², el Humor sucede a partir de la expresión de una contradicción o conflicto entre el sujeto y una fuerza superior. Stilman, en el prólogo de su antología *El Humor Negro* (1967), refiere que la fuerza superior a la que se enfrenta el Humor en sus últimas consecuencias es el **Mal**:

- Representado por lo racionalmente inexplicable o injustificable: la muerte, el absurdo de la vida, el inmenso vacío del universo.
- O bien, el devenir del hombre mismo: crueldad, estupidez, hipocresía, el asfixiante mundo de las convenciones sociales, etc.

³² No confundir con los géneros dramáticos. Estas categorías son analizadas en la tercera parte de *Invitación a la Estética* (1992) de Adolfo Sánchez Vázquez.

Dependiendo de la calidad del poder afectado, se puede calificar al tipo de Humor y su trascendencia. Stilman habla de un **Humor minúsculo** que se contenta con quebrantar las convenciones triviales o sistemas rivales al degradarlos en comicidad; mientras que un Humorismo mucho más complejo (o negro) toca los límites de la desesperación ante **conflictos humanos que no tienen resolución**, que durarán tanto como la humanidad misma. Para Stilman, el Humorismo se niega a los dogmáticos y ortodoxos, a cualquiera que esté satisfecho con soluciones dadas.

El Humor es una constante búsqueda, abarca una gama de actitudes que van del **Escepticismo moderado** al **Nihilismo absoluto**; pero siempre asume su impotencia frente al conflicto, que éste no puede ser resuelto por otros medios más que la expresión humorística misma; un esfuerzo por no perder la cabeza, por no darse por vencido.

La expresión humorística comprende una manifestación de inconformidad o denuncia y por lo tanto, implica una infracción en contra de los poderes antagónicos que exigen un sometimiento silencioso. Es por ello que el humorista se considera un infractor peligroso, por su capacidad de **burlarse en la derrota**, tras su enfrentamiento es difícil determinar si ha triunfado.

Para Eduardo Stilman, el Humor se vuelve más tenebroso dependiendo de las víctimas de sus burlas, puede comprender un alzamiento **herético** contra la ley del lugar común y extender la contradicción hasta “los valores más venerados” para trastocarlos y anularlos.

El Humor no reconoce ubicación en ningún sistema de valores moralistas; por lo que los **valores opuestos se rozan y se confunden**, en “los tres rostros más crueles” del Humor según Stilman y de acuerdo a la trascendencia de su conflicto:

- El Bien y el Mal – Humor Satánico
- La Vida y la Muerte – Humor Macabro
- La Lógica y el Sinsentido – Humor Absurdo

3.1.1 La Comedia Negra

Con lo respecta al arte teatral, dadas las concepciones dadas sobre el Humor, y su doble naturaleza patética/burlona que lo hacen “negro”, pareciera que éste a menudo se identifica como un híbrido entre la Comedia y la Tragedia; remitiendo a ciertas especificaciones de los géneros dramáticos, especialmente el que algunas visiones llaman Tragicomedia.

Aunque actualmente existen diversas teorías que, según estructuras o sistemas de valores particulares, clasifican a las obras dramáticas en múltiples géneros: Comedia, Tragedia, Tragicomedia, Pieza, Obra Didáctica, Melodrama, Farsa, etc.; y subgéneros tales como: Tragedia de sublimación, Comedia de enredos, Comedia de carácter, etc. Se pueden identificar manifestaciones del Humor Negro dentro de cualquier obra de cualquier género, algunas teorías lo subordinan al terreno de la Farsa (que acciona más como un Tono que como un género) o a ciertas combinaciones conocidas como “géneros híbridos”.

Al relacionar las visiones anteriormente expuestas sobre el Humor con los género dramáticos, los elementos que lo conforman aparecen en diversos géneros como los expone Eric Bentley en *La Vida del Drama* (1964): El extrañamiento de la violencia y el infortunio degradados en risas, un trastrocamiento de la realidad al punto de invertirla (“mundo al revés”), propio del género de la **Farsa**; así como la visión distanciada o “interrumpida” de un conflicto trágico que ha perdido toda seriedad y la representación irónica del devenir de infortunios propios del género de la **Comedia**.

Sin embargo, las características del Humor aparecen con mayor predominancia en el género que Bentley identifica como **Tragicomedia**, del cual el autor propone dos formas :

- Como una Tragedia trascendida o evitada – Caracterizada por el perdón (o benévola compasión) en la que el conflicto no culmina en las últimas consecuencias de la destrucción trágica; o bien, que los personajes poseen características elevadas como los personajes trágicos, al mismo tiempo que exhiben defectos de carácter que los hacen cómicos³³.
- Como una Tragedia presentada de tal manera que hace reír – Similar a las nociones de Humor que apunta Freud, donde se busca extraer placer de las situaciones angustiosas sin que esto necesariamente represente un “triumfo” o una evasión sobre las fuerzas que hacen sucumbir a los personajes. De modo que el Humor comprende una forma de no caer ante la desesperación de un conflicto que no tiene solución.

Por otra parte, el crítico Martin Eslinn en su libro *Anatomía del Drama* (1976) refiere que, a pesar de que establecer distinciones entre géneros ayuda al entendimiento de una obra dramática para potenciar su expresividad, no existe un consenso o parámetro que determine de manera objetiva y definitiva a éstos. Asimismo ninguna obra contiene de manera pura las características sobre las que se conceptualizan los géneros, como no existen las emociones de manera pura; y que los parámetros para definir a los géneros dependen del momento histórico en el que se clasifican.

Eslinn, junto con otras teorías como la de Kurt Spang (*Teoría del Drama* 1991), no refieren a otros géneros más que la Comedia, la Tragedia y la Tragicomedia como un estado intermedio entre los dos primeros, siempre tendiente hacia uno u otro. Aunque el Drama como texto literario permite al lector intuir un género, siempre se trata de una percepción que sucede en el hecho

³³ Rodolfo Usigli en *Itinerario del Autor Dramático* (1940) hace una distinción entre esta concepción de la Tragicomedia y el género que comúnmente se conoce como Pieza; aunque con premisas similares, la Pieza comprende un drama de temas modernos con personajes y situaciones realistas, donde la Tragicomedia puede abarcar más posibilidades.

teatral, sobre el escenario.

De manera análoga, Pierre Aimé Touchard en *Apología del Teatro* (1949) menciona que los géneros se definen según los grados de exaltación o tensión (dolorosa en la Tragedia/placentera en la Comedia) que comprenden la relación emocional del espectador y la obra, a los que denomina “Atmósferas” y que actualmente se conoce como **Tono**.

Para Touchard existen dos atmósferas principales por su oposición:

- **Atmósfera Trágica** sucede cuando el espectador se reconoce plenamente y se identifica con lo que ve en escena, por lo que la imposibilidad y el final desgraciado del personaje en una Tragedia nos provoca conmiseración y terror.
- **Atmósfera Cómica** sucede cuando el espectador se resiste a esa identificación, por no encontrar semejanza ni cosa en común o de valor con dicha representación, de modo que busca la ruptura a través de la burla. A su vez, esta atmósfera requiere cierto grado de abstracción de los hechos representados para que el espectador no padezca las transgresiones de los personajes, observe los conflictos “a sangre fría” y se encuentre en un estado de comodidad necesario para el estallido de la Risa.

Dadas estas consideraciones, puede entenderse que el Humor Negro no comprende un género dramático sino un tono o “atmósfera” que implica esta naturaleza dual de identificación/distanciamiento; la cual puede tender hacia uno u otro dentro de la misma obra, pero que debe mantener la constante de representar un conflicto que mantenga la tensión suficiente para generar en el espectador grados de “terror y piedad”, sin perder el extrañamiento o abstracción para despertar el ridículo.

En el siguiente apartado se analizarán cómo se acentúa o se diluye esta contradicción tonal, a través de las tres “máscaras” que, según Stilman, empujan el conflicto hasta sus últimas consecuencias.

3.2 El Humor Macabro

Eduardo Stilman habla de esta máscara del Humor, como aquella que lleva el conflicto hasta sus últimas consecuencias: un enfrentamiento entre **la Vida y la Muerte**, visto a través de la voluntad infractora del Humorista.

En pocas palabras, el Humor Macabro encuentra diversión a través de un tratamiento desaprensivo y gozoso de las “**herejías**”: asesinato, tortura, suicidio, canibalismo, profanación, etc. Pero cabe aclarar que esto se considerará Humor siempre y cuando sean gratuitas; es decir que el crimen “útil” o justificable se invalidaría humorísticamente.

El mecanismo con el que actúa esta variante es el extrañamiento humorístico, que se traduce en **Crueldad** e indiferencia con la que se presentan imágenes perturbadoras; o bien, la relativización que somete la realidad (con toda su crudeza) al terreno del Juego por su naturaleza permisiva y su capacidad para vincular lo inconexo. Similar a la interpretación de Branko Bokun en *El Humor como Terapia* (1987): el **jugar con la muerte**, el terror y la maldad reduce sus efectos hasta anularlos.

Bajo esta premisa se puede identificar la visión ofrecida de Henri Bergson en *La Risa* al definir la acción del Humor como el “describir minuciosa y meticulosamente aquello que es (que está mal), pretendiendo que es así como debería de ser (ideal)”, de modo que sus efectos cómicos se acentúan al **contrastar la exageración con indiferencia**.

Sin embargo, cabe reconocer que no se limita a meramente extraer diversión y risa del dolor o la muerte. El Humor macabro comprende una “estetización” de aquellos aspectos, similar a la categoría estética de la Belleza; más bien una forma alternativa u opuesta a lo Bello (pero que no acciona igual que la categoría de lo Feo), se trata pues un esfuerzo por **reubicar lo incompresible**.

El Humor Macabro presenta un mundo distanciado donde lo extraño pasa por normal, donde la realidad y la fantasía se entremezclan, un universo desorganizado, distanciado y desproporcionado, propio del mundo de la **Farsa** o de la categoría estética de lo **Grotesco**: el mundo de lo bajo-corporal, lo que es socialmente censurado y que, como en la cultura **carnavalesca**, sale a la luz.

En lo Macabro lo corporal es llevado hasta sus últimas consecuencias: los límites del cuerpo, el dolor, la Muerte. Y como afirma Stilman, (al igual que lo Grotesco) satisface una oscura necesidad de dar salida a la agresividad reprimida y nos permite reencontrarnos con “rostros sumergidos del ser”.

Asimismo, esa variante del Humor Negro remite a la mencionada por Freud, el llamado **Galgenhumor** (Humor de cadalso) de donde extrae la premisa principal del Humor: cuando se estimulan emociones dolorosas de determinadas situaciones (guerra, crimen, enfermedad, muerte) y hay un conato de supresión (se hace una broma que “rompe” la tensión provocada) que salva al Yo.

Cabe aclarar que no todas las representaciones crueles o indiferentes del dolor y la muerte implican necesariamente Humor Macabro (o por lo menos en un menor grado). Como se ha distinguido anteriormente, Freud relaciona al sentimiento conocido como *Schadenfreude* (el placer de contemplar el infortunio y la desgracia ajena) con la idea de lo Cómico, entendida como un *ahorro de gasto de representación*, en el que la risa representa el triunfo sobre la adversidad hacia un rival o sobre la posibilidad de haberlo sufrido.

Sin embargo, la sola degradación de la violencia no es necesariamente humorística (en el sentido de *Humor Negro*), así ésta ha sido representada innumerables veces en Farsas, números de clown, dibujos animados, etc. sin que éstos resulten particularmente *macabros*.

Según Freud, para que un acto humorístico se accione, es necesario **construir la posibilidad de afecto**, facilitar al espectador el vislumbrar situaciones adversas: dolor, horror, desesperación, asco; esto a través de detalles preciosos y hechos concretos para llegar a tales extremos de crueldad que sean ridiculizados

con indiferencia y extrañamiento que desengañen a dichos sentimientos. El afecto no termina de manifestarse, sino que a cambio hace una broma (un rasgo de ingenio, cualquier forma cómica) que lo rompe, lo relativiza y lo degrada.

Desencadenar la Risa (*el efecto de la broma*) no es la finalidad primordial del humorismo, su esencia está en su propósito (*la intención que la anima*), que busca la relativización para poder afrontar situaciones angustiosas, de crisis, desesperación, malestar y descontento; de modo que sirve para la cohesión social de grupos vulnerables, como históricamente el *Galgenhumor* se atribuye a los prisioneros judíos en los campos de concentración de la Alemania Nazi.

En otras palabras, el propósito consolador del Humor (en lo Macabro) adopta la máscara del “verdugo” cuando su postura es a favor de la víctima. No evade los momentos de trauma, fracaso e inseguridad, sino que los asume y los relativiza para adaptarse fluidamente y sobrellevarlos.

3.3 El Humor Satánico

Se identifica como aquel humorismo que se ejerce mediante “lo **chocante**”, es decir aquellos límites sobre los que es socialmente aceptable reír o sus efectos hirientes en la susceptibilidad de aquello que es objeto de burla. Considerando que toda risa implica degradación, de modo que la burla es considerada un ataque y reír representa una visión “cómplice” con el “atacante”.

La premisa sobre la que acciona el Humor Satánico es que “alega las bondades del **Mal**, lo goza y clama su triunfo”; de modo que quien ríe de este humor, se asume (de manera **paradójica**) como cómplice de aquello que ontológicamente considera “malo”: crimen, corrupción, crueldad, estupidez, abuso, hipocresía, frivolidad, el absurdo de las convenciones sociales, etc.

Como se ha descrito con anterioridad, la virtud esencial del Humor es su capacidad para obtener placer de la adversidad, “*el triunfo (burlesco) en la derrota*”. Según Stilman, en el caso del Humor Satánico, se “trampea al destino”, el humorista hace suyo el “triunfo de la maldad”.

La forma en la que opera es similar a la **Ironía**, que comprende la sustitución de un sistema convencional por otro, donde el espectador debe rechazar el significado literal, plantearse interpretaciones alternas y asumir una decisión sobre la postura “real” de lo que se está enunciando.

Sin embargo, remitiendo a la diferenciación que hace Henri Bergson entre la Ironía y el Humor, aunque ambas formas hagan uso de la antífrasis para obtener una respuesta cómica, la Ironía (como tropo) posee un carácter declamatorio y sutil, donde el Humor es explícito y descriptivo, descendiendo cada vez más en las profundidades de lo que está mal para señalar sus particularidades con la más fría indiferencia.

Como ejemplo podrían considerarse manifestaciones de la Ironía a la forma en la que se desenvuelven los conflictos y se hace una mofa “encubierta” a los personajes viciosos en obras tales como *Tartufo* y *Las Preciosas Ridículas* de Moliere; mientras que *Don Juan* del mismo autor tiende más hacia el Humor (satánico): puesto que, aunque el vicio del personaje homónimo es castigado a fin de cuentas, el tono de la obra conserva una **postura ecuánime, incluso empática** con las acciones claramente viciosas del personaje.

Stilman aclara que el Humor Satánico no representa una inversión absoluta de los valores, sino que en momentos se manifiesta sincero y se puede advertir la pose adoptada del humorista. Pero al mismo tiempo, su imparcialidad lúcida ante las contradicciones que (como lo Trágico) **la lógica simple no alcanza a entender**, le permite apropiarse de la visión trastocada de la realidad como si fuera la propia.

Esto significa que en el Humor Satánico, al **desplazar la realidad al terreno del Juego**, se reduce la sensación de gravedad de la vida cotidiana, ofreciendo un espacio de continua exploración y descubrimiento. Hay pues una evasión (saludable) de las rigideces cotidianas y una **supresión de los prejuicios**, el sujeto puede entonces permitirse acciones, ideas y actitudes que antes le eran vedadas. En el caso del Humor negro, la **Desacralización** de los valores.

La desinhibición e inventiva del juego permiten expresar nuevas ideas que de otro modo pasarían desapercibidas, asimismo, su naturaleza permisiva con la ambigüedad y la inconsistencia, permiten **iluminar aspectos poco observados**. De modo que esta inversión momentánea produce cambios y aprendizaje significativos al dotar de experiencias que no podrían ser vividas en la realidad por sus repercusiones o su imposibilidad.

Asimismo, esta suspensión de los límites e inversión los valores sociales (como en el Carnaval) comprende un discurso desmitificador contra la cultura hegemónica y una purga de emociones o **catarsis**, puesto que canaliza la

agresión reprimida: Todo Humor representa una ruptura con las normas, esencialmente porque reconoce la arbitrariedad de éstas y su insolencia corresponde a una agresión que manifiesta su rebeldía; disfrazando su hostilidad con ingenio (**sarcasmo**) para degradar, provocar, desnudar, señalar una falta o declarar una crisis.

En el caso del Humor Satánico, sus víctimas son las represiones (*obstáculos internos*) y la autoridad gravosa (*obstáculos externos*) de los conceptos morales y las ideologías. Cuanto más se profundice en el quebrantamiento de las normas, el Humor se percibe más “corrosivo” e inaceptable; y a la vez, más hilarante para quienes comparten (aunque sea de manera temporal, lúdica) su visión del mundo

Como se ha descrito anteriormente, esta variante del Humor se relaciona con la llamada **Risa Demoniaca**: aquella que asume una actitud escéptica contra los valores y pone en tela de juicio las certezas, lo indiscutible. La risa implica entonces la toma de una lucidez superior. En el caso del Humor Satánico, hay una “**desocialización**” puesto que, siendo socialmente condicionado, se alza contra valores vigentes, el sentido común (lo que damos por supuesto) y nuevos tabúes, como lo políticamente correcto; de modo que se habla de “humoristas malditos” (o satánicos) que no buscan un consenso absoluto.

Es en este aspecto que el Humor Satánico se diferencia de expresiones similares como la Sátira. Stilman subraya que **el proselitismo no es humorístico**: donde otras manifestaciones cómicas implican ataques entre sistemas rivales (progresista vs. conservador, por ejemplo), el escepticismo del Humor comprende un cuestionamiento permanente de la realidad asumida y **degrada valores propios y ajenos** de manera imparcial.

El Humor Satánico, como el **Cinismo**, es pesimista, ataca las certezas y pugna desnudar todo disfraz; pero su pragmatismo no le permite caer en el nihilismo absoluto, su *ethos* está desprovisto de un ego idealizado y por lo tanto, de las afectaciones de las expectativas e idealismos.

3.4 El Humor Absurdo

Según Stilman, la premisa del *Absurdismo* consiste en la **representación alegórica del Caos**, es decir, la presentación de un *Cosmos* (orden) regido por el desorden y la incoherencia. Aunque para ser considerado humorístico, tiene que haber un **sometimiento pasivo** de parte del espectador (humorista) al desorden de las leyes naturales y que, de algún modo, **se alterne con el ordenamiento** de saberse sometido.

Asimismo, la postulación de un universo disparatado comprende el resultado una ardua elaboración intelectual, es un caos regido por “ciertas leyes”, ocultas pero de acción ostensible, puesto que no existe un disparate absoluto. Hay **reminiscencias de un orden**: cadencias de ritmo, sentido o lenguajes.

Cabe mencionar que el Humor Absurdo, a diferencia de cualquier otro juego de inversión o desordenamiento de sistemas, no implica necesariamente la propuesta de un orden o sistema lógico alternativo. Similar a la **Locura**, su enunciación de disparates no obedece a un acto de voluntad, sino compulsivo, irracional.

La hilaridad (el placer cómico) en el Caos responde a la degradación de la tensión gravosa ante el desconcierto; aunque no exista un posterior esclarecimiento de las expectativas absurdas e inconexas; el “no-saber” o el saberse elevado de la contradicción, genera un vaciamiento placentero de la lucidez. De modo que el Humor absurdo puede encontrar **diversión en la ignorancia**, la imbecilidad, la paranoia, etc.

Asimismo, Stilman asegura que el Humor Absurdo funge como una *vacunación* contra la insensatez: ya que al presentar extremas contradicciones lógicas, al trasladar esa arbitrariedad al nivel racional, lanza a la acción nuestras defensas mentales y conjura una lógica más aguda, una auténtica lucidez que se

alza sobre lo obvio, capaz de concebir la coherencia sutil del disparate y la poesía del sinsentido.

El Absurdo tiene sus orígenes en las ideas históricas de la **Melancolía** (una de sus acepciones *negras*) por su extrañamiento con la realidad, el trastrocamiento quimérico y patológico del juicio, así como el estado liminal entre el genio y la locura. Sin embargo, el *Absurdismo* (como tal) surge en respuesta al espíritu racionalista de la **Modernidad**: la concepción del mundo a través de la inteligencia y los silogismos permiten sus fallas, la lógica puede desplazarse con aterradora facilidad.

El Absurdo se concibe entonces como un **acto de irreverencia** contra uno de los valores más apreciados de la Modernidad: la Razón. Comprende entonces una infracción en sí, porque degrada la idea de que el mundo puede ser comprendido racionalmente y que la Razón es sólo una convención, una ilusión. Asimismo el asumir y exaltar la incongruencia del mundo se relaciona el sentimiento más primario de la condición humana: la **Angustia** y lo desconocido.

El Humor es lo que vuelve intelectualmente accesible a la incoherencia, nos traslada al terreno del Juego, nos obliga a aceptar sus reglas, involucrarnos, integrarnos en el conflicto (por disparatado que sea) y producir una respuesta. Dicho de otro modo, **genera un sentido superior**, alegórico, que se disfruta *humorísticamente*. Al mismo tiempo, someterse a aceptar lo irrazonable, lo arbitrario, **irrita nuestra cordura asentada**.

Es notable que esta variante del Humor se perciba corrosiva o *negra* sin la necesidad de recurrir a elementos macabros o sanguinarios. El Absurdo representa a aquello que no podemos terminar de explicar racionalmente, como el sentimiento de **lo Siniestro**, la conciencia de que **no se puede ser lógico hasta sus últimas consecuencias** y que hacerlo sería “sumergirse” en los abismos de la razón, cuyo precio a pagar es la cordura.

CAPÍTULO CUARTO

CONSIDERACIONES FINALES

Objetivos

Aunque la primera intención del presente trabajo consistía en la generación de una poética personal, al analizar el tema a profundidad, ha surgido un campo de investigación lo suficientemente extenso, cosa que dificulta la posibilidad de generar conceptos terminantes sin que desemboquen en discusiones no sólo abocadas al tema principal sino a los que le circundan.

Como se mencionó anteriormente, tal es la complejidad del fenómeno del Humor y esto se debe a la evolución misma del concepto y cómo, con el paso del tiempo, sus distintas acepciones han conservado el mismo valor para proveerle de una comprensión intuitiva a esta experiencia de la sensibilidad humana. En pocas palabras, una definición tajante del Humor terminaría por castrar las posibilidades de éste.

Asimismo cabe mencionar que las particularidades que han sido acotadas en el presente trabajo no fueron seleccionadas de manera arbitraria o fortuita, al igual manera que las disciplinas consultadas (Psicología, Psicoanálisis, Ciencias de la Comunicación, Filosofía, Estética, Crítica Literaria) sino que los conceptos arrojados constantemente en la investigación determinan una visión más o menos concisa sobre el carácter propio del Humor y que, progresivamente fueron aterrizando de manera sintética en las interpretaciones dadas en el tercer capítulo.

Es importante señalar la prioridad que la investigación dio a la resolución del concepto Humor por encima de la disciplina teatral de donde provino la intención de este trabajo. Primeramente porque son pocas las fuentes propiamente abocadas al estudio del Teatro que pueden referirse al fenómeno del Humor (incluso el de la Risa misma) y en segunda, pero más importante, porque estas disciplinas consultadas circundan el fenómeno Teatral y proveen de un entendimiento mayor o más comprensivo de los elementos que lo componen; de

manera análoga que un trabajo abocado al arte de la Fotografía hiciera un estudio sobre la ciencia de la Física para comprender el fenómeno de la Luz, la materia principal que compone su quehacer.

De alguna manera puede concluirse que se ha llegado a una comprensión de la subjetividad del Humor sin las ambigüedades y lagunas que se plantearon en el primer capítulo como dificultades para entenderlo y reproducir el fenómeno en el trabajo artístico. De modo que en efecto, puede plantearse una acotación del Humor, especialmente como una **postura sobre la existencia** que le confiere el valor de un género por sí mismo más que un subgénero de la Comedia.

Puede decirse que, aunque cotidianamente se entienda al Humor como una forma de provocar la risa (y por lo tanto supeditado a la comicidad) su naturaleza contradictoria, liminal entre lo patético y lo gracioso, hace que englobe ambos mundos tanto de la Tragedia como de la Comedia. Sin embargo, así como **no existen los géneros puros, tampoco podría hablarse de un Humor puro**, siempre presentará una tendencia hacia lo trágico o hacia lo cómico dependiendo de la obra artística o bien, de las situaciones contenidas dentro de la misma.

Esto no nulifica su estudio o acotación, sino que el poder proveer de conceptualizaciones precisas, como se mencionó en el planteamiento, lleva al **fundamento de estilos, códigos o sistemas aplicables al trabajo escénico**, elementos de los que se compone una Poética. De alguna manera este trabajo ha conllevado a construir un lenguaje preciso, no solamente sobre el Humor sino sobre otras nociones que igualmente suelen presentar ambigüedades conceptuales pero constantes en el fenómeno escénico como Ironía o Sarcasmo.

Descubrimientos

El principal hallazgo de este trabajo ha sido la comprensión de que **el Humor se manifiesta más como un Tono o Atmósfera** que como un género literario. Aunque la obra dramática sugiera un tono para su representación en el hecho escénico, es la forma de ser llevada al escenario y su relación emocional con el público lo que puede determinar su Humor. Es decir, que cualquier obra de cualquier género puede tornarse “humorística” según el juego de convenciones planteadas para llevar al espectador a relacionarse de esta manera con la obra.

Esto no sucede como una decisión arbitraria, sino como se ha mencionado en el segundo capítulo, tanto el autor (o intérprete) como el espectador son ambos “humoristas” puesto que son partícipes del Humor sobre el cual pueden enjuiciar la realidad. La cuestión reside en generar los sistemas (juegos de convenciones, estilos de actuación, distanciamientos) que inviten al espectador a entrar en ese mismo “sentido del Humor”, el cual tiene un *ethos* mucho más complejo que la Comicidad a secas.

Donde otras manifestaciones Cómicas como la Ironía o la Sátira tienen el fin de provocar la Risa, ya sea para la degradación de sus víctimas o el mero placer de reír, el **Humor utiliza la risa como un mero pretexto y no como un fin**; comprende un extrañamiento, es una suerte de “convención introductoria” para expresar su punto: “No es en serio, sólo es una broma, un juego...” y dentro de ese juego (que se ejerce con profunda seriedad) puede presentar una serie de mecanismos de identificación o “material probable” que, ese **híbrido de la burla y la compasión**, lo nimio y lo grandioso, van desdibujando los límites de la seriedad, traicionar lo Cómico y fundirlo con lo Trágico “¿y si fuera en serio?”. **El humor invita a jugar**, y por lo tanto, derrumbar toda clase de tabúes y prejuicios para poder apreciar las cosas desde otra perspectiva, con mayor complejidad.

Es entonces que el juego de lo humorístico se puede volver trascendental, tanto como los géneros más perdurables como la Comedia y la Tragedia, porque confronta al *Agón* (el personaje, el espacio del conflicto) contra una fuerza superior opuesta hasta sus últimas consecuencias: la Tragedia lo destruye, la Comedia lo degrada, pero el Humor puede albergar ambas posibilidades o ninguna. Es por eso que se dice que el Humor, dentro de su cabida a la fantasía, imita a la vida con un paradójico realismo, porque en la vida las cosas no son terminantemente buenas o malas, sino que existen en el **oxímoron de una absoluta relatividad** (tal como usualmente comprendemos a la Posmodernidad y sus desencantos), materia de la que se nutre el Humor para conectar lo aparentemente inconexo, ya sea que provoque risa con aquello que es terriblemente serio, o que despierte lágrimas a partir de una simple broma.

Cabe mencionar que, así como no se puede ser totalmente relativista o completamente realista, el Humor no puede ser totalmente ecuánime o nihilista, dependiendo de cada obra habrá un sistema axiológico donde, a pesar de la degradación cómica, hay algún valor que (aún escondido) se resista a su aniquilación y que definirá la ética cada humor particular: si su intención es ser meramente chocante y ácido o si pretende atrapar al espectador en las contradicciones y dilemas éticos que presenta la vida humana, llevados hasta sus últimas consecuencias: el sufrimiento, la maldad, el absurdo.

Aportaciones

La principal aportación del presente trabajo ha sido sacar a la luz, al menos dirigido hacia el estudio del Teatro, el complejo panorama que engloba la noción de Humor, que va más allá de sus acepciones coloquiales y que trastoca, de alguna manera, la concepción académica de los géneros dramáticos; los cuales pueden conservar sus estructuras para su estudio y análisis, pero con la posibilidad de asimilar que el Humor está presente tanto en la Tragedia como en la

Comedia y es el responsable de modificar nuestra relación con la obra y con la realidad misma, así como nuestras preconcepciones, contrapuestas a la verdad hegemónica; por lo menos hacia una poética escénica afín a los sistemas de valores explorados anteriormente.

Siendo la primera motivación el desarrollar herramientas para el trabajo de Dirección Escénica, esta investigación (más bien) filosófica puede adquirir un sentido pragmático, entiendo que el Director es quien coordina las fuerzas que conjugan en el escenario y las encamina hacia una misma *poiesis*...

El Humor no sucede a través de los chistes, el ingenio, la ironía o la sátira (a pesar de que los ocupa) sino que se manifiesta en el carácter de las situaciones (el mundo del aquí y el ahora, materia prima del Teatro) y en la intención de trastocar la percepción de las mismas.

Es en el manejo del tiempo o *Timing* (por así llamarlo) una de tantas maneras en las que, hasta la situación más realista, puede ser trastocada para que el espectador pueda advertir las contradicciones que la vuelven humorística: especialmente **la seriedad con la que se pretende tratar a la estupidez**. Siendo que el Humor contiene a la vez compasión y burla, trata al mismo nivel a lo nimio y lo grandioso, vuelve equivalente lo absurdo con lo realista, lo cotidiano con lo grotesco y desdibuja nuestros límites morales y lógicos.

Es en las convenciones de silencios, “golpes de máscara” y demás extrañamientos, que puede plantearse primeramente esta convención de aceptar lo extraño como algo natural y a partir de eso, aceptar el trastrocamiento del Humor. Estos contrastes nos permiten apreciar la intención burlona al mismo tiempo que buscan involucrarnos emocionalmente, vuelve encantador a lo cínico y empático a lo reprobable. No porque pretenda ser un juego de inversiones, sino porque nos muestra su complejidad; y en esa complejidad, una honestidad con la

que podemos conectar emocionalmente a la vez que reímos por la lucidez que no pretende esconder sus defectos.

En otras palabras, el ojo del director debe reconocer los sistemas lógicos que en escena pueden despertar ciertas emociones (identificación/no-identificación) y trabajar sobre la conciencia de ellas para poder realizar las debidas *peripecias* tonales que permitan a la vez conexiones y rupturas.

Por último, cabe mencionar que este intento por dilucidar el Humor ha comprendido una investigación tan ambiciosa que su mejor aportación a sus lectores es dar un marco de referencia para desarrollar próximas investigaciones hacia trabajos escénicos particulares (o de cualquier otra disciplina) que sean afines al tema.

Bibliografía

- Adame, Domingo. *Elogio del Oxímoron, Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, 525 p.
- Bentley, Eric. *La vida del Drama*, México, Paidós, 1992, 326p.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª, México, Porrúa, 2004, 520 p.
- Bergson, Henri. *La Risa*, Buenos Aires, Losada, 1939, 156p.
- Blanchart, Paul. *Historia de la Dirección Teatral*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960, 165 p.
- Bokun, Branko. *El Humor como Terapia: para el cáncer, enfermedades psicosomáticas, desórdenes mentales, crimen, relaciones interpersonales y sexuales, seguido de SIDA: un punto de vista diferente*. Barcelona, Tusquets, 1987, 240 p.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del Poder y la Ironía*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997, 145 p.
- Breton, André. *Antología del humor negro*. 9ª, Barcelona, ANAGRAMA, 2011, 399 p.
- Brook, Peter. *El Espacio Vacío, Arte y Técnica del Teatro*. Barcelona, Península, 2006, 207 p.
- Caneque, Hilda. *Juego y Vida*. Buenos Aires, el Ateneo, 1993, 161 p.
- Ceballos, Edgar (Selec. y notas) *Principios de Dirección Escénica*. Hidalgo, Escenología, 1992, 686 p.
- Craig, E. Gordon. *El Arte del Teatro*. México, Escenología, 1987, 410 p.

- Diego, Rosa de, y Lydia Vázquez (eds.). *Humores Negros del Tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, 185p.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 490 p.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. London, ABACUS, 1976, 125 p.
- Fingermann, Gregorio. *El juego y sus proyecciones sociales*. Buenos Aires, el Ateneo, 1970, 161 p.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, 2010, 255p.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, Notas de James Strachey, Traducción de José L. Etcheverry, 25 Volúmenes, 2ª, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, 312 p., (volumen XXI).
- Garanto Alos, Jesús. *Psicología del Humor*. Barcelona, Herder, 1983, 285p.
- Goutman, Anna. *El Espacio Escénico, Significación y Medios*. México, UNAM, 2003, 126 p.
- Grotjahn, Martin. *La Máscara Burlona*, Madrid, Morata, 1961, 214 p.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988, 267 p.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid, Alianza, 2008, 287 p.
- Infante Yupanqui, Carlos. *Poder, Tensión y Caricatura. Una aproximación a la teoría del humor*. Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura, ISSN1819-365X, Núm. 3, 2008, págs. 245-272
- Jiménez, Sergio. *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*. México, Escenología, 1985, (2 volúmenes).
- Kayzer, Wolfgang Johannes. *Lo Grotesco: su realización en la literatura y pintura*. Madrid, Machado Libros, 2010, 344p.
- Lieberman Radosh, Marina. *Entre la Angustia y la Risa*. México, UAM, 2005, 168p.
- Macgowan, K. y Melnitz, W. *Las edades de Oro del Teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 347 p.

- Plessner, Helmuth. *La Risa y el Llanto*. Madrid, Trotta, 2007, 176 p.
- Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós, 2003, 143p.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del Relajo y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 212 p.
- Prieto Stambaugh, Antonio. *El Teatro como Vehículo de Comunicación*. México, Trillas, 1992, 250 p.
- Radetich, Natalia. *La Risa y el Quebranto*. México, CONACULTA/FONCA, 2006. 270 p.
- Romero Reche, Alejandro. *El Humor en la teoría sociológica postmoderna: una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Madrid, Fundamentos, 2011, 272 p.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. *Freud y Bergon, el chiste y su relación con lo social*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXIII, ISSN: 02010-1963, enero-febrero 2007, págs. 103-121.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. 2ª, México, Grijalbo, 2005, 270 p.
- Selden, Samuel. *La Escena en Acción*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960, 246p.
- Spang, Kurt. *Teoría del Drama: Lectura y Análisis de la obra Teatral*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, 307 p.
- Stern, Alfred. *Filosofía de la risa y el llanto*. Buenos Aires, IMAN, 1950, 272p.
- Stilman, Eduardo (comp.). *El Humor Absurdo*. Buenos Aires, Brújula, 1967, 305p.
- Stilman, Eduardo (comp.). *El Humor Negro*, 2 volúmenes, 2ª, Buenos Aires, Brújula, 1969, 240p. (volumen I).
- Styan, J. L. *The Dark Comedy, the development of modern comic tragedy*, Cambridge, Eng. University, 1962, 303p.
- Touchard, Pierre-Aimé. *Apología del Teatro*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, 181 p.
- Trillo, Héctor. *Estética y Humor de lo Siniestro*. México, UNAM, 1981, s/p.

- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra, 1989, 217 p.
- Victoria, Marcos. *Ensayo Preliminar sobre lo Cómico*, Buenos Aires, Losada, 1941, 197p.
- Wright, Edward A. *Para comprender el Teatro Actual*. 2ª, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 378 p.