



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

LA COSIFICACIÓN DE LO HUMANO EN LA COMEDIA

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

LUIS CIFUENTES ACUÑA

Profesor guía:  
Luis Vaisman A.

Santiago de Chile, 2016



# LA COSIFICACIÓN DE LO HUMANO EN LA COMEDIA

## **FICHA RESUMEN TESIS DE MAGÍSTER EN LITERATURA**

NOMBRE DEL AUTOR: Luis Cifuentes Acuña

PROFESOR GUÍA: Luis Vaisman Abrahamson

GRADO ACADÉMICO AL QUE SE OPTA: Magíster en Literatura

TÍTULO DE LA TESIS: La cosificación de lo humano en la comedia

FECHA DE GRADUACIÓN:

RESUMEN DE LA TESIS:

Esta tesis tiene por objetivo estudiar el fenómeno de la cosificación de lo humano como procedimiento característico de la comedia en dos formas o sentidos que, a su vez, implican algunas transformaciones sociales de importancia para su comprensión. De funcionar como un dispositivo de control orientado a la ridiculización de todos aquellos aspectos condenados por determinado grupo ideológico, la cosificación humana en la comedia se convierte en un punto de vista críticamente adecuado a la realidad social cosificada impulsada por las condiciones sociales del capitalismo.

A pesar de que la cosificación como concepto adquiere relevancia y fundamentación a partir de los análisis de Marx en torno a la sociedad capitalista, según la Teoría crítica, el significado que expresa el término: la conversión en cosa, puede ser rastreado desde muy antiguo en los procesos de abstracción que involucran un sometimiento de la realidad (con una finalidad de dominio) al pensamiento, expresado a través de conceptos que se instituyen como universales. Los personajes tipo en la comedia serían un ejemplo de esta forma de cosificación. Por otra parte, ciñéndonos al ya expresado sentido de la cosificación en la sociedad capitalista, pareciera que éste, al estar relacionado con procesos que imponen aspectos deshumanizadores, no dejara espacio a lo cómico. No obstante, los autores literarios de la modernidad temprana y tardía, han hecho de la cosificación un objeto con un tipo especial de humor y una manera privilegiada de representar críticamente las condiciones actuales. El modo cómo esto ocurre, sus motivos y cuáles son los procedimientos y autores que lo ponen en práctica son el tema central de esta tesis.

Esta tesis fue realizada dentro del marco de financiamiento para estudios de postgrado otorgado por CONICYT-PCHA/MAGISTER NACIONAL/2013-221320850.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Primera parte: La cosificación como dispositivo de control en la comedia</b>	
<b>Capítulo I: Pensamiento y poder: los orígenes de la cosificación en la razón identitaria</b>	
1.1 Génesis y desarrollo del concepto como negación de lo inmediato en la <i>Dialéctica del Iluminismo</i>	9
1.2 La técnica como conocimiento cosificador: un punto de encuentro entre Marcuse y Heidegger	12
<b>Capítulo II: La cosificación como procedimiento característico de la comedia</b>	
2.1 Lo ridículo como mecanización de la vida: la risa en Bergson	18
2.2 Los mecanismos de lo cómico	20
2.3 El lugar (situación) de la comedia de costumbres: la risa como herramienta de control social	23
2.4 La construcción de los personajes tipo, su generalización y función práctica	25
2.5 La manifestación de lo general en la comedia según Aristóteles	28
2.6 El poder generalizador de la comedia: los defectos como características constantes de la humanidad	31
2.7 La comedia Nueva como realización de la mimesis aristotélica y su reproducción de la jerarquía social a través de los personajes tipo	34
2.8 Política y policía en el arte: la función policial de los personajes tipo en la comedia.	36
<b>Capítulo III: La descosificación pasajera como procedimiento cómico</b>	
3.1 El Carnaval	43
3.2 La transgresión de la risa comprendida en la idea de superioridad	44

## **Segunda parte: La cosificación como representación del estado del mundo en la comedia**

### **Capítulo I: La cosificación como estado del mundo en la sociedad moderna capitalista**

- 1.1 La cosificación a partir de la universalización capitalista del intercambio de mercancías: una aproximación a la teoría de Lukács **51**
- 1.2 Georg Simmel: el extrañamiento como destino del hombre **53**
- 1.3 Axel Honneth: la cosificación como olvido del reconocimiento **56**

### **Capítulo II: El sentido de lo cómico en la modernidad capitalista**

- 2.1 La experiencia moderna en Baudelaire según Walter Benjamin: una aproximación a la idea de lo grotesco **61**
  - 2.1.2 El shock como nueva configuración de la experiencia en la modernidad **62**
  - 2.1.3 Alegoría y cosificación: la desestructuración de las totalidades armónicas **66**
- 2.2 La risa satánica en Baudelaire: lo cómico como signo de la pérdida de lo absoluto **67**
- 2.3 La ironía como inautenticidad de la experiencia: lo grotesco en Baudelaire según Paul de Man **71**

### **Capítulo III: Los significados de lo grotesco**

- 3.1 Lo grotesco y el vértigo de la modernidad **74**
- 3.2 El carácter abismal de lo grotesco según Kayser **76**
- 3.3 Lo grotesco como expresión de la libertad carnavalesca **79**
- 3.4 La crítica de Bajtín a la interpretación negativa de lo grotesco: la pérdida de la libertad y la cualidad cosificadora del miedo **80**

### **Capítulo IV: La comedia como oposición o confirmación de la vida: la alienación o suspensión de la superioridad del sujeto que ríe**

- 4.1 De lo cómico al humor **84**
- 4.2 El humorismo de Pirandello: la libertad y la angustia del desorden **85**
- 4.3 La reflexión humorística como desestructuración de la idea de armonía o totalidad **88**
- 4.4 La comedia como arte interesado y arte verdadero **90**

<b>Capítulo V: La cosificación ´en` y ´de` la comedia</b>	
5.1 La comedia vista a través de dos paradigmas sociales de la modernidad: los discursos acerca del capitalismo pesado y liviano	<b>92</b>
5.2 La articulación entre lo grotesco de la comedia y las condiciones del capitalismo liviano	<b>95</b>
5.3 La cosificación en el teatro del absurdo	<b>97</b>
5.3.1 El absurdo como el realismo de lo cotidiano	<b>100</b>
5.4 El fin de la comedia	<b>102</b>
5.5 La reificación de la comedia en el nihilismo del absurdo	<b>105</b>
5.6 El sentido y sin-sentido como cosificación en la comedia	<b>110</b>
5.7 La doble relación de la comedia con la cosificación	<b>113</b>
<b>Conclusión</b>	<b>115</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>120</b>



## INTRODUCCIÓN

La importancia de la comedia como actividad social y su relación estrecha con los lugares comunes y las asunciones de la cultura dominante<sup>1</sup>, permite acercarnos a la vinculación que ésta ha mantenido desde temprano con la política a través del concepto de cosificación<sup>2</sup>. En primer lugar, voy a entender “política” en el sentido que le otorga Jacques Rancière al término, visto desde las posibilidades políticas de la estética. Así, la política se configura como aquella actividad que “reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (2012 62), produciendo una ruptura en el tejido sensible, en el reparto de lo sensible, en la maneras de ver, de decir, de ubicarse, de definirse, etc., que siempre dependen de determinado orden que impone esa distribución. A este orden, Rancière le da el nombre de policía. De este modo tenemos que la policía, al contrario de la política, es un proceso que “descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones” (2006 17), organizando lo que está permitido hacer o sentir en determinado espacio y tiempo. Así, bajo este punto de vista conceptual, la comedia será vista como determinado tejido o marco sensible cuya relación con la política, como acto emancipador, puede ser positiva o negativa en la medida que su exposición mantenga o transgreda un orden de sensibilidad que, como tal, cumple un rol social conservador. En segundo lugar, el concepto de cosificación, que constituye el enlace para relacionar la comedia con la política, será abordado en dos partes que aluden respectivamente a su existencia pensada en dos tiempos distintos: uno precapitalista y otro capitalista<sup>3</sup>. Sobre todo considerando que este trabajo

---

<sup>1</sup> Teniendo en cuenta que lo risible está determinado por la cultura y que las reproducciones, inversiones y suspensiones desplegadas allí son reproducciones, inversiones y suspensiones de las ortodoxias culturales.

<sup>2</sup> O reificación. Ambos términos, a lo largo de esta tesis, serán tratados como sinónimos.

<sup>3</sup> En este último es donde el concepto surge y se desarrolla con propiedad. A Marx se le deben las primeras reflexiones que utilizan el término, y lo hace para aludir al proceso por el cual el capitalismo tiende a transformar o hacer aparecer el trabajo como una cosa. “Es ese proceso el que se expresa mediante el término “cosificación” o “reificación” (*Verdinglichung/Versachlichung*)” (Duménil et al. 45). Posteriormente, es Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923) quien organiza las notas dispersas de Marx y crea una teoría acerca de la cosificación. “Si Marx había analizado sobre todo las representaciones falseadas del valor como una relación entre cosas [...], Lukács trató de mostrar que el capitalismo produce una relación cosificada consigo mismo, con los demás y con el mundo. El término “cosificación” vino así a enriquecer la crítica marxista del capitalismo en gran número de temas anticapitalistas: atomización de la sociedad, nivelación por el mercado, relación instrumental con uno mismo, con los demás y con la naturaleza, sumisión del mundo a las normas de objetividad científica, etcétera” (Duménil et al. 46).

pretende hacer hincapié en dos tipos de relaciones fundamentales que la comedia ha mantenido con la cosificación y que se expresa en cómo esta última de herramienta de control social ha pasado a ser una manera o modo de dar cuenta de un estado del mundo.

La cosificación puede ser definida, de forma general, como “la acción o efecto de convertir algo en cosa, o de concebir algo por analogía con la estructura o naturaleza de las cosas” (Ferrater 549). Según la Teoría crítica (en este caso específico: Adorno y Horkheimer), desde los orígenes de la ciencia -que pueden ser rastreados incluso en las prácticas del mito- el fenómeno de la razón instrumental ha tendido a hacer de la abstracción una forma de dominio que ha recaído finalmente sobre el mismo ser humano, reduciéndolo al estatuto de objeto manipulable. Este proceso que, según Marcuse, tiende a consolidar una sociedad que realiza la dominación basándose en la transformación tecnológica<sup>1</sup>, es visto como una consecuencia inherente a la ciencia pura<sup>2</sup>. En un sentido similar, Heidegger mismo se refiere a la técnica como un conocimiento cuya especificidad no puede ser vista desde la perspectiva instrumental o antropológica como un mero instrumento o hacer del hombre que es neutral en relación a causas o fines que están fuera de ella. Al contrario, es un saber (que hace aparecer la realidad de determinada manera) y en el caso de Marcuse, un proyecto político y social, en donde la naturaleza se concibe o aparece sólo en términos de un recurso explotable. El concepto, por tanto, “como unidad característica de aquello que bajo él se halla comprendido” (Adorno y Horkheimer 24), significa necesariamente una dominación que hace que las realidades singulares, agrupadas en la forma universal, sean subordinadas a una identidad que puede ser manipulada.

Como consecuencia, la identidad que promueve el concepto constituye una privación del reconocimiento de la particularidad y con ello la posibilidad inevitable de su cosificación. Este carácter instrumentalista de la racionalidad científica, sería ejemplificado fundamentalmente con los personajes tipo que, desde antaño (en las comedias de Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière, etc.), han cumplido una función social, política y ética en la comedia. En las teorías más contemporáneas esto se mantiene; por ejemplo, en los planteamientos de Bergson. Para este último (quien ha llegado a definir lo cómico, en el

---

<sup>1</sup> Tecnología cuya especificidad es el control social y la dominación (Marcuse 185).

<sup>2</sup> En efecto, poder y saber son sinónimos porque “lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la forma de utilizarla para lograr el dominio integral de la naturaleza y los hombres” (Adorno y Horkheimer 14).

sentido de algo mecánico, como una rigidez contraria a la agilidad y flexibilidad despierta de lo vivo) la idea de generalidad presente en los personajes tipo está asociada estrictamente a la función práctica del dominio. Mientras más generales los personajes, mayor es la posibilidad que tiene el público de identificarse con ellos y por lo tanto de vincularse a la carga ideológica que portan. Así, la comedia puede ser distinguida de las demás obras de arte por su método de generalización que, en cierto sentido, puede ser apreciado en la teoría del drama aristotélico (que incluye a la comedia) y su idea de mimesis. De esta manera, la exigencia aristotélica que impone al objeto de la mimesis la cualidad lógica a través de su organización necesaria (que posea principio, medio y fin) le otorga a la mimesis poética una cualidad filosófica que la historia, concebida más bien como una representación de lo accidental y particular, no posee. Además, retornando a Bergson, la comedia se caracteriza -como el mismo Stephen Halliwell afirma del mundo griego antiguo cuando alude a la alta sensibilidad de aquel para la amonestación y el deshonor público- por no ser completamente desinteresada, es decir, por poseer un propósito social bastante claro: la corrección de ciertas actitudes mediante la risa. A este propósito colaboran los personajes tipo como representantes de determinados vicios que la sociedad (o un grupo específico dentro de ella) pretende corregir en los individuos. La rigidez del vicio en un carácter expresa un automatismo que hace del personaje de comedia un simple títere de ese vicio. Por eso Bergson afirma que los personajes cómicos se desconocen a sí mismos, y que esa sumisión del personaje a ese vicio es tan potente que la persona misma queda completamente suspendida, lo que explicaría a su vez por qué las comedias suelen ser tituladas con nombres genéricos (“El avaro”, “El misántropo”, etc.). Asimismo, los personajes tipo de la comedia, vistos desde el carácter inconsciente que los mueve, incapaces de aprender o cambiar<sup>3</sup>, coinciden con aquella falta de núcleo espiritual que los distancia, según Bergson, de los individuos presentes en la tragedia, los cuales se definen por emprender acciones premeditadas. Bajo este punto de vista no es arbitrario señalar que la tipificación tiende a reducir y separar aquello que determinada sociedad o

---

<sup>3</sup> Un ejemplo es la comedia del arte, en donde “además de las formas cómicas que utilizan estereotipos, la identidad es el destino, y los personajes están condenados a repetir sus acciones y a vivir para siempre a merced de sus defectos inconscientes” (Stott 45). Todas las traducciones de textos en inglés pertenecen al autor de esta tesis.

grupo social rechaza. Por lo que uno de los sentidos de su utilización estaría relacionado con la función policial de mantener determinado orden de sensibilidad<sup>4</sup>. En efecto, los estereotipos pueden representar caracterizaciones de una taxonomía que promueve una visión uniforme y jerárquica del mundo. Tal como señala Sartre al respecto: “es la elite entera la que, en nombre de su moral, emprende la limpieza y las purgas necesarias para su propia salud. [Su sátira] [...] traduce la acción represiva que la sociedad ejerce sobre el débil, el enfermo, el inadaptado; es la risa inmisericorde de una banda de muchachos ante las desgracias de aquellos a los que desprecian” (Cit. en Powell 4). Por lo tanto, esta perspectiva no sólo implica la cosificación de los personajes de los cuales uno ríe, sino la propia cosificación del sujeto que ríe, en la medida en que el medio natural donde se produce la risa es la indiferencia; ya que el que ríe requiere cierta insensibilidad capaz de suspender cualquier emoción: “lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (Bergson 14). Así, desde esta perspectiva que corresponde mayormente a la comedia de costumbres, la cosificación implicada en los personajes tipo se muestra como un recurso con la finalidad bien específica de corregir los comportamientos, sensibilidades o pensamientos que determinado grupo social condena.

A su vez, como veremos, las mismas reglas que sirven para identificar las transgresiones, incorrecciones o incongruencias que la comedia representa, abren un espacio de crítica cuyo objetivo es su cuestionamiento y relativización. Puesto que, como dice Sypher refiriéndose al lado festivo, alegre y placentero de la comedia, el hombre no puede vivir sólo con la razón o las obligaciones morales que se le imponen. Por lo que la comedia también “representa una resistencia a la autoridad, momentánea y públicamente útil, y un escape a sus presiones” (30). Precisamente el enunciado citado permite definir el sentido que adquiere la expresión carnavalesca de la risa en Bajtín con su cuestionamiento al absolutismo y el poder de las prácticas y discursos oficiales de la cultura, así como al sentido terapéutico de lo cómico que busca relajarnos y distendernos de las presiones racionales y morales. A pesar de esta ambigüedad social de la comedia que alude a su

---

<sup>4</sup> Es principio de la policía “presentarse como la actualización de lo propio de la comunidad y transformar la reglas del gobierno en leyes naturales de la sociedad” (Rancière 2006 19).

carácter profundamente conservador y rupturista, una cosa es común a ambas expresiones - a diferencia del sentido que adquirirá la comedia en su relación con lo grotesco negativo, el humorismo y el absurdo-: la necesidad de un mundo regulado, jerarquizado y normado que haga posible la afirmación o negación desde un punto de vista estimado como superior.

Ya hemos visto el primer sentido de cosificación desarrollado a través de la crítica a la razón y las implicancias que esta tiene en la construcción de personajes tipo, además del rol que cumplen en determinada comedia. Así, antaño, lo cómico requiere de la cosificación para facilitar la comprensión del público; es decir, la cosificación se plantea como un recurso en relación a fines sociales de corrección individual de acuerdo a las pautas impuestas por esa misma sociedad. Además, de estas mismas pautas depende la comprensión de lo cómico ya que lo risible está determinado por la cultura, y más específicamente por las reproducciones, inversiones y suspensiones de las ortodoxias culturales. De esta manera, las transgresiones en la comedia, independiente del sentido negativo o positivo que adquieran (como reproducciones o suspensiones de las ortodoxias culturales), dependen de normas valóricas establecidas. Pero, a partir de la modernidad, la cosificación se instaura como un estado del mundo promovido, en el sentido marxista, por las nuevas relaciones de producción capitalista basadas en el intercambio de mercancías. Estas relaciones crean una conciencia y disposición a tratar a la naturaleza en general, a los otros, o a nosotros mismos, como cosas<sup>5</sup>. Tanto para Georg Simmel como para Georg Lukács, ya sea en el modelo metafísico y existencial de la tragedia de la cultura agudizado en la modernidad a través de la mediación creciente de formas (como el dinero), o en el modelo del intercambio mercantil propio de la producción capitalista basado en el cálculo y el beneficio, las relaciones entre hombres se han objetivado (o cosificado, en los términos de Lukács) hasta perder el componente humano que las caracteriza. Así, nosotros, los otros y el mundo en general, nos resultan extraños o ajenos en el sentido enfático de algo que nos niega; o al estar sometidos a las mediaciones enemigas de las formas y los símbolos en general, el sujeto está alentado o configurado para percibir el mundo de manera racionalista

---

<sup>5</sup> “En la esfera del intercambio mercantil que se expande constantemente, los sujetos son obligados a comportarse como observadores indiferentes” -sin vinculación emocional o afectiva con el medio- “más que como participantes activos en la vida social, porque el cálculo recíproco de los beneficios que otros podrían producir para beneficio personal exige una actitud distante y puramente racional” (Honneth 25).

según las categorías mercantiles de cálculo y beneficio, distante de todo lo que es propiamente cualitativo e individual. Para Axel Honneth, el olvido del reconocimiento de la realidad como cualitativamente única y particular (relación elemental que funda todo hecho social), caracterizaría de manera esencial el fenómeno de la cosificación. Así, independiente de las causas adjudicadas a la expansión de las relaciones cosificadas<sup>6</sup> el diagnóstico es el mismo: existe socialmente estatuida una práctica cosificadora que impregna gran parte de nuestras relaciones y que nos obliga a la interacción desinteresada, a “la observación, registro o cálculo de seres humanos frente a su contexto de mundo vital” (Honneth 80). Como consecuencia, se instaura la despersonalización o la negación de los rasgos humanos de las personas. La asunción por parte de la comedia (desde las ideas sobre lo grotesco negativo, el humorismo y el absurdo) de aquellas maneras o formas de estas prácticas y discursos cosificadores, puede ser en gran medida apreciada a través de dos modelos sociales de comprensión de la modernidad propuestos por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman.

El primero representa la estructura de un modelo social plenamente organizado que tiene a la fábrica fordista como referente ideal de construcción social tendiente al orden. Esta aspiración a una planificación racional de la sociedad, en donde los seres humanos y sus cualidades se transforman en simples piezas mecánicas o, en la metáfora de Adorno, “en aceite lubricante para el suave funcionamiento de la maquinaria” (2013 44), es propia de un estado de sociedad que Bauman designa como capitalismo pesado. Este modelo respondería adecuadamente a la idea de lo cómico como mecanización que la risa, desde el punto de vista de la utilidad social, subraya y tiende a corregir. Sólo que, bajo este contexto moderno, se invierte el sentido original que le atribuye Bergson. Si en sus análisis sobre la comedia la rigidez que mostraban los personajes tipo iba en contra de la vida social, ahora se pone de su lado. Es la sociedad misma la que promueve la mecanización y la abstracción en contra de la vida -o la naturaleza- que es, en esencia, singular y por lo tanto no imitable o repetible. Así, el método de generalización de la comedia mediante el cual crea los personajes tipo, reproduce el modelo de generalización social por el cual los individuos son

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, Lukács las deriva de la relación económica y productiva inicial, mientras que Honneth sostiene que no es posible reducir absolutamente estas condiciones de esa relación y que se deben, por lo tanto, buscar otras fuentes sociales para su explicación.

abstraídos de sus singularidades para ser medidos según los parámetros de la utilidad productiva.

Por otra parte, al contrario del anterior, el segundo modelo representa una estructura de sociedad caracterizada por la ausencia de principios absolutos. En este tipo de sociedad, referida como capitalismo liviano, los individuos se encuentran a la deriva ya que los valores que establecían criterios de conducta sostenibles en el tiempo desaparecen o, mejor dicho, entran a competir entre sí de manera que terminan relativizándose mutuamente. Así, la idea de superioridad sobre el objeto ridiculizado que sostenía la idea de lo cómico desde el punto de vista de la corrección de las costumbres, o desde un ideal humanista que aspiraba a relativizar en nombre de una naturaleza humana plena los comportamientos cosificadores de la cultura oficial, es suspendida por un relativismo propio de la percepción cómica del grotesco negativo, el humorismo, o el absurdo.

Finalmente, la ausencia de estos valores con los cuales identificarse o reconocerse crea un campo de discusión acerca del significado que adquiere la cosificación dentro de la comedia, sobre todo considerando la ambigüedad que la teorización del concepto mismo aporta. Ya sea como identificación entre sujeto y objeto, en los términos de una reconciliación engañosa, o su capacidad de diferir absolutamente la identidad de ambos, en los términos de una alienación o extrañamiento, la cosificación se muestra como un concepto clave para la comprensión de la comedia y lo cómico en general. Por lo tanto, no es de extrañar que cuando la comedia del absurdo (Beckett, Ionesco, Pinter, etc.) presente personajes y situaciones marcados por este tipo de relaciones, nuestra risa se mezcle con la angustia, y que de esta manera, al contemplar al otro como cosa, nuestra conciencia de superioridad dure bastante poco: “el tiempo que tardamos en darnos cuenta de que nosotros somos esos. La cosificación es la fuente del grotesco negativo en el mundo contemporáneo [...] El teatro de marionetas ha perdido la alegría al convertirse en punto de vista privilegiado de la realidad cotidiana, “tiñéndola” con el juicio de su presencia” (Bozal 72). Así, esta pérdida de alegría ha instado a algunos a atribuir a la comedia el adjetivo de “oscura”, o francamente a negarle su cualidad genérica.

PRIMERA PARTE

**LA COSIFICACIÓN COMO DISPOSITIVO DE CONTROL EN LA COMEDIA**



## CAPÍTULO I

### PENSAMIENTO Y PODER: LOS ORÍGENES DE LA COSIFICACIÓN EN LA RAZÓN IDENTITARIA.

#### 1.1 Génesis y desarrollo del concepto como negación de lo inmediato en *Dialéctica del Iluminismo*.

Según Adorno y Horkheimer, la Ilustración se define por la relación de dominación y de instrumentalización del hombre hacia la naturaleza y equivale prácticamente al desarrollo que ha sostenido la civilización occidental desde sus más remotos orígenes. Como programa, dicen ambos autores, la Ilustración “consistía en liberar al mundo de la magia. Se proponía, mediante la ciencia, disolver los mitos y confutar la imaginación” (13). Así, la Ilustración como proceso de “desencantamiento del mundo”, en los términos de Max Weber, caracteriza a la creciente intelectualización de éste a partir del conocimiento o la creencia de que “no existe en principio ninguna potencia misteriosa e imprevisible que interfiere en los cursos de la vida” pudiendo “dominar toda cosa por previsión” (Cit. en Martuccelli 176). El objeto de disolver los mitos es hacer del hombre el dueño y no el esclavo de la naturaleza. De esa manera, el aprendizaje sobre la naturaleza se realiza sólo con vistas a su utilización, apelando al dominio integral de ésta; la que incluye a los propios hombres. Esta posición queda resumida en la fórmula que equipara poder y saber, ya que lo que importa no es la satisfacción por la verdad sino su procedimiento eficaz (Adorno y Horkheimer 14). Así, tenemos que el pensamiento conceptual (la separación entre sujeto y objeto) está marcado desde sus inicios por la lógica del dominio. Lo que equivale a decir que, en su desarrollo, la calculabilidad<sup>7</sup> reemplaza a la verdad y la ciencia se erige como el

---

<sup>7</sup> “El iluminismo es más totalitario que ningún otro sistema. Su falsedad no reside en aquello que siempre le han reprochado sus enemigos románticos -método analítico, reducción a los elementos, reflexión disolvente-, sino en aquello por lo cual el proceso se halla decidido por anticipado. Cuando en el operar matemático lo desconocido se convierte en la incógnita de una ecuación, es ya caracterizado como archiconocido aun antes de que se haya determinado su valor” (Adorno y Horkheimer 32). De igual manera, el enigma en la ciencia, según Kuhn, es sólo aquello que puede ser trabajado por las herramientas intelectuales e instrumentales del paradigma; siendo un criterio para su definición el poseer una “existencia asegurada de una solución, o de

modelo cognoscitivo en cuyo ámbito la abstracción sirve de instrumento para consolidar esta práctica de control y dominio. Bajo su fuerza, no sólo se ha eliminado el mito sino también todo sentido o valor trascendente de los hechos, reduciéndolos a su pura immanencia. “El conocimiento”, dicen Adorno y Horkheimer, “no consiste sólo en la percepción, en la clasificación y en el cálculo, sino justamente en la negación determinante de lo que es inmediato” (34). Negación que se realiza a través del sometimiento de la pluralidad y diversidad de lo real en la unidad del concepto<sup>8</sup>, ya que en él cada cosa se convierte en lo que no es y su idealidad o generalidad se impone a la realidad singular. Por lo tanto, la identidad que la negación promueve a través de la abstracción supone un problema ingénito al pensamiento marcado desde sus inicios por una voluntad identificante que elimina lo diferente unificándolo. Esta voluntad, que está también presente en los tiempos de la magia y el mito, tiene su raíz en el temor del hombre ante aquellas fuerzas naturales que lo desbordan y que lo amenazan con la destrucción. En consecuencia, la instrumentalización del pensamiento ha tenido una continuidad histórica que ha variado sólo en cuanto a su forma. En la magia, por ejemplo, este pensamiento se expresa en la “mímesis” entendida como la ejecución en el ritual de los procesos naturales con el fin de entenderlos para someterlos. Si bien en esta fase mágica no existe una separación entre signo y cosa, ya que ambos se encuentran unidos por afinidad (de semejanza o de nombre), los sueños e imágenes tienen por objeto delimitar y controlar los poderes presentes en las cosas. En el mito, son las narraciones explicativas basadas en imágenes que nombran y cuentan los orígenes las que cumplen ese rol. Así, el mito representaría el primer estadio de la razón ilustrada y tiene en la *Odisea* de Homero su ejemplo paradigmático

Según los autores [Adorno y Horkheimer], la *Odisea* es el relato sobre la formación de la subjetividad humana a través de la huida de las potencias míticas a las que se tratará de dominar. El individuo consigue su emancipación respecto a la naturaleza exterior en la medida en que se distingue de ella y la somete, sometimiento que a la vez se consigue por medio de la represión de la propia interioridad (Barahona 177).

---

varias soluciones [...] Una de las razones por las cuales la ciencia normal parece progresar tan rápidamente es que quienes la practican se concentran en problemas que sólo su propia falta de ingenio podría impedirles resolver.” (71).

<sup>8</sup> “El concepto [...] suele ser definido como unidad característica de aquello que bajo él se halla comprendido” (Adorno y Horkheimer 24).

El principio de autoconservación que constituye el fundamento del yo se logra únicamente mediante el control de la naturaleza interna del hombre. Sólo desplazando los impulsos de venganza, como cuando Odiseo renuncia a matar de inmediato al cíclope Polifemo, o a las vírgenes que ve dirigirse de noche hacia los pretendientes, éste logra cumplir sus propósitos: ““castiga” a su corazón obligándolo a la paciencia y prohibiéndole, en vista del futuro, el presente inmediato” (Adorno y Horkheimer 53). De ahí que en la formación de la subjetividad, la negación de los impulsos sea equivalente a aquella negación de la naturaleza en general dada por una separación que en Odiseo es expuesta a través del órgano de la astucia. Si el sacrificio se define como el modelo mágico del intercambio racional (ya que la víctima, que equivale a determinado favor divino, se convierte en algo que no es, en una negación con fines de dominio) la astucia presente en éste reproduce secularmente esta negación<sup>9</sup>. Como conclusión, el Sí permanente e idéntico del yo es el resultado de un sacrificio, de una negación a partir del cual se perpetúa la irracionalidad mítica. “Odiseo es un sacrificio: el Sí que se domina continuamente y pierde de tal suerte la vida que salva y recuerda sólo como peripecia” (Adorno y Horkheimer 60). “Es la astucia como cálculo racional de posibilidades -razón instrumental- para salir triunfante en la lucha con el destino, con los dioses y con uno mismo” (Barahona 177), la que lleva incorporada la paradoja de su finalidad: la liberación del miedo a las fuerzas ocultas del mundo se convierte en una sumisión hacia ellas en la forma de la administración y racionalización creciente de las esferas sociales. Finalmente, la realidad diversa y múltiple, que incluye a los hombres, se transforma en el sustrato de una homogeneidad dominante. Esto constituye el núcleo de las dos tesis centrales de la *Dialéctica del Iluminismo*: “El mito es ya iluminismo, el iluminismo vuelve a convertirse en mitología” (Adorno y Horkheimer 11). El olvido de la naturaleza deviene en venganza de ésta como irracionalidad destructora. Si el mito perece en la Ilustración, la naturaleza también pero en la pura objetividad y “los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con el extrañamiento de aquello sobre lo cual lo ejercitan” (Adorno y Horkheimer 18).

---

<sup>9</sup> “Todos los sacrificios de los hombres, ejecutados según un plan, engañan al dios al que son destinados; lo subordinan al primado de los fines humanos, disuelven su poder; y el engaño en relación al dios se transmite insensiblemente en el que los sacerdotes incrédulos cumplen en perjuicio de la comunidad pía. La astucia tiene su origen en el culto” (Adorno y Horkheimer 55).

## **1.2 La técnica como conocimiento cosificador: un punto de encuentro entre Marcuse y Heidegger**

Por su parte, Marcuse también establece una continuidad del dominio entre la época antigua y la moderna, haciendo coincidir la razón pretecnológica con la tecnológica. Así, la sociedad industrial avanzada, que realiza la dominación basándose en la transformación tecnológica, altera la base del antiguo dominio personal (del esclavo con su dueño, por ejemplo) y la reemplaza por el dominio objetivo del estado de las cosas (las leyes, económicas, los mercados, etc.). Esta sociedad del dominio, dice, posee una ideología que tiene como presupuesto la idea de progreso; cuya validez, considerando su objetivo, resulta paradójica en sus proposiciones e intereses (el bienestar humano supremo y total). Marcuse comparte con Adorno y Horkheimer la idea de que este progreso de la civilización se desarrolla como un proceso de creciente cosificación de la naturaleza y de los hombres, a tal punto que la dimensión interior del individuo, permeada y modelada por las necesidades del sistema social, desaparece. De esta manera, el control social del individuo llega a ser total mediante la introyección de las necesidades que permiten una identificación plena entre éste y la sociedad. “Así no hay más oposición entre la vida privada y la vida pública, entre las necesidades sociales y las necesidades individuales” (Marcuse Cit. en Martuccelli 233). Como consecuencia, el conformismo en las sociedades industriales avanzadas, influenciado por la racionalidad tecnológica, llega a ser el comportamiento social establecido por los mass media, la industria del entretenimiento y la enseñanza. “Todos los campos de la vida social son controlados y manipulados: las necesidades, el instinto, el pensamiento. Al final, se trata de anular la capacidad de la mente humana para constituir otra dimensión diferente de lo real” (Martuccelli 233).

Para darle un marco de comprensión histórica al aparato social, a su ideología y a su lógica, es decir, para rastrear sus orígenes, Marcuse se propone analizar lo que él considera la base de esta lógica que agrupa tanto al pensamiento científico como a su aplicación: el a priori tecnológico, definido como “aquello que proyecta a la naturaleza como un instrumento potencial, un equipo de control y organización” (Marcuse 180). Esto le permite a Marcuse decir que antes de que el pensamiento científico fuera aplicado, por mediación

de este a priori tecnológico, estaba íntimamente comprometido con lo instrumental y operacional<sup>10</sup>. Por lo tanto, lo que se propone demostrar Marcuse es el carácter interno instrumentalista de la ciencia pura, el carácter funcional de sus conceptos, por medio del cual es una tecnología a priori y el a priori de una tecnología específica (Marcuse 185). Este carácter de tecnología a priori (es decir, como un saber antes que una mero instrumento) de la ciencia y de la técnica moderna, es lo que también se propone demostrar Heidegger en *La pregunta por la técnica*. Para este último, pensar la técnica sólo como instrumento es verdadero pero no correcto. Es cierto que la técnica puede ser concebida tanto como un medio para un fin como un hacer del hombre; y que ambos sentidos se copertenecen ya que “poner fines, disponer y utilizar medios para ellos, es un hacer del hombre” (Heidegger 18); pero, en absoluto, la esencia de la técnica es algo técnico. No obstante, Heidegger se aproxima a lo esencial de ella desde lo técnico, es decir, desde su aproximación instrumental y antropológica. Desde aquella perspectiva, corresponde a la técnica el ámbito de los medios y fines y por lo tanto el ámbito de la causalidad, ya que el medio es aquello por lo cual se obtiene algo, lo que equivale a decir que es la causa por la cual se obtiene determinado efecto; o donde el fin, concebido como aquello por lo cual se hace u obtiene algo, funciona como causa que organiza los medios para la obtención del efecto. Remitiéndose a Aristóteles (al concebir cuatro causas: material, formal, final y eficiente) señala que lo que los griegos pensaban con el término causa (y que hace que las cuatro causas se unifiquen) no tiene nada que ver con actuar sino con lo que es responsable de algo. Las cuatro causas por tanto, son modos de ser-responsable de y son co-responsables del traer algo a aparecer. Tienen como imperativo, dice Heidegger, este hacer aparecer lo presente. Y siguiendo a Platón dice que “todo dar-lugar-a que algo (cualquiera que sea) vaya y proceda desde lo no-presente a la presencia, es *poiesis*, es pro-ducir” (Heidegger 124). Este producir no corresponde sólo a la hechura artesana o a un traer a forma artístico-poético (cuya producción recae en algo distinto al objeto, en el artesano y en el artista), sino también a lo que crece naturalmente (a lo que se produce en sí mismo). Y la manera en que ocurre esto tiene que ver con un dar-lugar-a lo que se produce desde el velamiento al

---

<sup>10</sup> El cambio del acento metafísico (¿qué es?) al funcional (¿cómo es?) nos presenta una transformación de orden histórico en la razón que, sin embargo, mantiene su continuidad de dominio (Marcuse 178).

desvelamiento, por lo que descansa en el desocultar. “Para designarlo los griegos tenían la palabra *aletheia*. Los romanos la tradujeron por *veritas*. Nosotros decimos “verdad”, y la entendemos comúnmente como rectitud del concebir” (Heidegger 125). Por lo tanto, dice Heidegger, si en el desocultarse se funda todo producir y éste reúne en sí los cuatro modos del dar-lugar-a (la causalidad) y los domina, la técnica no es sólo un medio sino un modo del desocultar (Heidegger 125). La *tekné*, citando a Platón, es uno de los nombres para el conocer, y está unida al término *episteme*. Sólo que este producir de la *tekné* (retomando a Aristóteles), este modo del desocultar, “mienta lo que por sí mismo no se produce ni está aún ahí delante de nosotros, por lo que puede tener-lugar ya de una manera, ya de otra” (Heidegger 126), es decir: da cuenta de aquellas actividades que producen artefactos, o sea, que producen de acuerdo a una intención o plan externos (como el del artesano o artista). En lo esencial, más que en el hacer o manipular, más que en el aplicar medios, a la *tekné* le corresponde ser un modo del desocultar<sup>11</sup>, un modo de estar en la verdad. Y la verdad no da a entender la adecuación entre el pensamiento y la cosa, como ya había señalado Heidegger al decir que era la manera como se entendía comúnmente, sino una develación que es, por lo demás, histórica. El modo de desocultar de la técnica moderna no es el mismo que el producir en el sentido de la *poiesis*. “El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales pueden ser explotadas y acumuladas” (Heidegger 128). El “poner a” la naturaleza de la técnica moderna está ya determinado por la exigencia de impulsar “la utilización mayor que sea posible con el mínimo esfuerzo”<sup>12</sup> (Heidegger 129). A diferencia de la técnica artesanal antigua, la moderna, cuya esencia es la dis-posición o im-posición, se impone sin respeto e incondicionalmente sobre los entes

Para el hombre actual aparece de otra manera el campo, que el campesino antiguamente labraba, en donde labrar aún quiere decir: cuidar y cultivar. El hacer del campesino no provocaba al campo. Al sembrar las simientes, abandonaba él la siembra a las fuerzas del crecimiento y guardaba su germinación. La agricultura es ahora, por el contrario, industria motorizada de la alimentación, esto es, un exigir que pone al campo como algo meramente

---

<sup>11</sup>“Como desocultar, no como confeccionar, es la *tekné* un producir” (Heidegger 126).

<sup>12</sup> “Y [Heidegger] en otro texto señala que, para el hombre de la época técnica “la naturaleza se convierte en una única y gigantesca ‘estación de servicio’, en fuente de energía para la técnica y la industria modernas” (Cit. en Acevedo 95).

explotable y que impulsa la mayor utilización de él que sea posible, con el mínimo esfuerzo, y sin tenerle mayores consideraciones (Acevedo 99).

Lo establecido por el desocultar provocante lo llama Heidegger “constante”<sup>13</sup> y caracteriza, como él mismo señala, el modo en que está presente todo lo referido a este modo de desocultar. Es decir, la naturaleza, incluyendo también a los hombres, se presenta como un gran almacén de objetos dispuestos a ser utilizados según las exigencias del mercado. Por lo tanto, el punto de encuentro entre Heidegger y Marcuse se refiere a aquella perspectiva que niega concebir tanto a la ciencia como a la técnica moderna como neutrales en el sentido de que puedan servir, en su carácter meramente instrumental, a cualquier propósito. De esta manera, la ciencia y la técnica obedecen a un saber (en el caso de Heidegger) y a un proyecto social y político (en el caso de Marcuse) que constituyen un a priori que predispone la naturaleza como mero recurso utilizable<sup>14</sup>. De ahí que Marcuse se proponga rastrear este a priori al interior de la ciencia, en cuyos postulados encuentra su confirmación. Por ejemplo, la cuantificación de la naturaleza explicada en términos de estructuras matemáticas, “separó a la realidad de todos sus fines inherentes [...] separó lo verdadero de lo bueno, la ciencia de la ética” (172), configurando un tipo de sujeto que no puede, en su rol de científico, representar un agente ético, estético o político. Por lo tanto, los objetos pierden su cualidad sustancial y se transforman en unidades cuyo sentido es la eficacia y la manipulación, siendo la realidad científica una realidad de ideas. Así, la ciencia, por medio de su propio método y sus conceptos, proyecta y promueve “un universo en el que la dominación de la naturaleza ha permanecido ligada a la dominación del hombre; un lazo que tiende a ser fatal para el universo como totalidad. La naturaleza comprendida y dominada científicamente, reaparece en el aparato técnico de producción y destrucción” (Marcuse 193). De esta manera, la práctica de la ciencia se corresponde con la

---

<sup>13</sup> “La palabra ‘constante’ es preciso entenderla en el sentido de ‘objetos de encargo’, ‘existencias’ (como cuando en el ámbito comercial se dice ‘tenemos existencias’ o, ‘las existencias se han agotado’), o, también, en el sentido de stocks, reservas, fondos, subsistencias” (Acevedo 96).

<sup>14</sup> Dice Heidegger al respecto que si la física moderna es experimental no lo es por aplicar aparatos sino porque, inversamente, la física como pura teoría “pone a la naturaleza como lo que hay que concebir en cuanto a conexión de fuerzas, previamente calculable” (136). De la misma manera se expresa Marcuse al decir que “la ciencia de la naturaleza se desarrolló bajo el a priori tecnológico que proyecta a la naturaleza como un instrumento potencial, un equipo de control y organización. Y la aprehensión de la naturaleza como instrumento (hipotético) precede al desarrollo de toda organización técnica particular” (180).

práctica social bajo el principio de la dominación. Una práctica social concreta que, en definitiva, preserva el desarrollo del proyecto científico.

El carácter funcional de los conceptos y las prácticas sociales concretas de control y manipulación forman una unidad de sentido mediante la concepción tecnológica-instrumentalista que los agrupa. Lo que me interesa rescatar es que Marcuse ve una continuidad entre el pensamiento clásico y el moderno bajo los mismos términos que la *Dialéctica del Iluminismo* propone al momento de referirse a la abstracción como instrumento de control y dominio<sup>15</sup>. El carácter funcional de los conceptos en la ciencia es heredero de aquella Razón que “como pensamiento conceptual y forma de conducta, es necesariamente dominación” (Marcuse 194). El Logos, al incluir en una regla los casos particulares, al someterlos a un universal, alcanza un dominio sobre estos y llega no sólo a abarcarlos sino a actuar sobre ellos controlándolos (Marcuse 195). Así, el desarrollo del pensamiento conceptual (la separación entre sujeto y objeto) está marcado desde sus inicios por la lógica del dominio. Esta relación cognitiva fundada en una separación es la réplica de aquella separación económica por la cual el amo se distancia de la cosa mediante el trabajo de los servidores. Esta mediación, por lo tanto, tiene una finalidad práctica de control que, expresada en el ámbito del lenguaje transformado en signo, incluso en la esfera del mito, sirve para consolidar el dominio. De ahí que el concepto, visto como la “unidad característica de aquello que bajo él se halla comprendido”, corresponda a la negación de lo que es inmediato, reemplazando esa inmediatez de lo real por la forma abstracta del pensamiento. Esta cosificación del espíritu conduce finalmente a la cosificación de las relaciones sociales entre los hombres, en donde el individuo “se reduce a un nudo o entrecruzamiento de reacciones y comportamientos convencionales que se esperan prácticamente de él” (Adorno y Horkheimer 35).

---

<sup>15</sup> Bajo ese punto de vista, todos sus postulados sobre la ciencia y la técnica modernas sirven para comprender también aquel modo de operación conceptual premoderno, visto sobre todo en *Dialéctica del Iluminismo*.



## CAPÍTULO II

### LA COSIFICACIÓN COMO PROCEDIMIENTO CARACTERÍSTICO DE LA COMEDIA

Esta misma operación conceptual la apreciamos en la construcción de los personajes tipo en la comedia antigua y de costumbres; mediante la identificación de lo inmediato en un vicio o conducta (representada por un personaje) que se considera inapropiada se pretende un control social sobre el público al cual se dirige. Los personajes tipo, en la medida que los consideremos como autómatas que reiteran pensamientos, sentimientos o conductas, reproducirán cualidades capaces de sobreponerse a la totalidad orgánica de la que son parte en el individuo. Estas cualidades -como veremos más adelante siguiendo el método constructivo en la comedia según Bergson y Butcher- son aisladas y exageradas e implica una subsunción total del personaje en ellas. A su vez, este método de generalización (que, visto a través de la crítica sobre el pensamiento unificante propio de la Ilustración, representa un tipo de cosificación) basado en la abstracción del concepto, ya no como categoría del pensamiento sino como representación de particulares imaginarios (ya que los personajes tienen nombres y llevan a cabo acciones individuales en situaciones específicas), reduce la realidad que pretende mostrar mediante ellos (determinado segmento social, político, religioso o moral) e impone su ridiculización como manera de corregirla. Este pensamiento, precisamente, constituye el núcleo de la teoría sobre la risa del filósofo francés Henri Bergson, exponente de la llamada “comedia de costumbres”. Para éste, las desviaciones de las pautas de conducta son cómicas o risibles a causa de su transgresión; de lo cual también se deduce que es siempre una sociedad constituida por valores y costumbres evidentes (prejuicios) la que utiliza la risa como castigo. A partir de aquella teoría, se pretende mostrar también el rol que este método de generalización ha cumplido en la comedia antigua (principalmente en Aristófanes), considerando la sensibilidad griega hacia la amonestación y el deshonor público (Halliwell 1987 36) que se expresa en la función censora de la comedia.

## 2.1 Lo ridículo como mecanización de la vida: la risa en Bergson

Para Bergson lo cómico debe estudiarse desde tres observaciones fundamentales: 1) lo cómico, y su expresión: la risa, es un fenómeno esencialmente humano ya que surge o se produce sólo desde ese ámbito. Incluso las cosas solo pueden ser cómicas por su semejanza humana o por su uso humano<sup>16</sup>. 2) El medio natural donde se produce la risa es la indiferencia. El que ríe requiere cierta insensibilidad capaz de suspender cualquier emoción. “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (14). Según Bergson, es necesario que este defecto no nos conmueva porque si así fuera suspendería de inmediato nuestra reacción cómica. Y 3) la risa, que surge a partir de las transgresiones de las pautas sociales, busca ser compartida. Constituye, por lo tanto, un fenómeno social que revela a una sociedad que comparte determinados prejuicios. La risa tiene una utilidad, vale decir, cumple una función específica dentro de ésta: su objetivo es castigar todas aquellas actitudes o conductas que se aparten de la norma basada en los prejuicios. Así, la sociedad exige al individuo una *tensión* (que sepa captar los límites de la actualidad) y una *elasticidad* (que una vez captados esos límites se actúe conforme a ellos). La risa es el castigo para la rigidez que constituye lo cómico. Esta idea de la risa se entiende mejor si nos atenemos a definir algunos conceptos. Primero, la idea de *rigidez* no puede entenderse sin su opuesto, ya esbozado en la definición anterior: la *elasticidad*. El alma, la vida y la naturaleza son principios de *elasticidad* que nos hablan de una actividad incesante. El alma, según Bergson, es aquello constante, elástico, alado, vital, etc., que infunde “gracia” al cuerpo. Mientras que la materia es aquel principio de solidificación que busca el equilibrio pesado de las formas, la inercia y el automatismo del alma. “Allí donde la materia logra condensar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, desterrar, en fin, la gracia, obtiene en seguida un efecto cómico. Si quisiéramos, pues, definir aquí lo cómico comparándolo con su contraste, habría que oponerlo a la gracia mejor aún que a la belleza. Lo cómico es más

---

<sup>16</sup> Para Chesterton, la razón de que lo cómico se relacione con el ámbito humano deriva de la dignidad humillada del hombre, del contraste entre esa idea de dignidad y las indignidades incidentales que debe soportar; por ejemplo, no nos causa risa el árbol que se derrumba ya que nada sabemos de su autoestima pero sí el tropiezo del digno caballero. (Fernández 5).

bien rigidez que fealdad”<sup>17</sup> (Bergson 30). De ahí que la *imitación* nos cause risa ya que ésta tiende a develar lo mecánico y uniforme de nosotros, porque se basa en todo aquello que de alguna manera se ha fijado por sobre nuestra personalidad viviente. Lo vivo, bajo esta perspectiva, es todo aquello incapaz de ser imitado y por lo tanto repetido. “La vida se nos presenta [así] como una evolución en el tiempo y como una combinación en el espacio” (Bergson 71). En el tiempo, la vida es un progreso continuo, completamente irreversible hacia el envejecimiento. Y en el espacio se muestra como un conjunto de elementos tan íntimamente solidarios los unos a los otros que es imposible concebir dos organismos semejantes (“cada ser es un sistema cerrado de fenómenos incapaz de interferencias con otros sistemas” (Bergson 71)). Estas características son las que distinguen a la vida de lo puramente mecánico. Así, cuando el automatismo se instala en la vida (cuya ley es no repetirse nunca) y prueba a imitarla, estamos en presencia de lo cómico. Y esta instalación “de lo mecánico calcado sobre lo vivo” puede entenderse en tres direcciones. Primero, bajo la idea de disfraz, de algo sobrepuesto (“una materia inerte colocada sobre una energía viva” (Bergson 45)) que se deja entender metafóricamente como un traje que por determinadas circunstancias resalta o se diferencia de la persona que lo usa; como ocurre muchas veces con personas que se visten a la usanza de una antigua moda. Mientras el traje logre por hábito, como pasa con las modas, ajustarse al cuerpo, éste pasa desapercibido y se observa como un hecho natural. En el ámbito del pensamiento, la idea de disfraz se asimila, por ejemplo, a las fórmulas o proposiciones que no se ajustan al fenómeno que describen: la idea queda corta para la naturaleza que pretende representar<sup>18</sup>. En el ámbito social, por su parte, la idea de disfraz se transforma en mascarada, como ocurre con las ceremonias<sup>19</sup>. “No bien olvidamos el grave objeto de una solemnidad o de una ceremonia, los que en ella

---

<sup>17</sup> A diferencia de Aristóteles, quien concibe lo risible como parte de lo feo (v. infra p. 31).

<sup>18</sup> Schopenhauer define la pedantería precisamente en este sentido: como un tipo de locura (que es una subsunción inconsciente de una realidad, o intuición determinada, bajo un concepto incongruente con ésta) presente en alguien que, por la desconfianza que tiene en su propio entendimiento, se entrega a la absoluta tutela de la razón guiando siempre su vida bajo conceptos, reglas o máximas morales. “En la pedantería se deja ver enseguida la incongruencia del concepto para con la realidad, se ve cómo el concepto nunca descende a lo particular y cómo su universalidad y rígida precisión nunca puede ajustarse exactamente a los sutiles matices y múltiples modificaciones de la realidad” (Schopenhauer 147).

<sup>19</sup> Conjunto de acciones pautadas, es decir, acciones que se producen en determinadas conjunciones de tiempo y espacio.

toman parte nos dan la impresión de fantoches que se mueven. Su movilidad se ajusta a la inmovilidad de una fórmula” (Bergson 42)<sup>20</sup>.

Segundo, cuando el aspecto físico de una persona se sobrepone al aspecto moral y viceversa. En el primer caso se refiere a una actividad elevada que es interrumpida por el apremio de una necesidad corporal<sup>21</sup>. En el segundo, es la actividad moral que interrumpe la actividad corporal, como sucede en el caso del tímido donde el nerviosismo es tal que su cuerpo pareciera ser un estorbo para los fines que se propone. “Existe pues un parentesco natural, y generalmente reconocido, entre estas dos imágenes, que han sido motivo de una aproximación: el espíritu inmovilizándose en ciertas formas, el cuerpo anquilosándose en virtud de ciertos defectos” (Bergson 49).

Las dos perspectivas anteriores se complementan finalmente en la oposición persona y cosa. Mientras que la persona es un ser vivo la cosa es algo mecánico. “Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa” (Bergson 50)<sup>22</sup>.

## 2.2 Los mecanismos de lo cómico

A partir de la idea anterior, Bergson desarrolla distintos mecanismos que producen tanto lo cómico de la situación como lo cómico verbal. Así tenemos, por ejemplo, el mecanismo de la repetición que Bergson ilustra en la imagen del diablillo de resorte o aquellas dos fuerzas en movimiento que se confrontan en el teatro de guiñol, en donde uno de los muñecos hace algo que el otro intercepta, de manera que esto se repite incesantemente. La misma imagen acorde a los movimientos y a las situaciones sirve para ilustrar el caso de este mecanismo en las palabras. “En una repetición cómica de palabras hay generalmente dos términos puestos frente a frente, un sentimiento comprimido que se desborda y una idea

---

<sup>20</sup> Tal como el funcionario, dice Bergson, que aplica de manera inexorable, como si se tratara de una ley natural, el reglamento administrativo al que sirve, operando como una simple pieza mecánica de él.

<sup>21</sup> Bergson pone como ejemplo un orador que estornuda en el momento más serio de su sermón o prédica. Lo cómico, nos dice, proviene de “un brusco tránsito de nuestra atención del alma al cuerpo” (45)

<sup>22</sup> El ejemplo de Bergson está extraído del teatro del dramaturgo francés Labiche (1815-1888): M. Perrichon cuenta los bultos que forman su equipaje: “cuatro, cinco, seis, mi mujer siete, mi hija ocho y yo nueve” (Cit. en Bergson 53).

que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento” (61). Esa idea que se divierte es la que induce a originar lo mecánico de la confrontación, sobre todo porque esta idea que juega está fuera de lugar de la situación en que se expresa, ya que su reiteración no es más que producto de un mecanismo (un resorte). Sería el caso del personaje avaro Geronte<sup>23</sup> que al ser informado del secuestro de su hijo en la galera, para evitar soltar el dinero requerido para el rescate, exclama a cada instante: “¿Pero qué diablos fue hacer en la galera?” (Cit. en Bergson 61-62). La avaricia en este caso es un vicio que expresa una idea fija que no se adapta a las situaciones, como por ejemplo, las sentimentales. Podríamos decir, igualmente, que de esa manera los personajes se asemejan a fantoches movidos por hilos ya que son utilizados por el mecanismo que hay detrás de ellos.

Un tercer mecanismo es el de la bola de nieve. Éste presenta dos direcciones:

1) rectilínea: una causa provoca una serie de efectos, demasiado amplios para su magnitud (causa demasiado pequeña para efectos tan grandes). Como en la escena de la venta en el *Quijote*, “en la que un singular encadenamiento de circunstancias hace que el mulero apalee a Sancho, que golpea a Maritornes, sobre el cual cae el ventero, etc.” (Bergson 69). 2) circular: cuando todo el esfuerzo que se desprende de la causa que provoca la serie queda suspendido por el hecho que todos los efectos se anulan y se vuelve a la situación inicial (causa demasiado grande para efectos tan pequeños o nulos). Bergson coloca como ejemplo la situación de un marido que, harto ya de su esposa y de su suegra, decide separarse con tan mala suerte que al casarse de nuevo resulta que su suegra no es otra que la anterior.

El mecanismo, por tanto, se presenta como una distracción en la marcha de la vida, ya que los acontecimientos deberían representar el curso incesante e irrepetible de ésta, sin coincidencias ni series circulares; y los hombres deberían estar constantemente atentos para adaptarse a las exigencias del momento, tanto externas como internas. De esa manera, lo cómico expresa “cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esa corrección es la risa, La risa es, pues, cierto gesto social que subraya o reprime una distracción especial de los hombres y los hechos” (Bergson 70). Este es el punto central de la teoría de Bergson sobre la risa, y le otorga a éste un lugar privilegiado dentro de los teóricos de la comedia de costumbres como veremos más adelante. Así, a lo

---

<sup>23</sup> Personaje anciano que aparece en la comedia de Molière *Los enredos de Scapin*.

viviente definido por tres ideas básicas: cambio continuo de aspecto, irreversibilidad de los fenómenos e individualidad perfecta encerrada en sí misma, se le opone lo mecánico con tres ideas contrarias a las expresadas: repetición, inversión e interferencia de las series. La primera de ellas ya fue analizada. En cuanto a la inversión, representa básicamente el mundo al revés, en cuyo ámbito se trastocan las relaciones habituales y se nos sitúa en una dimensión que resulta ser una parodia de la vida ordinaria<sup>24</sup>. Por ejemplo, situaciones similares donde los personajes invierten sus roles (el niño recriminando al padre). O proyectos emprendidos por los personajes que tienen un efecto contrario al planeado por ellos (el perseguidor-perseguido; el embaucador-embaucado; el ladrón-robado; etc.). En lo que atañe a la interferencia de las series independientes, toda situación es cómica, nos dice Bergson, “cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (76)<sup>25</sup>.

Toda situación repetida corta el curso cambiante de la vida produciendo comicidad. La repetición de la comedia se convierte en el ámbito del lenguaje en trasposición. Pero una repetición mecánica de un discurso que, ligado a unas circunstancias fijas en las que adquiere sentido, al ser traspuesto a otras trastoca ese sentido inicial. Por ejemplo, la trasposición de un discurso solemne a términos familiares, y viceversa. Se puede distinguir también en la trasposición dos formas principales atendiendo al criterio de magnitud o de valor de los objetos. “Hablar de cosas pequeñas como si fuesen grandes, se llama en términos corrientes exagerar. La exageración es cómica siempre que se la prolongue y sobre todo cuando es sistemática” (Bergson 95). En cuanto al valor, hablar en términos

---

<sup>24</sup> Tal como se expresa Bajtín con respecto al fenómeno del carnaval (v. infra 3.1).

<sup>25</sup> En el ámbito verbal, el retruécano es el recurso más elemental de la interferencia, en donde parece que la frase presenta dos sentidos distintos cuando en realidad son dos frases diferentes con palabras diferentes que se confunden valiéndose de la homofonía; como sucede en las siguientes frases: “Se ocupa más de la *botella* que de la *batalla*; prepara más la *lanza* que la *panza*” (Ejemplos citados por Freud 1991 45) Así, hasta llegar a un recurso más complejo como lo es el verdadero juego de palabras, donde: “dos sistemas de ideas se confunden verdaderamente en una misma frase, sin que se cambien las palabras” (Bergson 92). Como el ejemplo que cita Freud, donde un médico se dirige al marido de una señora que acaba de examinar diciéndole: “No me gusta nada su señora”, y el marido le responde: “hace mucho que tampoco a mí me gusta” (1991 37). La confusión se produce por la doble interpretación (la confusión entre dos sistemas de ideas) facilitada por la palabra gustar: en la idea del médico se refiere al estado de salud del paciente, mientras que en la del esposo se refiere a su aversión matrimonial.

moralmente favorables de cosas (de un oficio vil o una conducta escabrosa) que en realidad no lo son, produce comicidad<sup>26</sup>

La más general de las oposiciones sería la de lo real a lo ideal, o de lo que es a lo que debiera ser; o viceversa. Unas veces bastará enunciar lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad, y en esto consiste la *ironía*. Otras, al contrario, se hará una descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente así deberían ser las cosas”; esto último constituye el *humor* (Bergson 97).

### **2.3 El lugar (situación) de la comedia de costumbres: la risa como herramienta de control social**

Lo importante de la exposición de todos estos mecanismos es precisamente ilustrar esa idea a tal punto que nos haga pensar en ellos como verdaderas distracciones de parte de los hombres y de las situaciones en que estos se encuentran; es decir, como desviaciones de algo que Bergson llama vida. El hecho que las situaciones sean cómicas pareciera sugerir que la vida misma también lo es, pero Bergson limita completamente esa posibilidad al darle a la risa en gran medida el significado de una herramienta social dispuesta siempre a corregir allí donde asoma la distracción. Y éste pareciera no reconocer que lo que él llama naturaleza o vida como opuesto a lo mecánico es siempre cultura y como tal unido a un determinado tiempo histórico y a una determinada sociedad. Las expectativas de vida, o los criterios para reconocer la vida que la sociedad exige (la tensión y la elasticidad) y la consiguiente operación bajo la guía de ellos, son imposiciones a partir de sus prejuicios. Podríamos decir que la risa como herramienta de castigo social surge cuando una sociedad disconforme consigo mismo busca una manera de corregirse. Y este sería el contexto en la cual haría su aparición la comedia de costumbres<sup>27</sup>, tan cara a las teorizaciones de Bergson.

---

<sup>26</sup> Bergson cita una novela de Gogol como ejemplo, donde un personaje que ostenta un cargo de alto funcionario reconviene a un subalterno de la siguiente manera: “robas demasiado para un funcionario de tu categoría” (96).

<sup>27</sup> “Cuando una sociedad se encuentra incómoda con sus opiniones, códigos o etiquetas, la comedia de costumbres puede servir como una especie de dispositivo filosófico llamado “comedia de ideas” (Sypher 13). De esa manera, Wilye Sypher llega a señalar, sin duda para destacar la relación entre problematización y reflexión, que autores como Aristófanes, Erasmo o Gide funcionan “como una conciencia intelectual de una

Esta idea de sociedad la expresa el sociólogo polaco Zygmunt Bauman al referirse a ella en términos contrarios a lo que sería la comunidad, la que se distingue de la sociedad propiamente por estar basada en un “entendimiento compartido por todos sus miembros. No un consenso” (Bauman 2008 3). Este entendimiento “se da por descontado, no precisa ser buscado, y no digamos laboriosamente construido, o ganado en una lucha: ese entendimiento “está ahí”, ya hecho y listo para usar, de tal modo que nos entendemos mutuamente “sin palabras” y nunca necesitamos preguntar con aprensión: ¿Qué quieres decir?” (Bauman 2008 3-4). Por ende, el entendimiento no es parte de la reflexión, sino de la mera espontaneidad que le permite sobrevivir de generación en generación. Las prácticas y los valores no se reevalúan, no se ponen en el tapete del diálogo; por ello se hace pertinente señalar que en esta comunidad las palabras sobran<sup>28</sup>. Hay un principio de *mismidad* en la comunidad que se opone a la *identidad*; ambos conceptos derivados de las nociones de entendimiento y consenso. Cuando la identidad (construida artificialmente) se opone al entendimiento, la comunidad es expulsada del hombre (el ejemplo bíblico paradigmático de Adán y Eva). Así, lo que la sociedad castiga con la risa es la no asunción de la identidad: los defectos y excesos<sup>29</sup>. *Castigat ridendo mores*<sup>30</sup> sería la fórmula que resumiría esta posición sobre lo cómico.

Aunque Bergson la mayoría de las veces se refiere a la sociedad como un todo homogéneo, también reconoce multiplicidad en su interior. Sociedades dentro de sociedades, determinados grupos que comparten determinados prejuicios y que utilizan la risa para castigar la desviación de ellos<sup>31</sup>. “Toda sociedad pequeña que se forma en el seno

---

sociedad que se escruta a sí misma porque todo no anda tan bien como solía, o como podría, o como parece” (13).

<sup>28</sup> “La comunidad sólo puede ser inconsciente... o estar muerta” (Bauman 2008 5)

<sup>29</sup> “Es esta noción de la función cómica que afirma Molière en *La Crichton de l'École des femmes* y *L'Impromptu de Versailles*. Como dice Dorante el objetivo del autor cómico es “entrar [...] en lo ridículo de los hombres, y [...] llevar agradablemente al teatro los defectos de todo el mundo”. Voltaire siguiendo el mismo razonamiento lleva a emparentar la comedia y la tragedia, considerando a ambas “como lecciones de virtud, razón y decoro”” (Powell 3).

<sup>30</sup> Expresión latina que significa “enmendar las costumbres riendo” y cuyo autor es el escritor francés Jean de Santeul (1630-1697).

<sup>31</sup> Esta idea de la risa como castigo por parte de una colectividad cobra fuerza en momentos de crisis históricas, cuando asistimos a la rivalidad entre grupos. Así, por ejemplo, tenemos que tanto en las guerras religiosas como en la Revolución Francesa existe un auge de la estampa satírica con la intención de difundir una imagen absolutamente negativa del enemigo (Bozal 49). Este punto ahonda la afirmación de Baudelaire



de la grande, tiende así, por un vago instinto, a inventar un medio de corregir y suavizar la rigidez de las costumbres en otro ambiente contraídas y que es necesario modificar” (Bergson 104). Esta misma razón social es la que percibe Sartre al distanciarse del ridículo que encierra el héroe cómico y reconocer en él lo molesto y lo marginal según los términos de un grupo dominante<sup>32</sup>. “[...] Es toda la elite entera la que, en nombre de su moral, emprende la limpieza y las purgas necesarias para su propia salud. [Su sátira] [...] traduce la acción represiva que la sociedad ejerce sobre el débil, el enfermo, el inadaptado; es la risa inmisericorde de una banda de muchachos ante las desgracias de aquellos a los que desprecian” (Powell 4). Y de la misma manera, el ridículo que toda sociedad pueda emprender contra sí misma cumple una función moral basada en la identificación de lo cómico con el vicio cuya representación ha de conducir siempre a su condena<sup>33</sup>.

#### **2.4 La construcción de los personajes tipo, su generalización y función práctica**

La construcción de los caracteres cómicos, según Bergson, se basa en aquel objetivo de corrección que hace de la comedia un arte interesado: pues funciona como herramienta de control social. Con respecto a esto dice que el poeta cómico más que construir sus

---

en donde expresa que “una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos que han conmovido a la humanidad, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, es sin duda una obra gloriosa e importante” (Baudelaire 2001 81). Baudelaire intuye que en momentos de crisis conflictivas la caricatura prolifera generalmente como un arma contra el enemigo. Esto, según Chesterton, ha sido el uso y el sentido predominante de la caricatura en Occidente. (Chesterton 141)

<sup>32</sup> Esta idea de dominio como expresión de superioridad sobre el objeto risible es un presupuesto fundamental a la hora de teorizar sobre lo cómico. Se encuentra en la mayoría de las exposiciones sobre el tema. Hobbes lo planteó del siguiente modo: “La risa no es más que la gloria que nace de nuestra superioridad” (Cit. en Fernández 3). Esta glorificación de uno mismo por sobre el otro adquiere ribetes de una verdadera crueldad, de regocijo ante la desdicha ajena, así como de odio y desprecio; como escribe Spinoza: “la irrisión es una alegría surgida de que imaginamos que hay algo despreciable en la cosa que odiamos” (Cit. en Fernández 3). Además de ser una manera de descargar la agresividad mediante procedimientos socialmente admitidos. Como ocurre por ejemplo, según Freud, en el chiste tendencioso, ya se trate de la pulla indecente (expresiones que tienden a revelar el ámbito sexual de la víctima como una burla y que se producen cuando el caballero, impedido de descargar sus pulsiones libidinosas sobre la señorita, utiliza a un tercero como auditor cómplice para canalizar la agresividad que genera esta represión sobre el objeto (la mujer) sexual que la provoca) o de nuestra utilización del chiste tendencioso para agredir a “personas encumbradas que reclamen autoridad” (1991 99).

<sup>33</sup> Esa es la función que le confiere Horacio en sus Sátiras a los comentarios francos: “ Y si hago algún/comentario franco, quizá jocoso, concédeme esta/justificación: mi excelente padre me acostumbró/ a evitar los vicios señalándome los con ejemplos” (Cit. en Bozal 14)

personajes basándose en un defecto moral debe hacerlo en torno a un(os) rasgo(s) que permitan apreciar aquella rigidez propia de lo mecánico. Es decir que la producción de lo cómico es independiente del contenido moral al que se encuentra asociado ya que éste cambia según el tipo de sociedad que se valga de él para sus fines de corrección. Así, para dar cuenta de la independencia del mecanismo que produce la risa del contenido moral, Bergson toma como ejemplo a Alceste, el personaje misántropo de Molière<sup>34</sup>. Este último, a pesar de ser alguien honrado, se encuentra completamente subsumido en la insociabilidad. Esta característica lo hace ridículo porque monopoliza su carácter y anula en él cualquier otra disposición anímica que pueda derivar de las situaciones y de las relaciones con los demás personajes. De esta manera, para que los personajes cómicos sean ridículos deben presentarse como encarnaciones de un vicio o pasión dominante, aislada y desconectada con el resto de la vida, sobreponiéndose como algo mecánico<sup>35</sup>. El término que resume esta

---

<sup>34</sup> En la primera escena del acto primero de *El Misántropo* de Molière, Alceste le reprocha a su amigo Filinto la hipocresía con la que adula a personas que no lo merecen o que desconoce completamente. Según Alceste, hay en tal actitud una falta de justicia que impide que los actos de reconocimiento genuino tengan valor. Pues, una sociedad donde las relaciones entre sus miembros estén fundadas en la cortesía -sean cuales fueren los motivos- vacía la capacidad de distinguir y promover el mérito, ya que este último estaría presente en todas las personas. Bajo este estado de cosas, lo que queda es el conformismo (para los que se benefician injustamente de las alabanzas) y la iniquidad (para los que se ven obligados a aceptar que sus méritos no los distinguen de los que no los poseen). Ante tal diagnóstico, Filinto se defiende diciendo que, así como está configurada la sociedad, la franqueza absoluta sería ridícula y mal vista. Por lo tanto, sería inoportuno e indecoroso decirles a las personas todo lo que realmente se piensa de ellas. De esta manera, Filinto descubre el mecanismo que opera en la comedia de costumbres: todo aquello que vaya en contra de las conductas establecidas es castigado mediante la risa. “Y ya que la franqueza os atrae tanto”, le dice Filinto a Alceste, “os diré francamente que tal enfermedad provoca la risa allí por donde vais, y que tan gran enojo contra las costumbres de la época os pone en ridículo ante mucha gente” (Molière 552). Además, dice que tal condena en nombre de la franqueza absoluta resulta un extremismo que la razón no puede aceptar: pues lo que ella busca es la sensatez y la moderación. Según éste, hablar como habla Alceste, implicaría ansiar una perfección excesiva para los hombres que se contradice con la verdadera naturaleza de éstos. Así, es mejor acostumbrarse a esas imperfecciones de los hombres y no sufrir por lo que no pueden ser. Este último argumento de Filinto daría cuenta de otro rasgo importante para detectar lo cómico en este tipo de comedias: los extremos, las exageraciones, las reiteraciones obsesivas. El carácter misántropo de Alceste es ridículo porque, en el contexto en que se desenvuelve, se conduce precisamente como un extremista, exagerado y obsesivo. Es decir, carece de la flexibilidad necesaria para adaptarse a las actitudes sociales exigidas.

<sup>35</sup> Hay que considerar que estas rigideces, de todas maneras, nunca deben conmovir ya que el ámbito en el cual se desarrolla lo cómico es la indiferencia o la insensibilidad de las emociones. Esta última afirmación posee una larga tradición desde aquella definición que da Aristóteles de lo risible en el capítulo V de su *Poética*, antecedida por aquella que Platón hace en el *Filebo* cuando Sócrates señala que la locura sólo puede ser ridícula cuando no daña a otros. Los comentaristas del Renacimiento tomaron aquellas fuentes al señalar que lo risible surge de alguna incongruencia, desproporción o fealdad del alma que nunca debe ser tan seria como para causar daño. Por ejemplo, Castelvetro escribió que “la fealdad del alma abraza la fealdad que procede de la maldad y aquella que procede de la estupidez, y entonces afirmamos que sólo la segunda de aquellas que procede de la estupidez mueve a los hombres a la risa” (Cit. en Calder 44).

perspectiva es el gesto contrapuesto a la acción. El primero engloba todas aquellas actitudes, pensamientos, movimientos y palabras que en general puedan dar cuenta de un estado del alma producido de manera súbita, sin conexión con el resto de la persona ni tampoco con la situación en la que se encuentra inserta. Mientras que los actos del personaje del drama como “acción” propiamente son conscientes y deliberados. Si “en la acción se entrega toda la persona; en el gesto sólo se manifiesta una parte aislada de esa misma persona, a escondidas, o por lo menos al margen, de la personalidad total” (Bergson 110)<sup>36</sup>. Esto le permite a Bergson afirmar que la comedia es la única de las artes que tiende a lo general porque, bajo su concepto de vida, la relación auténtica con la realidad (que es inmediata como toda relación genuina entre el arte y la vida) se ve obstaculizada por el criterio utilitario de ésta. Para Bergson, la utilidad supone la mediación de palabras y símbolos que permiten manipular la individualidad de las cosas en la medida que los múltiples matices de éstas suponen un impedimento a los cumplimientos prácticos de la vida que se consuman a través de aquellas. Los personajes tipo de la comedia tienen como objeto, en virtud de sus características uniformes capaces de repetirse, poder agrupar la mayor cantidad de individualidades posibles para llevarlas a la corrección mediante el ridículo. Tal generalización la ejemplifica Molière con toda su galería de personajes cuando expresa a través de Brécourt en *La improvisación de Versalles* que su labor es retratar las costumbres y no las personas:

Decía él [Molière] que nada le contrariaba tanto como que le acusaran de copiar a alguien en su retrato; que su intención era describir las costumbres sin querer rozar a las personas, y que todos los personajes que representa son personajes ficticios, fantasmas, propiamente dichos, que él viste a su antojo para divertir a los espectadores [...] pues ¿por qué iba a querer, decidme, personificar todos sus gestos y palabras y procurar crearle disgustos proclamando públicamente: representa a Fulano, cuando son cosas que pueden aplicarse a cien personas? Como la finalidad de la comedia está en representar, en general, todos los defectos humanos, y especialmente los de los hombres de nuestro siglo, resulta imposible para Molière crear ningún carácter que no tenga su parangón en este mundo; y si hay que acusarle de haber pensado en todas las personas en quienes pueden encontrarse los defectos que él pinta, será preciso, sin duda, que deje de escribir comedias (Molière 371).

---

<sup>36</sup> “En general, el personaje cómico no se da cuenta de su aberración, mantiene su estupidez y su tic obsesivo hasta el final, aun cuando se deje reconciliar efectivamente con el mundo que le rodea” (Powell 2).

Una idea similar de generalidad, pensando sobre todo en que la representación cómica no alude a personas en particular sino a tipos, es expuesta por Aristóteles cuando se refiere explícitamente a la poesía dramática (en la que está incluida la comedia) como expresión más alta y filosófica que la historia. En efecto, tal como veremos a continuación, el objeto de la poesía, las acciones humanas, se define por su generalidad o universalidad debido a la necesidad y, en menor medida, verosimilitud que lo caracteriza.

## 2.5 La manifestación de lo general en la comedia según Aristóteles

Para Aristóteles la poesía se define como mimesis de acciones humanas mediante lenguaje, ritmo y armonía. Considerando que la comedia también es una especie de la poesía, ésta debería satisfacer los mismos criterios que Aristóteles expone para los géneros serios. La comedia, al igual que la tragedia, derivaría de los instintos miméticos del hombre. Y debería, de igual manera, proporcionar una experiencia que en parte es cognitiva y de aprendizaje, cumpliendo para ello con el canon de unidad de su argumento por el cual la “vivacidad”<sup>37</sup> de las acciones imaginarias que representa adquieren una inteligibilidad de acuerdo a lo general o universal. En este sentido, la comedia imita las acciones adecuadas a los hombres inferiores, pero, como dice Aristóteles en el capítulo 5, “no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor” (141-142). Según Stephen Halliwell, Aristóteles en la *Poética* está interesado en trazar un patrón de evolución poética para la comedia, tal como la ha hecho para la tragedia, considerando la forma paralela de la argumentación en los capítulos 4 y 5 (1998 269). Desde esta perspectiva, naciendo la poesía de improvisaciones<sup>38</sup>, los géneros se desarrollan hasta alcanzar su propia naturaleza. En el caso de la comedia, los que antes componían yambos (inectivas) pasaron a hacer comedias, teniendo como estímulo el

---

<sup>37</sup> Como se expresa en el capítulo 17 de la *Poética*: “Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible” (187).

<sup>38</sup> Tanto la tragedia como la comedia nacen de improvisaciones; “una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos” (Aristóteles 1974 139).

*Margites* de Homero; pues allí, como el mismo Aristóteles señala, se presentaba en acción “no una invectiva, sino lo risible”(138)<sup>39</sup>. Estos dos términos (invectiva y risible) permiten efectivamente trazar un esquema de desarrollo de lo cómico contraponiéndose como etapas sucesivas dentro de la evolución del género. La invectiva (psogos), como lo prueba la obra de Cratino, fundaba toda su fuerza y prestigio en la “sátira regocijada contra personajes políticos de notoria impopularidad” (Jaeger 329). Y este elemento de burla contra particulares se mantiene en la comedia antigua de Eupolis y Aristófanes. Como señala Aristóteles en la *Ética*, quien intenta proponer un tipo de humor adecuado a los hombres elegantes y generosos, a menudo aquellos quienes se exceden en lo risible no se preocupan ni de hablar con decoro ni de no dañar a quienes son objetos de sus burlas (148). Así, Aristóteles separa a los que bromean en dos tipos: los hombres libres y educados y los esclavos incultos. Y pone como ejemplo de esta distinción dos manifestaciones de la comedia: la antigua y la nueva. En la primera, “la risa consistía en el lenguaje obsceno”, mientras que en la segunda “es la insinuación” (149). Por lo tanto, una primera distinción entre ambos términos, considerando, como lo hace Halliwell, el rasgo común entre lo risible y la invectiva como fuerzas críticas dirigidas contra un objetivo (1998 270), supone la exclusión del dolor y el daño de la esfera de lo cómico. Pues, como muchos conciben, el defecto y la fealdad expresados por Aristóteles para delimitar el ámbito de lo cómico, se opone al error trágico que es destructivo y doloroso mediante la oposición entre *hamartema* y *hamartía*. “Una comedia adecuada”, “debería entretener, no causar dolor. Finalmente, podemos notar al pasar que el error cómico (*hamartema*) es paralelo al error trágico (*hamartía*, cap. XIII) y la risa cómica a la compasión y el temor” (Hardison 105). Esto mismo se adecua al tipo de desenlace que Aristóteles propone, en el capítulo 13, como apropiado para la comedia. Aristóteles establece allí una jerarquía de los desenlaces de la tragedia: en primer lugar es adecuada a la tragedia el paso de la dicha a la desdicha (fábula simple); y sólo en segundo lugar, al contrario de la opinión de algunos, sitúa la tragedia con estructura doble, la que “termina de modo contrario para los buenos y para los malos” (172). Este último desenlace involucra un placer “que más bien es propio de la comedia;

<sup>39</sup> Presentar una acción, como dice García Yebra, “en el sentido de que, en el curso de la narración, él [el poeta] se retira y cede la palabra a sus personajes” (257). Recordar que esto es lo que Aristóteles considera lo más perfecto en imitación poética (Aristóteles 1974 221).

aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos de otro” (173).

Una segunda diferencia es establecida por Aristóteles en los capítulos 5 y 9. Allí la invectiva se relaciona con lo individual, mientras se considera a la comedia como una mimesis de acciones y caracteres generalizados. En el capítulo 5 Aristóteles menciona la composición de argumentos y fábulas de carácter general por parte de algunos poetas cómicos<sup>40</sup> como opuesta a la forma yámbica. Y en el capítulo 9 propone a la comedia como ejemplo de estructuración de las fábulas según los criterios de verosimilitud y necesidad, propios de la generalidad a la que tiende la poesía. Esta última, tal como se deduce de su definición de la tragedia, tiene como objeto principal las acciones, de manera que no es imitación de personas. Así, el hecho de colocar nombres a los personajes una vez estructurado el argumento de manera general, resulta accesorio. Sobre todo si consideramos que aquellos nombres pertenecen a personajes históricos. Pues la generalidad de la poesía exige a la comedia de componer sus fábulas, como lo hacían los poetas yámbicos, “en torno a individuos particulares” (159). Y que, en el caso de la tragedia, si bien se atiende generalmente a “nombres que han existido” (159)<sup>41</sup> esto se hace, como dice García Yebra, con la finalidad de conseguir un refuerzo de verosimilitud (274), considerando que todo lo sucedido es prueba de lo posible, “pues no habría sucedido si fuera imposible” (159).<sup>42</sup> En efecto, el concepto de universalidad en Aristóteles es completamente independiente de la

---

<sup>40</sup> Dice Aristóteles: “Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general” (143). Comentando este pasaje, García Yebra dice que no se sabe muy bien por qué Aristóteles atribuye a Crates la composición de fábulas y argumentos de carácter general omitiendo a Cratino, quien es anterior y reconocido como superior y del que no se puede dudar que compuso argumentos bien estructurados. Como solución propone interpretar el pasaje ateniéndose al hecho del abandono de la forma yámbica. Si bien Cratino efectivamente estructuró argumentos de carácter general, éste no habría abandonado las invectivas personales (261-262); como se puede reconocer en la interpretación que Jaeger hace de su obra como ejemplo del verdadero yambo antiguo que tiene sus orígenes en la sátira política (329). Lo que da pie para suponer que la incorporación de individuos reales en la fábula no amenaza el carácter general de ésta.

<sup>41</sup> Teniendo en mente, como dice García Yebra citando a Else, que Aristóteles, “igual que todos los griegos de la época clásica, creía en el carácter histórico de su mitología (275).

<sup>42</sup> Esto también es un ejemplo de que la poesía, a pesar de haberse distinguido de la historia por no tratar con lo que ha sucedido (como lo hace la primera) sino con lo que podría suceder, puede incorporar cosas sucedidas siempre que se ajusten a lo verosímil y lo posible, que son los criterios por los cuales se rige la poesía.

diferencia entre lo real y lo inventado y el punto crucial es más bien la naturaleza de la relación entre los agentes y sus acciones, es decir su relación basada en los principios de verosimilitud y necesidad. De esta manera, los mismos criterios de verosimilitud y necesidad aplicables a las obras trágicas, operarían para las obras cómicas. En palabras de Halliwell, “la fuerza crítica dirigida contra “el error y la deformidad””, en la comedia, “debería ser integrada dentro del diseño de una acción inteligible y coherente” (1998 271).

## **2.6 El poder generalizador de la comedia: los defectos como características constantes de la humanidad**

En el capítulo V de la *Poética* Aristóteles se refiere a lo risible como una especie de “fealdad que no causa dolor ni ruina” (142). El lenguaje de este pasaje, según Halliwell, justifica la inferencia de que Aristóteles tiene en mente un amplio rango de posibilidades cómicas al momento de referirse a las “deficiencias”, las que incluyen lo físico, lo social y material, además de lo específicamente ético; siempre y cuando “el dolor y la destrucción”, que son parte del dominio de la tragedia, sean evitados” (Halliwell 2008 180).

Para S.H. Butcher, lo universal en la poesía -término que incluye las deficiencias humanas de las que trata la comedia- se relaciona directamente con lo “ideal” desde dos acepciones. Primero, como lo esencial opuesto a lo accidental y trivial. Una especie de universal que “responde a la verdadera idea del objeto que trasciende las limitaciones de lo individual” (370). Y segundo, en virtud del proceso que significa que un objeto se deshaga de sus formas accidentales para asumir lo esencial, todo objeto idealizado resaltará en belleza y perfección. Así, bajo este punto de vista, como él mismo expresa, la comedia, al no representar las formas más nobles y justas de su objeto, no podría ser considerada como una expresión de lo universal o esencial. No obstante, Butcher legitima los defectos e imperfecciones de la comedia al considerarlos partes constituyentes del hombre, como características permanentes de la humanidad. La fealdad de la comedia, asociada a un

amplio rango de deficiencias humanas<sup>43</sup>, al ingresar en la acción de la comedia, se embellece al adquirir la cualidad de lo universal o general. La representación cómica exhibiría lo malo no en su naturaleza real sino como algo de lo cual uno reiría más que odiaría. Lo malo mostrado en su naturaleza esencial sería feo e implicaría, ateniéndonos al elemento de odio en su recepción, dolor. No así si es expuesto en la acción de la comedia donde se transformaría en insignificante y ridículo, siendo purgado de la risa triunfal o maligna<sup>44</sup>. El mérito de Aristóteles, para Butcher, mediante su definición incompleta de lo cómico, habría sido dar cuenta de lo risible puro<sup>45</sup>. Sólo de esta manera, la comedia nos ofrecería un ridículo con aspecto universal manifestado a través de lo particular. Así, por el hecho de reconocer lo ridículo como propiamente ridículo, la comedia sería una fuente de placer mediante el aprendizaje. De ahí también que el conocimiento en la obra poética se encuentre ligado a un componente ético (57-58). Como expresa Kenneth J. Reckford -interpretando el sentido que adquieren en la comedia la representación de las exageraciones y distorsiones de la conducta llevadas a cabo por sus personajes, y pensando que el conocimiento no es sólo de una realidad empírica sino también moral-, las desviaciones presentadas en escena nos permiten reconocer la norma racional y moral apropiada (370-371)<sup>46</sup>. Lo que implica una evaluación de la deficiencia basándose en estándares compartidos por una sociedad. En el mismo sentido, Butcher considera que el fundamento de lo ridículo es un principio compartido fundado en la semejanza. Éste, quien identifica lo ridículo con lo incongruente, funda lo ridículo en el descubrimiento de una semejanza o desemejanza inesperada que no produce ninguna risa triunfal o maligna (376). Por lo tanto, la semejanza constituiría el modelo por el cual reconocemos los defectos que nos hacen

---

<sup>43</sup> “...de acuerdo a Aristóteles, la cualidad que provoca la risa es una cierta fealdad, un defecto o deformidad. Aquellas palabras, aplicables principalmente a la fealdad física, lo desproporcionado, lo asimétrico, incluiría las flaquezas, locuras, y debilidades de la naturaleza humana, siendo distinguidas de sus más graves vicios o crímenes” (Butcher 375).

<sup>44</sup> En la comedia, tal como expusimos anteriormente citando a Hardison, el error o defecto del héroe no es trágico (*hamartema*), o sea carece de pathos (acción destructiva o dolorosa).

<sup>45</sup> En un sentido similar, Elder Olson, quien funda su teoría de lo cómico basándose en criterios aristotélicos, expresa que sólo lo propiamente ridículo (lo que no está asociado ni a la envidia ni al dolor, por ejemplo) debería ser ridiculizado.

<sup>46</sup> Esto tiene una directa relación con la interpretación de Halliwell sobre lo risible como una especie de lo vergonzoso (Halliwell 1987 36). Lo cómico, para él, conserva una base y un sentido crítico al presentar varios tipos de deficiencia humana. Estas últimas corresponderían a aquellas actitudes sociales o públicas que son desaprobadas.



despreciar a una persona, sus actos o sus discursos. Así, una de sus funciones importantes en la comedia se desprendería de su rol en la caricaturización. Para Butcher, lo universal de la comedia, dentro de su concepción basada en la dialéctica hegeliana, peca de exceso al no representar una relación armónica entre lo particular y lo general. De esta manera concluye que el poder generalizador de la comedia consiste en subsumir lo individual dentro de lo general, consiguiendo sólo una parcialidad en la representación. No sucede lo mismo con la tragedia, que logra representar a través de lo particular lo general; de la misma manera que el humor de la comedia moderna. Este método de generalización de la comedia crea caricaturas, ya que hace que los elementos particulares funcionen como totalidad sobre el personaje; de la misma manera que los describe Bergson. Un ejemplo de aquello, es el uso de la metáfora en la comedia aristofánica, tal como nos la muestra Olson. En la metáfora, dice éste, una vez que se tiene conciencia de la semejanza entre dos partes, se conciben aquellas como totalidades; una en reemplazo de la otra. De esa forma, la identificación así concebida se vuelve absoluta: “de los rosados dedos” hace del alba una doncella; “de los dedos de zanahoria” hace del Alba una criada. Y Cleón y Brásidas [los líderes belicistas, de Atenas y Esparta respectivamente, satirizados en *La Paz*] se convierten en morteros y nada más” (97-98) para la ensaladilla que prepara la Guerra con diferentes ingredientes que metaforizan las distintas ciudades enfrentadas en las guerras del Peloponeso<sup>47</sup>. Pero en la comedia aristofánica existe un poder generalizador en los personajes<sup>48</sup> a pesar de que algunas veces represente individuos históricos (y por consiguiente acerque la comedia aristofánica a la forma yámbica), ya que estos individuos son más bien “tipos que representan ciertos movimientos en filosofía, política y poesía” (Butcher 380). Es el caso de la representación de Sócrates como sofista en *Las Nubes*. Lejos de corresponder a una descripción histórica que considere las diferencias entre el espíritu socrático y el sofístico expuestas por Platón, lo que le interesa a Aristófanes es hacerlos coincidir a partir de

---

<sup>47</sup> Las guerras del Peloponeso comienzan el año 431 y finalizan con el rendimiento y la subyugación de Atenas el año 405. “En todo este período, Aristófanes mantiene consistentemente sentimientos pacifistas y resiste las adversidades y pérdidas de libertades ocasionadas por la prolongación del conflicto” (Stott 100).

<sup>48</sup> Sirva de ejemplo los personajes tipo que aparecen en *Las aves* una vez que su héroe cómico Pistetero se dispone a fundar la nueva ciudad (desplazando a los dioses y reemplazándolos por las aves) para huir de una Atenas marcada por los impuestos y los pleitos. Allí se presentan: el sacerdote, el poeta, el adivino, el agrimensor, el parricida y el delator.

semejanzas que estimaba fundamentales: “para ambos era preciso analizarlo todo y no había nada tan grande y santo que estuviera fuera de toda discusión y no necesitara una fundamentación racional” (Jaeger 337). Así, Sócrates se transforma sólo en el epítome de la nueva educación que amenazaba con hacer desaparecer la herencia espiritual del pasado<sup>49</sup>.

La risa, por lo tanto, en los comienzos del género, habría estado dirigida contra objetivos –que involucraban a personas reales- considerados como vergonzosos. Para, posteriormente, expresar las deficiencias o la fealdad a través de tipos como se puede deducir del ejemplo puesto por Aristóteles de la máscara cómica contrahecha. Por ende, este ejemplo sirve para mostrar nuevamente la diferencia entre lo propiamente cómico y el modo yámbico. Al implicar una identidad ficcional, la máscara cómica expresaría la intención de remitir a rasgos humanos cuyo sentido es general o universal. “Parodiar a un individuo feo, al contrario, sería considerado por Aristóteles como éticamente ofensivo; y ser invitado por la comedia a satisfacer tal risa sería por lo tanto combinar un error poético con uno ético” (Halliwell 1987 87). El error poético sería no representar un personaje universal, mientras que el ético sería burlarse de alguien particular. Ambos criterios están relacionados en la medida que consideran lo particular como opuesto a los estándares de lo verdaderamente cómico. Así, a través de la delimitación de lo risible, excluyendo lo dañino y doloroso, y por lo tanto proponiendo un componente ético para su comprensión, Aristóteles establece su estatuto general acorde a la idea de la mimesis poética que, rigiéndose por los principios de verosimilitud y necesidad, nos entrega, a través de un mundo imaginado, una experiencia inteligible (y por ende, placentera) de la realidad.

## **2.7 La comedia Nueva como realización de la mimesis aristotélica y su reproducción de la jerarquía social a través de los personajes tipo**

En síntesis, las diversas reflexiones de Aristóteles en torno al género cómico se insertan dentro de un esquema de desarrollo que tiene como criterio para evaluar sus puntos de

---

<sup>49</sup> Aristófanes establece un agón entre el logos justo e injusto, los que representan respectivamente la antigua y la nueva educación. Ambos ofrecen un cuadro de lo que supone una formación valórica del hombre (Jaeger 338-339).

inflexión (el paso de la forma yámbica a la comedia propiamente) la idea de generalidad. De los intentos tempranos de tratar con aquellos aspectos defectuosos del carácter, relacionados con individuos particulares y expresados a través de una forma carente de argumento general, a un tipo de representación generalizada marcada por un tipo de humor que tiende a implicar un componente moral en oposición al lenguaje impúdico de la sátira personal.

Al contrario [de la tragedia], Aristóteles habría sentido que el momento de la comedia llega en el siglo IV, no en el V. A pesar de la redefinición de los objetivos y métodos de la comedia que él atribuyó a Crates, él habría considerado, algunas veces, la antigua comedia de Eupolis, Cratino, y Aristófanes, con sus chistes y acciones groseras, como un tipo de retroceso atávico al período pre-crático de sátira descuidada, improvisada e inartística (Reckford 373).

Como señala Olson, todos aquellos elementos farsescos y satíricos de la comedia Antigua fueron reemplazados por aspectos moralizadores en la Nueva. Y los argumentos (sobre todo si pensamos en la comedia aristofánica) de carácter maravilloso fueron desplazados por aquellos basados en la probabilidad natural (103). Mientras la comedia Antigua aristofánica trata de la vida pública con sus correspondientes figuras y presenta situaciones maravillosas, la comedia Nueva (cuyo mayor representante fue Menandro) trata con temas íntimos de la vida privada y doméstica. Y el repertorio de sus personajes (que ya no representan a un particular) emerge de este espacio doméstico central cuyos temas principales son el romance, el deseo sexual, la circulación del dinero y la imposición del orden patriarcal (Stott 41). A Través de Plauto y Terencio, quienes fueron los autores cómicos romanos que adaptaron las obras de Menandro, se reconocen un conjunto de personajes tipo a partir de los cuales se construyen posteriormente sus variaciones: “el joven derrochador; el *senex*, o padre; la esposa corpulenta; la prostituta, o dama cortesana; el esclavo astuto; el parásito nervioso; la doncella vulnerable; y el *miles gloriosus*, o soldado fanfarrón” (Stott 41). Estos representan, según Butcher, aquel esfuerzo generalizador de la comedia que ha dejado definitivamente el uso de nombres históricos para adoptar nombres que sugieran carácter, ocupación o humor (377). De esta manera se concluye que, con mayor probabilidad, el ideal cercano de comedia, según lo expuesto en la

*Poética*, correspondería a la comedia del siglo IV que tiene como referente la obra de Menandro. No obstante, podemos apreciar que tanto en la comedia Antigua aristofánica como en la Nueva (vista a través de su adaptación romana) la utilización de personajes tipo sirve a un propósito de corrección o afirmación valórica de determinados prejuicios sociales. Por ejemplo, a través de las reglas del decoro, basadas en la afirmación aristotélica en el capítulo XV de la *Poética* acerca de que los caracteres deben ser apropiados<sup>50</sup>, Cicerón y Quintiliano proponen, teniendo como ejemplo la comedia romana, que el poeta cómico debería ser capaz de asignar la conducta adecuada a cada uno de sus caracteres, “de acuerdo a la edad, el sexo, el temperamento, la nacionalidad, la posición, etc” (Calder 9). Esto, como Maurice Charney plantea, propone una sociedad rígidamente jerarquizada en donde “las diferentes clases sociales tienen sus estilos prescritos, tanto de maneras como de discursos” (Cit. en Stott 42). Sobre todo si consideramos que las comedias de Plauto y Terencio ejemplifican la perspectiva de que la comedia sólo puede tratar de asuntos bajos e insignificantes que se desarrollan en la vida privada de la gente y que abarca también los niveles más bajos socialmente correspondientes a esclavos, proxenetas y cortesanas.

## **2.8 Política y policía en el arte: la función policial de los personajes tipo en la comedia.**

Las implicancias políticas de este último punto, la delimitación y fijación a partir de los personajes tipo de roles y conductas sociales que sirven para establecer lo ridículo como desviación de la norma (o lo incorrecto), pueden ser vistas a través de la concepción de la

---

<sup>50</sup> Considerando que para Aristóteles los caracteres deben estructurarse al igual que los hechos de acuerdo a lo necesario o lo verosímil (1974 180), una de las cuatro cualidades de los caracteres es que sean apropiados (1974 179). Posteriormente, los teóricos del Renacimiento elaborarán esta regla del decoro recurriendo a otra gran fuente de la teoría acerca de la poesía, el *Arte poética* de Horacio. “En una obra las audiencias pueden tomar placer sólo si ellas encuentran los caracteres sobre escena convincentes y sus acciones plausibles. Horacio advierte al dramaturgo: “anotar las maneras de cada edad, y dar un tono apropiado a sus naturalezas cambiantes y sus años”” (Calder 9).

configuración artística precisamente como “política”, tal como propone el filósofo francés Jacques Rancière.

Según éste, existe en la actualidad una voluntad de repolitizar el arte que muchas veces desconoce o confunde lo que la política y el arte tienen en común o diferente. Así, se da por sentado que determinado arte es político porque trata de temas considerados como políticos o porque subvierte determinada forma de sensibilidad. Lo único cierto, según él, es que la mayoría de estas manifestaciones suelen basarse en una lógica de eficacia que nos remite directamente a un modelo mimético que se creía superado. Y que dice relación con la asignación directa y no problemática de determinado efecto a determinada intención presente en la obra, dando como evidente “el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado” (Rancière 2012 54).

Para adentrarse en la problemática que supone la relación entre estética y política, Rancière se pregunta por las expectativas entre esta relación y los modelos de eficacia derivados de aquella. En primer término llama mimético a un modelo que “suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados” (2012 55). Así, como se concebía en el teatro, se da por sentada la relación entre la intención del autor y el efecto en el espectador fundado en una lógica del reconocimiento en donde determinada lectura del autor, asumida por el espectador, orienta a este último a intervenir en determinada situación significada. A esto se le da el nombre de modelo pedagógico. Este modelo es ya cuestionado por Rousseau en 1760<sup>51</sup>; y esto porque considera al espectador moralmente desorientado, con lo cual la representación de los vicios más que ayudar a evitarlos los disemina. Esto instalaría una ruptura entre la intención y el efecto de la obra poniendo en relieve el aspecto indecible de ésta. “El problema reside en la fórmula misma, en el presupuesto de un continuum sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores” (Rancière 2012 56). Pero este problema de ruptura, dice Rancière, se superaba fácil e ingenuamente

---

<sup>51</sup> Sirva de ejemplo su condena de los supuestos efectos terapéuticos de la comedia, resumidos en el pensamiento de Horacio para quien los vicios se representan para evitarlos.

proponiendo el segundo modelo, al que llama archiético. Un modelo que “opone a las dudosas lecciones de moral de la representación [...] el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y de la vida colectiva. Opone al público de los teatros el pueblo en acto...” (2012 57). Según él, esto último equivaldría a la mimesis correcta según Platón, en la que “los pensamientos ya no son objeto de lecciones llevadas adelante por cuerpos e imágenes representados, sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad” (2012 58)<sup>52</sup>. De esta manera, “lo que se opone [...] a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética” (Rancière 2012 58). No obstante, Rancière da cuenta de un tercer modelo que estaría oscurecido u opacado por los dos modelos anteriores en cuanto a la importancia otorgada a la reflexión en la relación entre arte y política. A través de este modelo de eficacia artística llamado estético, Rancière expresa su postura en torno al asunto de la política del arte abogando por una concepción tendiente a desacreditar los fundamentos pedagógicos de los dos modelos anteriores, los que establecen relaciones directas de causa y efecto entre dos actividades que si bien se asemejan no se identifican: la estética como régimen estético propiamente y la política como campo político. Lo que el modelo estético propone es una eficacia paradójica ya que “es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización” (Rancière 2012 58). El principio de esta distancia y su eficacia, según Rancière, consiste en “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de comunidad” (2012 59). Se suspende

todo continuum que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva [...] Esta paradoja define la configuración y la “política” de lo que yo llamo régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al de la

---

<sup>52</sup> Ejemplo contemporáneo de esto es la pretensión de cierto teatro de convertir al espectador en actor, o el gesto de llevar el arte del museo a la calle o llevar la calle al interior del museo, lo que supondría anular la separación entre arte y vida.

inmediatez ética. La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado (Rancière 2012 59-60).

Esto produce la eficacia de una desconexión, de una ruptura, de un disenso. Esta función de ruptura es lo que asemeja la política al modelo de eficacia estética que es en definitiva la eficacia del arte, ya que la política es aquella actividad que “reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”, produciendo una ruptura en el tejido sensible, en el reparto de lo sensible, en la maneras de ver, de decir, de ubicarse, de definirse, etc. De ahí que el arte, en el régimen de la separación estética, se roce con la política. Pero no se identifica plenamente con ésta, al menos como régimen estético, porque la política como tal (como campo político) obedece a un proceso de subjetivación que involucra un discurso que apela a la demostración de igualdad ante otro que se la niega. La política por tanto es un proceso de emancipación que mediante un proceso de subjetivación busca dar voz a un anónimo con el objeto de reparar un daño que un otro, amparado en la policía, le ha infligido mediante determinado reparto que se ha llevado a cabo. Así, tenemos que la policía es un proceso que “descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones” (Rancière 2006 17), organizando lo que está permitido hacer o sentir en determinado espacio y tiempo. Es por esta definición de policía que la política no se puede subsumir en determinadas nociones o valores que se pretenden universales o propios de determinada comunidad, sea grande o pequeña. Al contrario, es principio de la policía “presentarse como la actualización de lo propio de la comunidad y transformar la reglas del gobierno en leyes naturales de la sociedad” (Rancière 2006 19)<sup>53</sup>. Ahora, retomando la similitud entre la estética como régimen estético y la política como campo político, Rancière expresa que ambas actividades se definen como ficción, es decir como formas de disenso que tienen como función la producción de rupturas en el tejido de lo sensible;

---

<sup>53</sup> De ahí que la política no pueda definirse también como el ejercicio del poder o la lucha por el poder, so riesgo de perder su carácter emancipador y, podríamos decir, revolucionario. De ahí también resulta que lo que la política busca configurar es un sujeto anónimo, que en determinado momento se repleta históricamente (obrero, negro, ciudadano, etc.) sacando consecuencias de su pertenencia o no a tal categoría designada o rechazada. Lo importante es esa consecuencia y no la categoría por sí misma. Lo universal reside en la consecuencia que pone de manifiesto un disenso y no en la categoría por sí misma que pondría de manifiesto sólo un consenso, haciéndose cómplice de la policía.

aunque a niveles distintos que no pueden relacionarse directamente como causa y efecto. Es por eso que Rancière encuentra pertinente hacer la distinción entre una estética de la política y una política de la estética. La primera se caracteriza por redefinir lo visible, “lo que se puede decir de ello, y qué sujetos son capaces de hacerlo” (Rancière 2012 65) mediante actos de subjetivación política; entendiendo el proceso de subjetivación como “la formación de un uno que no es un sí, sino la relación de un sí con otro” (Rancière 2006 21), es decir, como la elaboración de un sujeto común (anónimo) que dialoga en términos de igualdad con otro que le niega esa igualdad. De este modo, lo que en ese proceso dialéctico se obtiene es una desidentificación o desclasificación. En cuanto a la segunda, la política de la estética, ésta consiste en las capacidades o posibilidades nuevas que las circulaciones reelaboradas o redefinidas de lo sensible producen, elaborando el mundo sensible del anónimo, “desde el cual emergen los mundos propios de los nosotros políticos” (Rancière 2012 67). De esta manera, si existe una relación entre la estética de la política y la política de la estética, aquella “no se presta a ningún cálculo determinable” (Rancière 2012 142). Y esto debido a que el régimen de sensorialidad que comporta la obra supera las intenciones del autor; pues el efecto político de la obra pasa por una distancia estética, y porque ese efecto no puede ser garantizado debido a que “conlleva siempre una parte indecible” (Rancière 2012 84). Ahora, si pensamos los modelos de eficacia estética no sólo como modelos de comprensión del arte, adecuados o no a la naturaleza de éste, sino como prácticas concretas de producción artística cuya cualidad policial, tal como hemos visto, radica en formas que reproducen las condiciones sociales dominantes de las que son parte, el modelo pedagógico correspondería a la comedia que hemos venido analizando a través de la construcción de personajes tipo. Pues estos últimos, como caracterizaciones, promueven una taxonomía que reproduce y condiciona las jerarquías sociales y conductuales establecidas. La intención del autor cómico se corresponde con un modo de recepción ya establecido socialmente de manera que afirma una cierta configuración de la vida colectiva. No hay ruptura sino una confirmación de una distribución ya hecha de lugares y funciones que organizan las maneras de ver y sentir; por lo que es mucho más fácil, considerando la sensibilidad dominante, determinar sus efectos. Se comprende entonces que Quintiliano, y después de él los retóricos del Renacimiento, asociando los



tipos cómicos a la filosofía moral o la ética, hayan utilizado las comedias de Terencio como la fuente principal para ilustrar las maneras de ser y de actuar de los caracteres (Calder 11); y, por lo tanto, para reforzar el acto de distinguir, mediante el ridículo, la manera correcta de la incorrecta en la conducta humana<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> En el mismo sentido, Donato, en el siglo IV, concibe a la comedia como esencialmente didáctica, reflejando la vida diaria e instruyéndonos en las prácticas éticas” (Stott 5).

### CAPÍTULO III

#### LA DESCOSIFICACIÓN PASAJERA COMO PROCEDIMIENTO CÓMICO

Como hemos notado, los críticos de la antigüedad (como Quintiliano) y del Renacimiento conciben el propósito de la imitación en la comedia como esencialmente didáctico. La mala conducta sobre escena está destinada a exhibir lo que los espectadores deberían evitar; tal como lo demuestra el hecho que los primeros comentaristas de las comedias de Terencio estuvieran preocupados principalmente de las cuestiones de ética y retórica (Calder 49). Este parece ser el sentido dominante de lo cómico en el mundo antiguo, en donde la risa surge como reacción hacia lo inadecuado<sup>55</sup>. Por lo tanto, su apreciación depende de un mundo regulado y jerarquizado investido del valor de lo adecuado. Si estas representaciones de lo inadecuado eran tolerables por el sentido moral que estimulaban en el espectador (quien identificaba lo cómico con el vicio) también lo eran por el placer que generaban. Así, muchas veces, el peso que ejercen las reglas o normas sobre el individuo es tan enojoso y avasallador que el sólo hecho de trastocarlas u omitirlas significa una liberación placentera. Pero este placer -dentro del sentido que expondremos a continuación- representa un desorden a plazo fijo, un momento pasajero dentro del orden constituido<sup>56</sup>. En términos dialécticos, las transgresiones dependen de las reglas hasta el punto de que éstas representan solamente una suspensión pasajera con un sentido positivo que las transforma en secundarias: tienen como objetivo purgarnos -y este sería el sentido homeopático de la catarsis cómica- de las ambigüedades e inhibiciones del mundo normal para volver a afirmar nuestra existencia cotidiana. Precisamente el tópico cómico del “mundo al revés” da cuenta de aquella condición. Pues esta alteración de la normalidad del mundo está lejos de representar una subversión de derecho por sobre el orden o la vida dominante. Asimismo, la risa derivada de la concepción del carnaval en Bajtín, tal como

---

<sup>55</sup> Horacio en su *Arte poética* nos dice: “A cabeza humana si un pintor cerviz equina unir/ quisiera e incluir variado plumaje, allegando/ miembros de todas partes, como para rematar/ feamente en negro pez mujer hermosa por arriba, / ¿ante tal espectáculo contendrías la risa, amigos?” (Cit. en Bozal 13).

<sup>56</sup> Como veremos más adelante ésta será la gran diferencia con el significado de lo cómico dentro del mundo moderno, donde el desorden se convierte en parte constitutiva de la naturaleza, ya no sólo en algo pasajero sino en un orden con pleno derecho.

veremos, trastoca las prácticas y discursos oficiales para hacernos vislumbrar por un momento la posibilidad de una plenitud perdida.

### 3.1 El carnaval

Si bien el carnaval constituye un fenómeno cultural en forma de espectáculo y con carácter ritual, su influencia, como nos dice Bajtín, incluye un amplio espectro de producciones culturales entre las que por supuesto se encuentra la literatura; sobre todo la comedia. Esta última recoge profusamente una enorme cantidad de sus elementos<sup>57</sup>, tal como nos revela el rito de fertilidad que nos evoca su final feliz.

Como una especie del “mundo al revés”, dice Bajtín, el carnaval ligado a la cultura popular se construye como una parodia de la vida ordinaria.<sup>58</sup> La diferencia que rescata el autor ruso entre el carnaval y el mundo al revés propiamente, o mejor dicho: la interpretación original de Bajtín del mundo al revés como carnaval, es que éste encierra un aspecto positivo que escapa a lo satírico y a la crítica moral. Lo suyo es, según él, la expresión cultural del mundo popular capaz de representar “la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase indispensable. Inseparable de la afirmación, del nacimiento de algo nuevo y mejor” (Cit. en Bozal 26). La fiesta carnavalesca, y por su influencia la comedia<sup>59</sup>, remite al antiguo rito de fertilidad asentado en la estructura de muerte y

---

<sup>57</sup> “Carnavalización” llama Bajtín a “la influencia determinante del carnaval sobre la literatura” (Bajtín 2012 241).

<sup>58</sup> Algunas actitudes o categorías del carnaval según Bajtín son: el contacto libre y familiar, donde los hombres que se encontraban separados por barreras jerárquicas se vuelven a reunir; la excentricidad, como un quiebre de la lógica del mundo habitual que consiste en la apertura del hombre a todo aquello que debe constantemente reprimir; las desavenencias, en donde aquellas relaciones familiares desprovistas de toda regulación se traspasan al pensamiento, los valores y a la realidad en general, formando de ese modo alianzas carnavalescas entre, por ejemplo, lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería, etc. ; y por último, la profanación como una diversidad de sacrilegios que componen un sistema de envilecimiento relacionado a fuerzas genésicas de la tierra y el cuerpo, así como a la parodia de los textos y las palabras sagradas. (Bajtín 1971 312-314).

<sup>59</sup> Aristóteles menciona este origen ritual cuando señala, en el capítulo IV de la *Poética*, que la tragedia y la comedia surgen a partir de improvisaciones. La primera, gracias a los que entonaban el ditirambo (himno en honor de Dioniso); y la segunda, gracias a los que iniciaban los cantos fálicos. En esta procesión, como dice

resurrección, “el rito del asesinato del año viejo (del rey viejo) y el recibimiento de la nueva estación (la resurrección o iniciación del rey adolescente)” (Sypher 16). Subyacente al asesinato del rey viejo se encuentra la idea del chivo expiatorio por medio del cual la tribu expurgaba sus pecados. “Este antiguo rito de muerte-y-resurrección, entonces, parece tener un doble significado: la muerte del dios o rey para salvarlo a él y a la tribu de la infertilidad de la vejez, y la expulsión de los males (o demonios) en medio del regocijo de un pueblo redimido por el sacrificio del héroe-víctima.” (Sypher 16). Y este rito, nos dice Willye Sypher, requiere de un agón entre el dios viejo y el nuevo en el que este último triunfa para consumir la renovación y purificación que se conmemoran en la fiesta. Esta competencia puede tener la forma de un cuestionario en la que el héroe pone a prueba su fertilidad (su capacidad de engendrar lo nuevo) para llegar a su anagnórisis o reconocimiento. O utilizar la figura de un intruso (*alazon*), de un profanador en los ritos, para confrontarlo con el héroe<sup>60</sup> quien definitivamente lo derrota en la lucha que también adquiere la forma de un cuestionario en donde el intruso desconoce las respuestas correctas. Esta combinación de debate racional y orgía fálica otorga una dualidad a la comedia de la que carece la tragedia al haberse quedado esta última solamente con la muerte o sufrimiento del héroe, eliminando la posibilidad de la fiesta y magia erótica de la resurrección<sup>61</sup>.

### 3.2 La transgresión de la risa comprendida en la idea de superioridad

Tal como hemos visto, la razón que se le adjudica a la risa -ya sea como castigo o placer derivado de la suspensión de las reglas- se hace incomprensible sin un marco de valores

---

Sypher, los “devotos del dios Falo [...] llevan el emblema de este dios, el *ithiphallus*, el *penis erectus*. Después de detenerse ante el lugar del sacrificio para orar a Dioniso, continúan su procesión con el acompañamiento de cantos fálicos” (17).

<sup>60</sup> Quien puede ser el joven rey o un personaje llamado *eiron*, el hombre irónico, que, a su vez, también puede ser representado por el primero.

<sup>61</sup> “Desde el punto de vista del antropólogo, la acción trágica, por elevadora del espíritu y perfecta que sea en su forma artística, toca sólo una cuerda del repertorio completo del drama; porque el ciclo ceremonial completo comprende nacimiento: lucha: muerte: resurrección. El arco trágico es sólo nacimiento: lucha: muerte. En consecuencia, el espectro de la comedia es más amplio que el de la tragedia –tal vez más temerario- y la acción cómica puede arriesgarse a producir una purgación y una exaltación diferentes” (Sypher 18).

desde el cual sostener la transgresión que emprende. Y que la idea de superioridad, que luego veremos definir en Baudelaire como la superioridad del hombre sobre el hombre, explica -no de modo absoluto pero sí de manera fundamental- el conjunto de teorías anteriormente expuestas. Pues, la base o fundamento para comprender la risa como castigo es la ortodoxia cultural que utiliza la abstracción para construir personajes tipo con el objeto de abarcar sectores sociales que, por este medio, son ridiculizados para separarlos de las conductas adecuadas o correctas. En este sentido, las elaboraciones teóricas de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse, etc.) mediante su crítica a la racionalidad científica y a la función de dominio y poder que le asigna al conocimiento, nos permiten entender el papel que cumple el concepto en la ridiculización. La función de éste es abstraer aquellas características de determinado grupo social, consideradas perniciosas, para agruparlas en una unidad que desrealiza la inmediatez y particularidad de aquellas y, con ello, la de los sujetos que las encarnan. Esto da como resultado una tipificación que pretende identificar a los sujetos reales que representa con la forma abstracta presentada; lo que tiene una clara intención instrumental ya que lo que se busca es imponer una falsa identidad para estigmatizar valores en nombre de determinado orden social. Lo cómico, por lo tanto, en la medida en que lo risible aparece con claras intenciones de dominio y control sobre lo marginal (Sartre) promueve una visión uniforme y jerárquica del mundo. Así, ya se trate de la risa como castigo o de lo cómico desde sus efectos terapéuticos (como sucede con el carnaval y todas las ligeras suspensiones del agobiante mundo normal) siempre se llega a sostener el predominio de un mundo dominante, regulado y jerarquizado. Por otra parte, gravita en torno de lo cómico y de la comedia, ya sea como afirmación o negación de los valores culturales dominantes, una idea de superioridad que, como veremos en la segunda parte de esta tesis, constituye la principal característica para apreciar y distinguir estos tipos de comicidad de los futuros planteamientos acerca de la comedia.

SEGUNDA PARTE  
**LA COSIFICACIÓN COMO REPRESENTACIÓN DEL ESTADO DEL MUNDO  
EN LA COMEDIA**

## CAPÍTULO I

### LA COSIFICACIÓN COMO ESTADO DEL MUNDO EN LA SOCIEDAD MODERNA CAPITALISTA

El sentido de cosificación que hemos visto hasta aquí se refería principalmente a cómo el conocimiento, desde tiempos míticos, utiliza la abstracción como forma de dominio sobre la realidad. Este tipo de conocimiento, designado por la Teoría crítica como razón instrumental, intenta imponer una relación de identidad entre el concepto y la realidad particular que éste denota con el objetivo práctico de controlar la naturaleza. Dicha operación conceptual la pudimos apreciar en la comedia a través de su método de generalización orientado, fundamentalmente, a la construcción de personajes capaces de tipificar, y con ello abstraer y reducir cualitativamente, un determinado segmento social. Así, mediante la identificación de lo inmediato en discursos o acciones que se consideran inapropiadas se pretende un control social sobre el público al cual se dirige. Por lo tanto, la cosificación en la comedia se plantea como un recurso policial (v. supra 2.8) en relación a fines sociales de corrección individual conforme a las pautas y normas impuestas por esa misma sociedad.

A continuación expondremos un segundo sentido de cosificación que, históricamente, está dado por los cambios y transformaciones impulsados por el modelo capitalista de producción en la sociedad moderna.

Según Marx, es la autonomía de la producción en relación con sus sujetos lo que hace que el poder social se les aparezca como ajeno y extraño. Los productos del trabajo aparecen como mercancías, es decir, como productos con un valor que no está regido por las propiedades naturales de los objetos sino por magnitudes sociales: un valor monetario o precio. Este fenómeno, referido como “el fetichismo de la mercancía”, crea la ilusión de que los objetos creados por los hombres son independientes de su propia labor creativa, convirtiéndose en meras piezas de intercambio en una circulación que olvida sus raíces humanas. De manera que la totalidad de las relaciones sociales implicadas en los objetos

creados desaparece para dar paso a la creencia en la independencia y el valor (de cambio) propio de esos objetos. Debido a estas condiciones, los objetos producidos pierden su valor (de uso) otorgado por el trabajo de quienes los produjeron. Como dice Marx: “el carácter social de la actividad, además de la forma social del producto, y la participación de los individuos en la producción aparecen como algo extraño y objetivo...En el valor de intercambio, la conexión social entre personas es transformada en una relación social entre cosas” (Cit. en Rose 31). De ahí que Marx señale que, en ese proceso, la relación entre los hombres asume la forma fantasmagórica de una relación entre cosas. Es decir, los productos del trabajo humano (las mercancías en este caso) aparecen de manera semejante a las producciones del cerebro humano en el ámbito de lo religioso, como “seres independientes dotados con vida, y entrando en una relación tanto con uno como con otro y la raza humana” (Cit. en Rose 31). Y esto porque, como señala Lukács, los bienes de uso, como mercancías, “adquieren una nueva objetividad, una nueva cosidad, que no tenían en la época del intercambio simplemente ocasional, y que destruye su cosidad propia y original” (Lukács 151). Como ejemplo de aquello, siguiendo a Marx, tenemos que el suelo y la máquina se objetivan en la renta y la ganancia con las que no tienen nada en común, perdiendo de esta manera su valor original y la relación humana implicada en aquella<sup>62</sup>. Así, el intercambio mercantil, tomado como principio, implica una identidad que hace iguales cosas diferentes<sup>63</sup>. De la misma manera que los productos se igualan a un valor monetario o precio, el trabajo humano se reduce a un concepto universal de tiempo promedio. De esta forma, tal como señaló Marx, las cualidades del trabajo desaparecen o se igualan en un tiempo abstracto. “Así, pues, no hay que decir que una hora (de trabajo) de un hombre equivale a una hora de otro hombre, sino más bien, que un hombre en una hora equivale a otro hombre en una hora” (Cit. en Lukács 148). Esto conlleva un sometimiento a los medios de producción por el cual los sujetos productores pierden su estatuto humano y

---

<sup>62</sup> “La mercancía es una cosa de abstracción, y así de separación de la intención individual” (Bewes 80).

<sup>63</sup> Dice Adorno que el principio de identificación como propia de aquel tipo de pensamiento identificante -que ya vimos expuesto en relación a los personajes tipo de la comedia de costumbres- tiene su modelo social en el intercambio. Así, la cosificación representa tanto un fenómeno social como un proceso de pensamiento (Rose 46).



pasan a convertirse en meras cosas dispuestas para el funcionamiento de la maquinaria productiva.

En este contexto de producción capitalista, la racionalización de las actividades sociales, cuyo modelo es la fábrica fordista, somete al individuo a un proceso de regulación extremo que intelectualiza la vida del hombre con fines ajenos a los de su personalidad singular y cualitativa. Para Lukács, esta racionalización consiste en la descomposición de un conjunto complejo en elementos cuya unidad era establecida por la ligazón tradicional y orgánica de experiencias de trabajo. La previsión y el cálculo de los resultados buscados dependen de esta descomposición que afecta no sólo al producto del trabajo en la producción de mercancías, sino también al sujeto que efectúa dicho trabajo. Como consecuencia, la mecanización de la producción convierte a los hombres en átomos aislados y abstractos cuya relación, derivada del intercambio mercantil, consiste en concebirse sólo como objetos de una transacción rentable; o sea, como objetos de una relación fundada en los criterios del cálculo y el beneficio. Así, la vida en general aparece sometida a imperativos de precisión y delimitación destinados a transformar los valores cualitativos en cifras cuantitativas.

De una manera similar pero desde un punto de vista metafísico más que histórico, Simmel considera a la modernidad como un período caracterizado principalmente por la intelectualización de la vida. Para él, las formas, entendidas como modelos de socialización, aprehenden a los individuos bajo un aspecto que desconsidera gran parte de sus determinaciones personales. En consecuencia, los aspectos subjetivos de los individuos son reemplazados por aspectos objetivos que constituyen fundamentalmente demandas impersonales. Este efecto de mediación que las formas sociales producen en los individuos tiene su símbolo más prominente en el dinero. Pues, el sentido de este último es reducir la relación entre objetos a un valor que pone en igualdad cosas que son esencialmente distintas. Como en Lukács, este modelo de intercambio sirve para explicar que los hombres se encuentran cosificados por un valor impropio. Por lo tanto, el hombre moderno, en estas condiciones de existencia, está destinado a cumplir roles y utilizar formas sociales sin poder coincidir plenamente con ellas.

Los alcances cómicos de estos aspectos sociales pueden ser apreciados claramente a través de la explicación de la risa por parte de Bergson. Tal como este expone, la risa

aparece allí donde lo mecánico y uniforme se ha fijado por sobre la personalidad viviente (v. supra p.19). Por lo cual, tal como expresaré más adelante (v. infra p.93), su punto de vista puede ser entendido como una interpretación moderna de la comedia de costumbres.

Por otra parte, este mismo principio de racionalización genera en el individuo la incapacidad de dar un significado unitario al conjunto fragmentario e imponente de las cosas. Esto, debido a la relación puramente accidental que la racionalización promueve entre el individuo y el mundo. Por lo tanto, a la mecanización de la vida como fuente de lo risible se le suma el vértigo, descentramiento, contradicción, escisión, etc., que este proceso social comporta y que se asimila en las ideas de lo grotesco, el humorismo y el absurdo.

Finalmente, resalta en el concepto de cosificación la disminución de un componente afectivo y emocional que implica el reconocimiento del otro y del mundo. Esta es precisamente la perspectiva del filósofo y sociólogo alemán Axel Honneth, quien intenta actualizar la propuesta de Lukács sobre el concepto desde el punto de vista de las interacciones cosificadoras que han olvidado el compromiso y el encuentro existencial con los otros. Para Honneth, el sujeto que tiende a concebir al otro como mercancía, como una cosa de la cual se puede obtener provecho, carece de la emoción necesaria para comprometerse empáticamente con él y así reconocer su integridad moral y física. Este último aspecto que subraya la importancia de la emoción en el desarrollo del pensamiento y de la interacción social, se encontraría olvidado –mas no eliminado- en todas aquellas prácticas y discursos donde el sujeto aparece reducido en sus aspectos cualitativos y singulares. Esta dimensión de la cosificación puede ser apreciada en una gran cantidad de manifestaciones artísticas actuales. Una de estas manifestaciones corresponde, por supuesto, a la literatura. Pues, pululan en ella, personajes cuyas relaciones consigo mismo o con otros se despliegan con base en una consideración puramente objetual; tal como ocurre en la literatura del absurdo (ver pág. 100) donde los personajes son presentados como autómatas carentes de motivaciones e incapaces de conmoverse o sentir pasiones.

Así, el concepto de cosificación expuesto en este capítulo a través de los tres autores mencionados, servirá para comprender las condiciones sociales de la modernidad capitalista que influyen en la comedia y que, a su vez, son procesadas por ella. Pues, la relación histórica que ha mantenido el género cómico con la cosificación, así como también algunas

de sus cualidades propias (su relación con la improbabilidad, lo irracional, el sinsentido, etc.), lo convierten en una forma artística apta para la representación crítica de nuestros tiempos.

### **1.1 La cosificación a partir de la universalización capitalista del intercambio de mercancías: una aproximación a la teoría de Lukács**

Según Lukács, las relaciones mercantiles cobran tal grado de importancia en la sociedad capitalista que terminan afectando a la totalidad de las relaciones sociales. Desde una perspectiva ontológica-social, el pensador húngaro sostiene que de dichas relaciones - basadas en un principio de racionalización sostenido por los criterios del cálculo y el beneficio- deriva un modelo de conducta que sirve para explicar y comprender la existencia cosificada de los individuos. Por lo tanto, es necesario recurrir a la descripción de las condiciones de producción para apreciar los alcances sociales de la cosificación.

A nivel del objeto, la introducción del cálculo en el proceso de trabajo rompe la “unidad orgánica irracional, siempre condicionada cualitativamente, del producto mismo” (Lukács 17). La unidad compleja de sus elementos, antiguamente ligadas a un conjunto tradicional de experiencias concretas de trabajo, se descompone con vistas al cálculo y la previsión cada vez más exacta. De esta manera, la racionalización transforma el proceso productivo “en la reunión objetiva de sistemas parciales racionalizados, cuya unidad está determinada por el puro cálculo”, los “que tienen, pues, que aparecer necesariamente como contingentes los unos en relación a los otros” (Lukács 147). Por lo tanto, la descomposición racional del proceso de trabajo que, según Lukács, es inconcebible sin la especialización, destruye la unidad orgánica de las operaciones parciales al igual que la unidad del producto ligada con aquella. Esta dislocación del objeto se corresponde necesariamente con la dislocación de su sujeto. El proceso de trabajo conforme a las leyes parciales exactas coordinadas por el cálculo y la previsión, funciona como un sistema mecánico cerrado con absoluta independencia, frente al cual la actividad del ser humano se reduce a una simple actitud contemplativa. La técnica moderna de la industria, en cada etapa particular de su

funcionamiento, impide la flexibilidad de la conciencia al enfrentarse al productor individual como sistema rígido y acabado. De ahí que, a partir de su labor amoldada a una especialización unilateral y pasiva, este mismo sistema configure un tiempo abstracto vaciando de toda sustancialidad a los sujetos y objetos que se encuentran sumergidos en él. Cuantitativamente conmensurables, los trabajos realizados por el productor quedan mecánicamente objetivados y se separan del conjunto de su personalidad. Esta objetivación de su fuerza de trabajo, anteriormente vendida como mercancía, llega hasta el punto de transformarse en una realidad cotidiana duradera e insuperable. Devenida en cosa, “la persona se convierte en espectador impotente e integrado a un sistema ajeno” (Lukács 149).

Como señala Lukács, las condiciones anteriormente planteadas conforman la estructura de conciencia formalmente unitaria del capitalismo<sup>64</sup>. A ella le es propia la adopción de una actitud donde las facultades espirituales objetivadas y cosificadas se encuentran desligadas de algún tipo de experiencia orgánica y subjetiva que considera las emociones y la integridad del sujeto como ser creativo. A la inversa, la actitud del sujeto capitalista está caracterizada por la contemplación y la indiferencia, porque, como dice Lukács, “la esencia del cálculo racional se basa, a fin de cuentas, en que el curso forzado de los fenómenos determinados conforme a leyes e independiente de lo “arbitrario” individual, es conocido y calculado” (156). Por lo que existe una imposibilidad de intervenir en el curso de las acciones ya fijado por un valor (económico) ajeno en donde la existencia queda reducida a una partícula aislada dentro de un sistema extraño

Así, el concepto de “contemplación” no indica tanto una actitud de inmersión o concentración teórica como una actitud de indulgencia, observación pasiva, mientras “indiferencia” significa que un agente ya no está más afectado emocionalmente por los eventos a su alrededor, en cambio se deja llevar sin una participación propia, simplemente observando su pasar (Honneth 24).

---

<sup>64</sup> Esta forma de comprender el mundo basándose en el saber práctico de una época es mencionada por Zygmunt Bauman a propósito del capitalismo pesado (completamente regulado y jerarquizado) representado por el mundo fordista. Cuando una práctica se erige como el sitio de construcción epistemológica sobre la cual se construye una visión de mundo, se puede decir que existe una comprensión *praxeomórfica* de la realidad (Bauman 2004 62). Es precisamente lo que hace Lukács al proponer las formas de intercambio mercantil o la actitud del trabajador frente a la máquina como prácticas para comprender la estructura de conciencia propia del sujeto capitalista.

Como hemos visto, partiendo de la noción básica del concepto en Marx, la que implica el hecho de “que una relación entre personas ha tomado el carácter de una cosa”, Lukács pasa a fundamentar este hecho cognitivo (el que a un ser humano se le haya considerado como una cosa) en la universalización capitalista del intercambio de mercancías. Según aquel, este acontecimiento ha sido de tal magnitud que ha logrado propagar su lógica a todas las esferas sociales de la vida, constituyendo una “segunda naturaleza”. De esta manera, las personas tienden a concebirse recíprocamente bajo las categorías mercantiles de cálculo y beneficio, pasando a ser meros instrumentos de un fin ajeno a ellos mismos. Si algo define los efectos de este tipo de manifestaciones y condiciones promovidas por las relaciones mercantiles es la separación de nuestros productos, actos y obras en general, vista como enajenación o extrañamiento. Para Georg Simmel, como veremos a continuación, ésta es precisamente la condición que caracteriza con mayor propiedad a la modernidad. Como dice Danilo Martuccelli, Simmel atribuyó a los individuos modernos una dimensión trágica, ya que estos “dudan, son asediados por extraños estados subjetivos; a menudo no saben en realidad cómo expresarse y conducirse; otras veces, a la inversa, tienen la sensación de que las formas de las cuales disponen cultural y socialmente no pueden hacer otra cosa que traicionarlos” (322)<sup>65</sup>.

## **1.2 Georg Simmel: el extrañamiento como destino del hombre**

Para Simmel, la experiencia del mundo moderno remite siempre a una distancia entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva. Si bien esta es una condición existencial del hombre, en la modernidad se exagera ya que, según él, se impone una hipertrofia de la cultura objetiva que ahoga el espíritu subjetivo del cual ha emergido.

Dice Simmel que el hombre desde el momento en que se inserta en los hechos naturales del mundo entra en una relación problemática con la naturaleza cuyo origen es la separación entre sujeto y objeto. La tragedia de la cultura, según Simmel, significa que el

---

<sup>65</sup> La mayor parte de lo que expondré a continuación sobre Georg Simmel está extraído del capítulo X del libro de Danilo Martuccelli llamado: *Sociologías de la modernidad*.

hombre actúa sobre el mundo creando estructuras que se autonomizan de su voluntad. No obstante, estas estructuras -o formas- representan la única manera que tiene el espíritu de insertarse en la realidad con la consecuencia latente e irreversible de una separación de la vida que le ha dado origen. La sociedad, por ejemplo, se construye mediante formas de socialización que cumplen un rol de mediación entre ella y el individuo. Dichas formas, por lo tanto, dan cuenta de prácticas humanas institucionalizadas que representan esquemas de conducta que atrapan y solidifican las conciencias subjetivas de quienes las realizan. Así, la sociedad no puede existir sin crear tipificaciones que asigna a sus miembros, las que predeterminan las posiciones específicas en la jerarquía social de forma independiente al deseo de los individuos. De manera que si los individuos en sus interacciones son aprehendidos bajo un sólo aspecto, dejando de lado otras determinaciones personales, la posibilidad de la socialización total del hombre se hace imposible a la vez que éste no puede existir, como ser, sin someterse a la mediación de las formas. Esto ejemplifica la relación paradójal y ambigua que une y separa al hombre de la cultura. La vida, como expresa Francois Léger, “es creación de algo que se le convierte en algo extraño, la cual produce un mundo objetivo en el cual ella se pierde, pero con el cual forma no obstante una unidad, ya que se modela a la imagen de lo que ella misma ha creado” (Cit. en Martuccelli 338). Así, el concepto de cultura puede aludir tanto a un estado de perfección del alma en donde lo subjetivo y lo objetivo, la vida y las formas, se relacionan de manera armónica<sup>66</sup>; o puede aludir -entendiendo que la cultura es siempre síntesis del espíritu subjetivo y de las creaciones de la mente objetiva- a una unidad pasajera, condenada desde ya a su extravío de lo espiritual que le ha dado origen. Pues lo subjetivo nunca puede ser manifestación inmediata de sí, sino que debe recurrir a objetivaciones que lo representen. Dice Martuccelli que, como esta distancia en Simmel es existencial y metafísica, aquel no utiliza la palabra alienación sino que prefiere el término objetivación (339). A diferencia de Marx y de Lukács, para quienes este fenómeno de escisión o separación entre lo subjetivo y lo objetivo (expresado a través del modelo del fetichismo de la mercancía) corresponde históricamente a la producción capitalista, Simmel ve una dicotomía inherente a la

---

<sup>66</sup> Como en el caso del arte, en donde la vida, por algún tiempo, es capaz de ser acogida sin ser traicionada (Martuccelli 338).

naturaleza humana. Con respecto, precisamente, al fetichismo de la mercancía, Simmel dice:

El fetichismo que Marx asignó a los productos económicos representa sólo un caso especial de este destino general de los contenidos de la cultura. Con el incremento en esta última, aquellos contenidos se plantean progresivamente bajo una paradoja: ellos fueron originalmente creados por sujetos y para sujetos [...] [Sin embargo,] estos siguieron una lógica de desarrollo inmanente. Al hacer eso se extrañan a sí mismos de su origen además de su propósito (Cit. en Rose 33).

Es por esto que para Simmel, tal como señala Martuccelli, la condición de este extrañamiento, que refiere a una salida de sí, no implica una forma histórica de alienación que pueda ser superada por una práctica o conocimiento correcto; al menos de modo definitivo. Por lo que su visión de mundo puede ser caracterizada, como propone Francois Léger, por una dialéctica sin síntesis. No obstante, la modernidad, según él, es el período histórico que se caracteriza por el incremento considerable de la separación entre la cultura objetiva y subjetiva. Lo que significa un aumento del carácter mediado de la realidad. Y es en el dinero donde se percibe con mayor claridad los efectos de esta mediación, ya que su sentido está dado por establecer un valor entre objetos distintos que sólo se identifican a partir de éste. Es decir, siguiendo la lógica del intercambio mercantil, pone en igualdad cosas que son desiguales; imponiendo, según Simmel, una tendencia cognitiva caracterizada por “la reducción de las determinaciones cualitativas a determinaciones cuantitativas” (Cit. en Martuccelli 328). Así, la creciente influencia del dinero crea una sociedad donde las relaciones directas con los objetos, e incluso con sujetos, quedan mediadas por símbolos que provocan extrañamiento. Esto da lugar a toda una serie de imperativos de precisión y delimitación que intelectualizan la vida y la convierten en una organización objetiva del mundo, separada de la voluntad y los sentimientos subjetivos. En consecuencia, los hombres reemplazan sus anteriores vínculos orgánicos por relaciones más abstractas e interpretables en categorías más generales. La cancelación de los vínculos orgánicos y afectivos desarrolla una individualidad que se manifiesta ambivalente y fragmentada. La posibilidad de establecer relaciones diferenciadas con realidades autónomas crea el riesgo de que el individuo quede atrapado entre tendencias opuestas cuyo

posible efecto sea el conflicto y la oscilación. Además, la superación del espíritu objetivo por el subjetivo somete la individualidad a contenidos y demandas impersonales cuya contraparte es la exageración de los rasgos singulares y no intercambiables de la persona. De ahí que Simmel también caracterice la modernidad como un conflicto generalizado, ya no en contra de una forma en particular que se muestra insuficiente y deficiente para albergar la vida, sino en contra de la forma misma. Esta oposición vuelve al individuo más sensible con respecto a las características determinantes de su sociabilización. Las formas que ésta impone se le presentan como imperios gobernados por sus propias leyes que son resentidas como una carga y fuerza contrarias. Por un lado, las formas impiden al hombre moderno realizarse en ellas a no ser que decida someterse completamente a los roles adjudicados socialmente. Por otro, las múltiples manifestaciones del espíritu objetivo que siguen autónomamente sus propias leyes agobian la existencia individual, se perciben tan diferentes y contrarias que no se logran ni asimilar internamente ni rechazar completamente. En términos de Martuccelli, según Simmel:

En la modernidad no se trata solamente de la diferencia creciente entre la cultura objetiva y la cultura subjetiva, sino también del riesgo de que el espíritu objetivo atropelle al individuo debido a su ritmo vertiginoso de crecimiento. Desgarro irreprimible, por cuanto la cultura objetiva se refina y se extiende mediante fuerzas que sobrepasan, en demasía, las capacidades inevitablemente parciales y limitadas de los individuos (342).

### **1.3 Axel Honneth: la cosificación como olvido del reconocimiento**

Axel Honneth juzga más apropiado para comprender la cosificación el punto de vista de Lukács que trata sobre las interacciones cosificadoras que han perdido los componentes del compromiso y encuentro existencial con los otros. “En esta versión, todas las alusiones idealistas están olvidadas, ya que aquí se trata más con una forma particular de interacción que con un tipo de actividad generadora del mundo” (Honneth 29). En efecto, para Honneth no es posible, como hace Lukács, reducir absolutamente el término a un presupuesto ontológico derivado de las relaciones de intercambio mercantil, sino que deben



considerarse otras fuentes sociales: partiendo de la base que toda cosificación “consiste en un olvido del reconocimiento” previo a cualquier tipo de relación que los seres humanos acordaron en un proceso de interacción subjetiva (Honneth 4). Estas otras fuentes involucrarían aquellas prácticas sociales que promueven y perpetúan este olvido<sup>67</sup>, así como discursos ideológicos que cumplen un propósito similar<sup>68</sup>. Si bien, señala, la cosificación en Lukács no constituye ni un error epistémico (en tanto que la práctica constante de la cosificación -considerando que la conciencia deriva de aquella- no deja espacio para el desarrollo de un conocimiento distinto al promovido por esa misma práctica), ni una mala forma de conducta moral (ya que faltaría un elemento de intención subjetiva), de todas maneras está involucrada en su perspectiva un componente normativo que propone, valiéndose de una negación (la cosificación es una forma de praxis estructuralmente falsa), una idea de praxis humana correcta o genuina. Al sujeto indiferente y contemplativo se le opondría un sujeto activo que experimentaría el mundo “de una manera no mediada, como “una parte orgánica de su personalidad”, y como colaborador, mientras los objetos pueden ser experimentados [...] como si fueran “cualitativamente únicos”, esenciales, y particulares en su contenido” (Honneth 26-27). En este tipo de experiencia genuina, la conciencia estructuralmente falsa desaparecería y el objeto efectivamente podría ser pensado como producto de un sujeto que se reconoce en aquel.

Dejando de lado las posibles alusiones idealistas de esta última afirmación, Honneth encuentra puntos de coincidencia entre Heidegger y Lukács que proveen de claves interpretativas para acercarse a lo que él considera la relación elemental que funda todo hecho social y que estaría “olvidada” en aquellas relaciones cosificadas, tal como las describe Lukács. Primero, señala que ambos pensadores comparten la intención de subvertir aquel modelo epistemológico en donde un sujeto encuentra neutralmente un mundo externo. Al contrario, existe un “cuidado”, según la terminología de Heidegger, o una “actividad comprometida”, según Lukács, en donde el sujeto “está existencialmente

---

<sup>67</sup> Entrevistas de trabajo, búsquedas de pareja por internet, vaciamiento de la sustancia jurídica en los contratos de trabajo, mediciones y manipulaciones del potencial de niños, etc., serían ejemplos, según él, de estas prácticas.

<sup>68</sup> Dentro de esta última categoría se encontraría el primer sentido de cosificación desarrollado en esta tesis, ya que abarca todos aquellos sistemas de convicciones que promueven tipificaciones cosificantes sobre grupos de personas (mujeres, negros, judíos, etc.).

interesado en una realidad que está siempre desvelada como para tener importancia cualitativa” (Honneth 30). De esta manera, ambos coinciden según él, en que a nuestra relación con la realidad antecede siempre un compromiso empático y preocupado que en las prácticas cosificadoras se encuentra escondido por un tipo de velo interpretativo que lo omite. Por lo tanto, aquella perspectiva de Lukács que alude a la cosificación como una práctica estructuralmente falsa no puede ser completamente correcta porque en toda relación social siempre antecede, por lo menos de una manera rudimentaria, un compromiso empático o una práctica comprometida. Así, la cosificación, para Honneth, está más bien relacionada a un tipo de interpretación errada de nuestras prácticas cotidianas que mantendrían aún su carácter comprometido. Aunque reconoce que aquellas falsas interpretaciones tienen alguna influencia negativa o destructiva sobre las acciones de los sujetos, éstas nunca pueden incidir al punto de eliminar ese componente básico del compromiso que funda toda interacción social. El olvido y no la exterminación sería el hecho que marca la conducta cosificada en relación a una actitud de reconocimiento que encarna la afirmación constante y activa del valor que las personas o las cosas tienen en sí mismas. Reconocer aquello no significa reducir el contenido cualitativamente singular de la experiencia a un nivel de comprensión neutral y desinteresada. El énfasis de Lukács y Heidegger en un componente emocional y afectivo presente en las actitudes genuinas hacia el mundo, diferenciaría sus posturas de aquellas teorías psicológicas del desarrollo humano que sólo enfatizan, al momento de describir la importancia del reconocimiento como fundamento para el desarrollo del conocimiento o de la interacción comunicativa, la necesidad de tomar la perspectiva del otro. Para Honneth, quien sigue algunos estudios cognitivistas sobre la importancia de la emocionalidad al momento de percibir los objetos como entidades independientes de nuestros pensamientos y sentimientos, es sólo a través de una vinculación emotiva con alguna figura de apego que podemos efectivamente tomar la perspectiva de otra persona y apreciar el significado existencial que las circunstancias situacionales pueden tener para aquella. Es decir que sólo a través de esa figura de apego emocional se nos puede revelar un mundo de cualidades significativas. “El hecho que señala que es desde la perspectiva de una figura de apego amada que los niños arriban a una comprensión de la realidad objetiva indica a su vez que a mayor cantidad de

perspectivas sobre un objeto de percepción singular que podamos reunir, más apropiado y preciso será nuestro conocimiento de los objetos” (Honneth 46). Por lo tanto, el reconocimiento, tal como ha sido caracterizado, precede al conocimiento como comprensión aparentemente neutral de la realidad y se posiciona como el criterio para comprender el fenómeno de la cosificación, en la medida que su olvido implica una desvinculación afectiva de los hechos y las circunstancias que obligarían a un compromiso existencial con uno mismo y con los otros.

## CAPÍTULO II

### EL SENTIDO DE LO CÓMICO EN LA MODERNIDAD CAPITALISTA

En algún momento la naturaleza se tornó salvajemente ambigua y, por ejemplo, el enemigo que las guerras políticas y religiosas hacían comprender siempre como un “otro” se instaló en el interior de uno. En algún momento del siglo XVIII, como Valeriano Bozal sugiere, el arte comenzó a dar cuenta, gracias al nuevo concepto estético de lo pintoresco - sostenido por la curiosidad-, del placer que despierta en la imaginación la diversidad de lo cotidiano. El movimiento del gusto, la pintura de fiestas galantes que ya no hablan del Gran Teatro del mundo sino de la diversidad lujosa y radiante de la vida de los salones, parques públicos y escenarios privados, todo ayuda a preparar el terreno para que lo cómico “pueda expresarse sin el menosprecio de ser menor y subsidiario” (Bozal 40). Sin embargo, ya se trate de lo cómico -como en el mundo antiguo- ligado a las deficiencias, debilidades e incongruencias, tanto en el plano moral, intelectual, material o social (sean o no dañinas desde la perspectiva que desarrolla Aristóteles para separar lo risible propiamente de la invectiva) o a lo mecánico incrustado en lo vivo, tal como Bergson explica el fenómeno de lo cómico centrado en la comedia de costumbres, la burla o mordacidad deja entrever siempre un orden, como imagen positiva del hombre, al que se apela mediante la negatividad. Así, la comedia estaría orientada por un propósito pedagógico que suscita, al ver en escena las diversas exageraciones y desviaciones que los personajes cómicos realizan, el reconocimiento de la proporción correcta y de la norma racional y moral. Por ejemplo, si río de alguien que cae o tropieza es por cierto orgullo inconsciente que me lleva a distanciarme -en un sentido afectivo- de tal espectáculo debido a la idea de mi propia confianza en mis aptitudes para caminar con cuidado. Y como tal es útil ya que sirve para ridiculizar todo aquello reprensible o defectuoso que uno debe evitar y corregir siempre bajo la exigencia de su propia superioridad. Según Baudelaire ésta es la idea que rige en lo que él llama cómico significativo, donde se inscriben la sátira y la comedia de costumbres. No es extraño por tanto que, según el mismo Baudelaire, lo cómico significativo utilice “un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de

analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral” (Baudelaire 2001 101). Esto nos permite afirmar que la idea de superioridad, en una primera aproximación al fenómeno ambiguo de la risa, se basa en valores asumidos e incuestionables. En cambio, tal como veremos, es en lo cómico absoluto, o grotesco, donde la complejidad de la risa, como signo de la complejidad que trae aparejada las transformaciones de la modernidad, cobra relevancia como un índice de una nueva configuración de la experiencia.

## **2.1 La experiencia moderna en Baudelaire según Walter Benjamin. Una aproximación a la idea de lo grotesco**

Según Walter Benjamin, fue mérito de Baudelaire el haber dado cuenta de la fragmentación del continuum de la experiencia por las nuevas condiciones históricas de la modernidad, proporcionando, además, herramientas con las cuales hacer frente a los nuevos desafíos presentes en la sociedad<sup>69</sup>. De esta manera, como hemos visto a través de los aspectos sociales desprendidos del concepto de cosificación, con el mundo moderno comienza a gestarse un proceso de tecnificación propio de un mundo administrado y guiado por la estandarización. Según Benjamin, aquellas condiciones pueden ser apreciadas a partir de los shocks inasimilables de la vida moderna<sup>70</sup>. Estos últimos, en un sentido negativo, romperían la continuidad de la experiencia precapitalista del artesanado y con ello la posibilidad de una narrativa dotada de sentido capaz de transmitirse de generación en generación<sup>71</sup>. En vez de esto, los acontecimientos se convierten en vivencias que, encerradas en lo individual y subjetivo, no permiten captar el sentido histórico del pasado. Así, la transformación de la técnica y los medios productivos configuran un nuevo

---

<sup>69</sup> Un ejemplo de aquello es la crítica al uso de valores culturales (entre los que se encuentran: la creatividad, genialidad y eternidad) que puedan condescender y servir a posturas totalitarias como la del fascismo del siglo XX.

<sup>70</sup> Estos shocks pueden ser comparados con aquel sinnúmero de objetivaciones del espíritu que Simmel ve como un peligro de la modernidad, ya que aquellos pretenden erigirse como la norma de la existencia individual pero sin ningún tipo de vinculación orgánica con lo subjetivo (v. supra pp.55-56). Creciendo a un ritmo vertiginoso y con plena autonomía, amenazan con atropellar al individuo que, desorientado, no puede ni asimilarlas ni rechazarlas completamente. (Martuccelli 342).

<sup>71</sup> Este tipo de experiencia, correspondiente al periodo del artesanado, es expuesta paradigmáticamente por Benjamin en la figura del narrador. Para una profundización de esta relación ver su texto: *El Narrador*.

escenario que corresponde a la modernidad capitalista. Baudelaire (a quien Benjamin llama “el poeta lírico en la época del Alto Capitalismo”) es la figura paradigmática de aquella época histórica en donde París pasa a ser la capital del siglo XIX. Pues en París (como efecto de la revolución industrial que se expandía por toda Europa) se estaban desplegando las mayores transformaciones técnicas y tecnológicas, ya sea en medios de transporte como en medios de comunicación (Steiner 2-3). De este modo podemos decir que su interés por Baudelaire es su interés por aproximarse a una concepción materialista de la historia que ve en el siglo XIX el fundamento para cualquier aproximación crítica en el presente, lo que implica también la pregunta sobre si es posible la experiencia y de ser así bajo qué condiciones.

### **2.1.2 El shock como nueva configuración de la experiencia**

En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin se propone rastrear y exponer el efecto de shock negativo que conlleva las nuevas condiciones históricas. Para ello analiza el comportamiento de la masa y lo que representa. Así, valiéndose de la representación que Edgar Allan Poe hace de ésta en su cuento *The Man of the Crowd*<sup>72</sup> puede ver una interdependencia entre aquella y el proceso técnico de la maquinaria industrial y su

---

<sup>72</sup> El narrador-personaje del cuento observa desde la amplia ventana de un café londinense una de las grandes avenidas de la ciudad. En ella transita una densa multitud que llama su atención. Dentro de ésta reconoce tipos de personas que, independiente de las clases sociales a las que pertenecen, se mezclan al andar con gestos y actitudes autómatas: “La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos; cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables, y parecían llenos de confusión” (Poe 248). El ritmo de las condiciones de producción somete al hombre a un nuevo tipo de experiencia que se visualiza en “las uniformidades de índole absurda a las que Poe ve que está sometida la multitud. Uniformidad en el vestir y en el comportarse y no en último término uniformidades en la expresión del rostro” (Benjamin 1998 148). En *el París del Segundo Imperio en Baudelaire* puede encontrarse formulada la misma idea: “Los sectores de la multitud descrita por Poe realizan la mimesis semejante del “movimiento enfebrecido de la producción material” junto con las formas pertinentes del negocio [...] Según él las gentes se comportan como si sólo pudiesen exteriorizarse automáticamente” (Benjamin 1998 69).

respectivo correlato subjetivo o sus efectos sobre los trabajadores, cuya figura más deshumanizada (el autómeta) se corresponde con el trabajador no especializado, el que depende completamente de la máquina sometiéndose a su ritmo de lo siempre igual. Bajo el ojo materialista, Benjamin también percibe un conjunto de innovaciones técnicas en aparatos (la cerilla, el teléfono, el disparador de la cámara fotográfica) cuya manipulación descansa ya no en un proceso (“sucesión compleja de operaciones”) sino en un movimiento abrupto. Además, “a las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios de un periódico y el tráfico de una gran ciudad. Moverse en éste condiciona a cada uno con una serie de shocks y de colisiones” (Benjamin 1998 147). De este modo puede comprenderse que “a la vivencia del shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria” (Benjamin 1998 149). Así mismo, la vivencia de este último tiene en Baudelaire un reflejo inverso en la figura del desocupado cuyo ámbito es el juego que se confunde con el trabajo de la producción industrial. Lo que homologa la figura del trabajador y el jugador es el tiempo vacío que estructura sus movimientos. La repetición estricta a la que se someten evita que sus movimientos tengan alguna conexión entre sí. “Cada manejo de la máquina es tan impermeable al precedente como el “coup” de una partida de azar respecto de cada uno de los anteriores; por eso la prestación del asalariado coincide a su manera con la prestación del jugador. El trabajo de ambos está igualmente vaciado de contenido” (Benjamin 1998 150). Esto es precisamente lo que diferencia a la vivencia de la experiencia. En la última el deseo de algo se llena y estructura de contenido a través del tiempo, lo que nos revela cierta afinidad con la continuidad de la tradición. En cambio la primera sólo puede representar aquel estado de ánimo donde los acontecimientos pierden relieve sometiéndose a un tipo de azar que se disfraza de novedad, lo que significa en realidad la consolidación de aquel tiempo vacío en donde continuar, tal como en el trabajo y en la mesa de juego, es “empezar siempre de nuevo y por el principio” (Benjamin 1998 152). Bajo este tipo de shocks todos aquellos factores que consolidaban ese tipo de experiencia aurática del pasado son desplazados y reemplazados por los golpes de la máquina industrial<sup>73</sup> cuya estructura de

---

<sup>73</sup> Esta misma relación puede apreciarse en la reproducción técnica que modifica las formas de recepción y producción de las obras artísticas y que tiene en el cine su realización paradigmática. Estas modificaciones en

tiempo se refracta en los demás ámbitos de vida. La nostalgia de Baudelaire por ese mundo perdido de “*correspondencias*” (en donde el pasado de una vida anterior emerge bajo la forma del tiempo de la consumación; en donde los días, a diferencia de la reproducción de lo siempre igual del tiempo vacío, destacan unos de otros, y en donde las cosas alcanzan la vista<sup>74</sup> para devolvernos nuestra mirada) es lo que precisamente, dice Benjamin, mide el descalabro de lo moderno, ya que la sensación de lo moderno sólo se puede tener al precio de la trituración del aura en la experiencia del shock. Frente a este conjunto de cosas, en donde la vivencia del shock se ha convertido en norma, se impone una tarea al poeta que en Baudelaire, como dice Valéry, adquiere la forma de una razón de estado (Benjamin 1998 131). Su tarea es liberarnos de las vivencias mediante, precisamente, aquello que imposibilita tenerlas: la experiencia del shock. Por un lado, Benjamin lamenta la pérdida de la experiencia, y por otra percibe dentro de las mismas condiciones que causaron dicha pérdida una oportunidad de superación de aquella. “Habla, entonces, de una cierta ambigüedad, que le permitía en determinados momentos lamentarse y en otros acoger con beneplácito “las oportunidades ofrecidas por su inminente desaparición” (Peters 7)<sup>75</sup>. Resulta ilustrativo para entender esta ambigüedad el desarrollo que hace Benjamin del

---

la percepción- dice Benjamin en su famoso texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”- son susceptibles de que las comprendamos como desmoronamiento del aura, la que es definida por éste como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (2007 153). La autenticidad de la obra de arte, el aquí y el ahora de ésta, basadas en su duración material y la testificación histórica de esta duración, pierden total fundamento cuando la obra se configura para su reproducción (como es el caso del cine), puesto que no tiene sentido preguntarse por la autenticidad cuando sólo existen copias. La fundamentación social de este proceso la encuentra Benjamin en el anhelo propio de las masas por acercar espacial y humanamente las cosas así como su tendencia a superar la singularidad de éstas mediante su reproducción, lo que provoca que la singularidad y la perduración sean desplazadas por la fugacidad y la posible repetición. El valor cultural de la obra (inserta en el contexto de la tradición) que exigía el recogimiento y la contemplación de lo irreplicable se hace imposible con la experiencia rupturista de los shocks en la vida de las grandes urbes; de la misma manera que la experiencia genuina en el continuum de la tradición.

<sup>74</sup> La experiencia del aura “consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (Benjamin 1998 163). En el poema “Correspondencias”, dice Baudelaire al respecto: “Es la Natura un templo cuyos pilares vivos/ dejan salir a veces palabras en desorden; / el hombre lo atraviesa por un bosque de símbolos/ que al acecho lo observan con familiar mirada” (Baudelaire 2003 49).

<sup>75</sup> “Una vez diagnosticada la atrofia de la experiencia aurática el pensador alemán dedica sus esfuerzos intelectuales a retratar dicha atrofia en toda su magnitud (de aquí su interés por Baudelaire) pero también a dar cuenta de aquellos elementos que en el medio de los escombros nos procuraban herramientas nuevas para una realidad radicalmente transformada” (Peters 13).



concepto de “memoria involuntaria” en Proust, ya que desde sus aspectos psicoanalíticos el shock se explicaría como la posibilidad de lograr hacer experiencia. Según la conclusión de Freud en *Más allá del principio del placer* a partir de la formulación de que “hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles” (Cit. en Benjamin 1998 129), la consciencia cumpliría la función de protegernos frente a los estímulos que comportan la amenaza del shock. De esa manera memoria y consciencia se disocian por lo que sólo se puede tener memoria de “lo que no se ha vivido explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como vivencia” (Benjamin 1998 128). El recuerdo, aliado de la consciencia en esta tarea según Valéry, correspondería a aquel ejercicio que nos otorga el tiempo para organizar y de ese modo impermeabilizar la recepción de los estímulos. “Que el shock quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética” (Benjamin 1998 131)<sup>76</sup>. Por lo tanto, el objetivo sería otorgar al shock un espacio que le permita romper, mediante sus energías, la defensa férrea frente a los estímulos por parte de la consciencia. En esta perspectiva cobra importancia el concepto de *alegoría*, en la medida que como categoría estética y denuncia social irrumpe en contra de las fantasmagorías propias de la consciencia capitalista<sup>77</sup>. “Arrancar los objetos de sus relaciones habituales [...] es un procedimiento altamente característico en Baudelaire; está

---

<sup>76</sup> Una actitud semejante de esterilización frente a los shocks puede ser interpretado de lo dicho por Benjamin sobre la actitud que adopta la burguesía frente al proceso administrativo de control y homogeneización apoyado por la técnica (como el rol que juega la fotografía en la determinación personal de la firma). En este proceso, las huellas de la vida privada que se pierden en la multitud se intentan recuperar en el espacio interior de la burguesía. El burgués, “incansable le toma las huellas a toda una serie de objetos [...] Prefiere las fundas de terciopelo y de felpa que conserven la huella de todo contacto. Al estilo del final del Segundo Imperio la casa se le convierte en una especie de estuche” (Benjamin 1998 61-62). No obstante, se podría interpretar que la función cumplida por las fundas y los estuches dentro del espacio privado de la burguesía, más que conservar las huellas para asegurar la vida privada del control, sería la de evitar el impacto que los choques imponen en la exterioridad permeada por la modernización. Con esto se demuestra que el burgués no quiere nada perturbador o revelador.

<sup>77</sup> “La alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo “orden dado” –sea en el arte, sea en la vida– como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría.” (Benjamin Cit. en García 170).

vinculado en la intención alegórica a la destrucción de las relaciones orgánicas” (Castel 15)<sup>78</sup>.

### 2.1.3 Alegoría y cosificación: la desestructuración de las totalidades armónicas

El concepto de alegoría es formulado por Benjamin en su estudio sobre el drama barroco alemán. Allí se contrapone al símbolo que, como categoría de lo bello, “prescribe ya desde su propia etimología, la unidad reconciliada entre forma y contenido” (García 166). Si el símbolo se inscribe en una estética de lo bello que tiene como emblema la belleza del cuerpo humano vivo que es a su vez expresión de la totalidad, la alegoría expone una desaparición de lo bello que representa mediante la figura del cadáver. La ruptura de la totalidad expresada en el abismo entre el ser figurativo y el significar tiene como causa histórica el desalojo escatológico que expone una vida sin posibilidades de redención. Así, “la secularización implicada en este proceso impone como objeto de la alegoría esta desnuda inmanencia, es decir, la historia sufriente de los hombres, sin reaseguros teológicos que transfiguren su dolor.” (García 167). De esta manera, si el símbolo idealiza la destrucción en la redención la alegoría la muestra al desnudo: “aparece en la brutalidad de la “naturaleza primera”” (García 168). En síntesis, según Benjamin el núcleo de la visión alegórica tanto barroca y secular es “la desintegración de la totalidad armónica de la historia como símbolo” que expone “el sufrimiento humano indisoluble” (García 168). En la época moderna este sufrimiento está marcado por la destrucción de la experiencia por parte de la vivencia del shock.

Dice Benjamin que *Las flores del mal* no sería lo que es si sólo imperase el acierto de las correspondencias celebrando sus fiestas. También están aquellos poemas en que esto fracasa. Si el *ideal* “dispensa la fuerza para la reminiscencia” (1998 158) el *spleen* nos

---

<sup>78</sup> Un ejemplo de esto sería -en el plano orgánico del lenguaje- la difuminación que consume Baudelaire en la literatura francesa (la que tiene como precursores a Victor Hugo y Sainte-Beuve) de la barrera que separa la utilización de las palabras elevadas de las que debían ser excluidas de este uso, tanto en la poesía lírica como en la tragedia. “Sus metáforas son originales por la bajeza de los objetos de comparación. Mantiene su mirada sobre el proceso trivial para acercarle el poético” (Benjamin 1998 118).

remite a un tiempo en que la imposibilidad de hacer experiencia se transforma en ira. Y no es otro el sentimiento, a diferencia del carácter contemplativo del melancólico en la alegoría barroca, “que mueve al alegorista a producir imágenes que conviertan en ruinas las configuraciones armónicas del mundo [...] La alegoría de Baudelaire lleva el rastro de la violenta actividad que fue precisa para derribar la armónica fachada del mundo que le rodeaba” (Castel 15). Si bien las correspondencias y la imagen de lo bello nos hablan de una experiencia perdida, esa misma pérdida, configurada dentro de las condiciones que suprimen el aura, se transforma en experiencia<sup>79</sup>. Así puede entenderse la necesidad que expresa Baudelaire<sup>80</sup> de elaborar una prosa poética que sirva para caracterizar la sensibilidad para con un nuevo tipo de realidad: la experiencia de vivir en las grandes ciudades con sus tráficos y multitudes donde se convive a diario con lo casual y caótico<sup>81</sup>.

## 2.2 La risa satánica en Baudelaire: lo cómico como signo de la pérdida de lo absoluto

La risa en Baudelaire tiene, precisamente, aquel rasgo alegórico que impide las configuraciones armónicas del mundo, ya que “está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (Baudelaire 2001 84). De esta manera, tal como el mismo Baudelaire sugiere, el placer de la risa sólo puede ser parte de un mundo degradado que ha perdido la ingenuidad y alegría absolutas. Así, para el autor de *Las Flores del mal* la risa se sitúa allí donde el cristianismo y la ciencia han hecho su aparición. Por eso dice que la risa, desde el punto de vista de su filósofo cristiano que teme reír, “es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos” (Baudelaire 2001 87). Además, la agresividad de la risa tanto como su función consoladora (que es con la que a veces el hombre endulza su corazón) son delaciones de que el simple mundo de la alegría

<sup>79</sup> Baudelaire, nos dice Benjamin, dio a la vivencia el peso de experiencia (1998 169).

<sup>80</sup> En su dedicatoria de la colección *-Spleen de París-* al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye.

<sup>81</sup> La necesidad de un lenguaje poético apto para la representación de este nuevo tipo de experiencia es expuesta por el mismo Baudelaire en la dedicatoria del *Spleen de París*: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días más ambiciosos, con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? [...] Este ideal obsesivo nace principalmente cuando se frecuentan ciudades enormes y se entrecruza uno con sus innumerables relaciones” (363).

se ha ido. Como dice Baudelaire, “la alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión” (Baudelaire 2001 99). Ya sea desde la ingenuidad o la ciencia y sabiduría absolutas, donde la oposición entre sujeto y objeto queda anulada por su inexistencia o su reconciliación, lo cómico desaparece. Para demostrar aquello Baudelaire recurre a una suposición poética: la gran y típica figura de Virginia<sup>82</sup>, quien llega a París de alguna remota isla rodeada por las grandes imágenes primitivas de la naturaleza (olas, montañas y bosques). Virginia, paradigma de la ingenuidad y pureza absolutas, no puede sino horrorizarse ante la visión de uno de los productos característicos de una civilización perspicaz y aburrida: la caricatura. Para explicarnos la razón de este horror, Baudelaire nos dirá que la caricatura, al ser doble (“el dibujo y la idea, el dibujo violento, la idea mordaz y velada” (Baudelaire, 88)) representa una complicación penosa para un espíritu ingenuo acostumbrado a comprender las cosas simples como él. Y agrega que si a Virginia, estando en París, le llega la ciencia, con ella le llegará también la risa. De esta manera, el origen diabólico de la risa se nos presenta asociado a la posesión de conocimiento y a la idea de superioridad. En este sentido, mientras más se aleje un alma ingenua de la pureza, se sentirá superior: “será más sabia desde el punto de vista del mundo, y reirá” (Baudelaire 2001 89). Es así que la idea de superioridad, como aquel orgullo inconsciente presente en el que ríe de la caída de su semejante<sup>83</sup>, sólo puede existir en relación a una idea de inferioridad que la contradice. “La risa es satánica, luego es profundamente humana” (Baudelaire 2001 94) porque es signo tanto de una grandeza infinita (en comparación con el hombre) y de una miseria infinita (en

---

<sup>82</sup> Personaje de la novela de Bernardin de Saint-Pierre llamada *Paul et Virginie*. La novela, publicada en París el año 1784, cuenta la trágica historia de dos jóvenes amantes (Pablo y Virginia) que viven en la remota Isla de Francia, alejados de los hombres civilizados y rodeados de una naturaleza exultante. Virginia es obligada a dejar la isla, reclamada por una tía adinerada que quiere educarla. Cuando finalmente se embarca para regresar y está a punto de arribar al hogar que con tanta melancolía ha recordado muere en un naufragio ante la mirada atónita de Pablo.

<sup>83</sup> “... ¿qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera, para que la cara de su hermano en Jesucristo se contraiga en forma desordenada, para que los músculos de su rostro se pongan súbitamente en movimiento como un reloj al mediodía o un juguete de cuerda? Ese pobre diablo cuando menos se ha desfigurado, quizá se haya fracturado algún miembro importante. Sin embargo, la risa ha salido, irresistible y súbita. Ciertamente es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: *yo* no me caigo; *yo*, camino derecho; *yo*, mi pie es firme y seguro. No sería *yo* quien cometería la tontería de no ver una cerca cortada o un adoquín que cierra el paso” (Baudelaire 2001 90).

comparación con lo “Verdadero y Justo absolutos” (Baudelaire 2001 93)). En el mundo de la risa, marcado por la ruptura de la totalidad que expresan las ideas de ingenuidad y ciencia absolutas, el orgullo que nos impulsa a tener como objetos de risa las debilidades o desgracias de nuestros semejantes sólo puede ser ilusorio o pasajero. Esta superioridad del hombre sobre el hombre es lo que, según Baudelaire, define a lo cómico significativo. Su dualidad está asociada a la idea moral que trasciende el arte por medio del cual se expresa. Por eso, como en el caso de la comedia de costumbres, representa siempre un medio para un fin ajeno desde el cual se erige el punto de vista elegido: la corrección moral. Ya que su fin es utilitario, su legitimidad proviene de un sentido común que exige un lenguaje más claro y comprensible. Por eso lo cómico significativo, desde el punto de vista artístico, corresponde a una imitación y no a una creación, como es el caso de lo cómico absoluto o grotesco. “Lo cómico [significativo] es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística”; en cambio, lo grotesco es “una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza” (Baudelaire 2001 101). Vista desde la caricatura -como hizo Wieland en el siglo XVII ofreciendo una tipología de ésta- lo cómico significativo correspondería a aquellas caricaturas exageradas “donde con alguna finalidad especial aumenta la deformación de su objeto, pero procediendo en una manera tan análoga a la naturaleza que el original sigue siendo reconocible” (Cit. en Kayser 31). En lo cómico significativo, la finalidad de la idea moral que rige y organiza el mundo representado actúa como una fuerza que guía la deformación de su objeto. En cambio lo grotesco tiene mayor afinidad con aquellas caricaturas fantásticas, “donde el pintor, sin ocuparse de la verdad y semejanza, se entrega a una imaginativa indómita (como por ejemplo, el llamado Bruegel de los infiernos) y aprovecha lo sobrenatural y lo absurdo de sus productos cerebrales para despertar en ellos nada más que carcajadas, repugnancia y sorpresa por la osadía de sus creaciones monstruosas” (Cit. en Kayser, p.31). El grotesco, en este sentido, es sobrenatural y absurdo en virtud de una imaginativa indómita que no reconoce finalidad y utilidad alguna. Y los sentimientos que despierta son similares a aquellos mencionados por Baudelaire cuando describe los efectos que provocan aquellas creaciones: estremecimiento, malestar, e incluso miedo ante un mundo que, olvidado de sí, se acerca a una naturaleza contradictoria donde

se trastorna la razonable normalidad y se quiebra, como en los cuentos de Hoffmann, la unidad de la apariencia. Tal como sucede, de igual manera, en la pantomima inglesa que Baudelaire describe, en donde los personajes de la comedia del arte que la protagonizan, como Pierrot, desconocen la moral y se muestran absolutamente neutrales y despreocupados de las glotonerías, de los actos rapaces y violentos que realizan. Movidos por fuerzas sobrenaturales se entregan a ágiles movimientos que incluyen patadas, puñetazos y bofetadas sin el mínimo rencor de por medio. “Todos sus gestos, todos sus gritos, todas sus caras dicen: el hada lo ha querido, el destino nos precipita, no me preocupo; ¡vamos!, ¡lancémonos!” (Baudelaire 2001 11-12). Como dice Ballart refiriéndose a la descripción de esta pantomima por parte de Baudelaire: aquella “conduce al espectador a un estado en el que todas sus certezas son puestas en cuestión y [...] promueve una verdadera vorágine irónica, un proceso sin fin en que el único paradero conocido es el de la “absoluta negatividad infinita”” (115)<sup>84</sup>. Así, a diferencia de lo cómico significativo, donde la relación de superioridad e inferioridad se da a nivel de lo interpersonal -con el componente de poder y dominio que implica el hecho de que una persona se ría de otra-, en lo grotesco la relación se establece con la naturaleza, a la que se aproxima en su inocencia y alegría absolutas. Pero en vista de que la risa sólo existe en el mundo degradado de la caída, en su sentido literal y teológico, lo grotesco es absoluto únicamente desde la perspectiva de esta humanidad ya caída, puesto que en lo efectivamente absoluto sólo puede existir la alegría. Esta misma aproximación sugiere la idea de inmanencia presente en el concepto de alegoría benjaminiana. La risa satánica equivale a la conciencia de la imposibilidad de establecer un principio organizador del mundo que logre superar aquel desalojo de lo escatológico; a diferencia de la tradición de lo cómico significativo en donde se impone un principio moral. En los términos de Paul de Man, tal como veremos, esta conciencia significa el fin de la conciencia, es decir: la locura.

---

<sup>84</sup> Baudelaire llama a ese estado “el vértigo de la hipérbole” (Baudelaire 2001 107).

### **2.3 La ironía como inautenticidad de la experiencia: lo grotesco en Baudelaire según Paul de Man**

El ejemplo de Baudelaire del hombre que tropieza y cae (v. supra p.68) indica que la comicidad no existe por sí misma sino que reside en un espectador. Por lo tanto, se necesitan dos seres presentes (el sujeto que ríe y el objeto de la risa) o sólo uno pero con la facultad de ser a la vez uno y otro, como el filósofo que ha adquirido la costumbre de desdoblarse por medio de una constante actividad reflexiva. Dice Paul de Man que si Baudelaire adjudica a lo grotesco la relación que implica la superioridad del hombre sobre la naturaleza y no sobre otros hombres, como es el caso de lo cómico significativo, se debe a que la naturaleza es algo completamente distinto del sujeto y que aquello no haría más que designar “la distancia constitutiva de todo acto de reflexión” (235). En la reflexión, que ocurre por medio del lenguaje, el hombre se diferencia con el mundo no humano y se sustrae de éste configurando una dualidad dentro del sujeto: entre un yo empírico y un yo que, inmerso en el mundo del lenguaje, “llega a ser como un signo” (de Man 236). Cuando el artista, o el filósofo, se ríe de su propia caída, lo que hace es reírse de un concepto inadecuado que tenía de sí mismo. Pero cuando asalta un falso orgullo en relación con la naturaleza, como sucede en el caso de alguien que ríe por la caída de otro creyendo de esa manera poder dominar la naturaleza como domina a sus semejantes, cae en una grave mistificación. El lenguaje irónico, constitutivo de aquella representación de la realidad, sólo existe en la medida que esta conciencia mantenga su distancia de la locura que objetiva.

Para el yo irónico surge de inmediato la tentación de imaginar que su función es ayudar al yo original y de comportarse como si sólo existiera por el bien de esa persona ligada al mundo. Esto tiene como resultado la degradación inmediata hacia el nivel intersubjetivo, el abandono de lo cómico absoluto y la aproximación a lo que Baudelaire llama cómico significativo, la traición, en fin, de la modalidad irónica (de Man 240).

Esta traición, que se presenta en la forma de una ilusión que afirma la posibilidad de identidad del sujeto consigo mismo por medio de una función terapéutica -lo cómico que reconoce las desviaciones y pretende corregirlas basándose en una posición que se constituye como realidad-, anula la disyuntiva que la reflexión debe siempre observar sin

resolver, como si se tratara de un espectador distante y desinteresado que debe evitar la tentación moralizadora. Así, la efectiva ironía está en realidad elevada a la segunda potencia: “la ironía de la ironía” que, lejos del ser un retorno al mundo, como el mismo Paul de Man expresa, es la afirmación de la imposibilidad de reconciliación alguna entre el yo empírico y el lingüístico. De esta manera, la conciencia, que en términos psicoanalíticos cumplía la función de protección frente a los estímulos rupturistas del shock mediante la organización del recuerdo, operaría de la misma manera que el símbolo: postulando la posibilidad de una identidad o identificación capaz de interpretar lo negativo dentro de una totalidad que neutralizaría su carácter rupturista. Por eso dice Baudelaire que lo grotesco, a diferencia de lo cómico significativo, más que representar un fenómeno fácil de analizar quiere ser captado por intuición (Baudelaire 2001 101). La intuición, como una modalidad de pensamiento que puede ligarse por su carácter abierto a la ironía, posibilita un espacio para aquellas rupturas que impiden la unificación orgánica entre sujeto y objeto, entre signo y referente. La ironía, dice de Man, hace de la temporalidad el factor constitutivo de toda experiencia en cuanto a que la relación con su origen (causa o finalidad) es sólo en términos de distancia y diferencia<sup>85</sup>. La imposibilidad de un final o de una totalidad que resuelvan en el pasado o en el futuro la inautenticidad del presente sólo plantea a la ironía como un conocimiento de esa inautenticidad pero nunca como una superación de aquella. “Sólo puede volver a exponerla y repetirla a un nivel cada vez más consciente, pero siempre quedará atrapada en la imposibilidad de hacer que este conocimiento se adapte al mundo real. La ironía se disuelve en la espiral cada vez más estrecha de un signo lingüístico que va alejándose de su significado cada vez más; y la ironía no tiene salida de esa espiral” (de Man 246). Este rasgo de la ironía que hace de todo sentido de la experiencia algo de absoluto carácter temporal -como una dialéctica sin síntesis- es lo que permite a de Man vincularla con la alegoría. Ambas apuntan a la “desmitificación de un mundo orgánico que postula la modalidad simbólica de las correspondencias analógicas o la modalidad

---

<sup>85</sup> Así como en el tiempo cada instante se caracteriza por aniquilar su momento precedente para, a su vez, aniquilarse con igual rapidez (Schopenhauer 89), en la ironía cada acto de conciencia (la identidad entre el yo que piensa y el yo objetivado en ese acto de conciencia) se caracteriza de igual manera. En ese sentido, no hay unidad posible para el yo que se encuentra escindido “en una secuencia temporal interminable de actos de conciencia” (de Man 243).



mimética de una representación en que la ficción y la realidad puedan coincidir” (de Man 246)<sup>86</sup>. De esta manera, la temporalidad no orgánica -que constituye uno de los fundamentos para la coincidencia entre alegoría e ironía- hace de los cambios, transformaciones y desarrollos implicados en la experiencia del tiempo que abre el grotesco, un presente de absoluta inautenticidad que absorbe el pasado como pura mistificación y el futuro como miedo a la recaída en esa misma inautenticidad. Esta situación crítica del sujeto consciente -cuya disyunción no puede resolverse- evidencia, dice de Man, “una conciencia infeliz que busca por tanto salir fuera de sí y trascenderse” (246-247). Con el resultado de su fracaso y el afinamiento progresivo de la conciencia de la alienación -que sólo puede ser repetida pero nunca superada- se pierde el espacio de autenticidad que funda la idea de superioridad en lo cómico significativo, donde se ridiculiza, critica o destruye en nombre de determinados valores aquellas prácticas o discursos que le son contrarios.

---

<sup>86</sup> La analogía constituye el patrón epistemológico de la imagen natural tanto en los poetas metafísicos del siglo XVII como en los poetas románticos posteriores (sólo que en estos últimos, según de Man, opera como un autoengaño). La analogía entre la mente y la naturaleza que fundamenta la práctica del siglo XVIII de tratar la cuestión moral en términos de paisajes descriptivos, tiene sus presupuestos en conceptos teológicos y filosóficos del Renacimiento. Como señala Meyer Abrams, estos presupuestos conciben el diseño del universo por el Arquitecto divino de manera analógica, “interrelacionando el mundo físico, el mundo moral y espiritual mediante un complicado sistema de correspondencias” (Cit. en de Man 215). Después del siglo XVIII, en el vocabulario crítico y poético del Romanticismo, esta analogía se pretende expresar, de manera menos formal y abstracta, en términos como “afinidad” o “simpatía”. A pesar del deslizamiento hacia el polo de lo subjetivo, ambos términos conservan el patrón fundamental de la estructura analógica: una semejanza formal entre entidades que podrían parecer antitéticas (de Man 216-217).

## CAPÍTULO III

### LOS SIGNIFICADOS DE LO GROTESCO

#### 3.1 Lo grotesco y el vértigo de la modernidad

En definitiva, lo grotesco (o cómico absoluto) en Baudelaire propone un sentido de la experiencia acorde a los cambios y modificaciones técnico-productivo de la modernidad capitalista. Aquellas condiciones históricas, considerando la perspectiva de Benjamin, pueden ser comprendidas a través del shock que implica la dinámica y el modo de producción industrial, las innovaciones técnicas cuya manipulación está dada por movimientos abruptos, o los nuevos escenarios de modernización de las ciudades con sus grandes tráfico. Este tipo de acontecimientos promueven una forma cosificada de relación ya que someten al individuo a una serie de colisiones que, al igual que aquella modalidad en el proceso de trabajo que funciona (conforme a leyes parciales exactas coordinadas por el cálculo y la previsión) como un sistema mecánico cerrado donde la conciencia del trabajador se reduce a un simple actitud contemplativa, impiden cualquier forma de experiencia orgánica que considere su integridad como ser creativo. En los términos de Simmel, estas modificaciones pueden ser apreciadas como formas que se imponen con autonomía frente al sujeto, las que se perciben de manera tan diferente y contraria que hace imposible asimilarlas o rechazarlas completamente. Esta pluralidad de formas autónomas, las que se desenvuelven con total independencia a un ritmo de crecimiento vertiginoso, representa aquel espíritu objetivo que atropella al individuo hasta el punto de que, a éste último, cada vez le es más difícil crear un vínculo entre esta condición fragmentaria de los contenidos culturales y su capacidad de dotar de significado unitario a la vida a partir de su interioridad. Por otra parte, la actitud despreocupada y neutral de los personajes de la pantomima inglesa que Baudelaire pone como ejemplo de lo cómico absoluto, arrastrados a movimientos ágiles, bruscos y violentos por fuerzas que los introducen en una nueva existencia caracterizada por “los grandes desastres y el destino tumultuoso” (Baudelaire 2001 111), así como la actitud distante y desinteresada de la conciencia irónica que debe

mantener siempre una diferencia para no reconocerse en la locura que objetiva, proponen un símil con aquellos sujetos cosificados que han olvidado aquel componente emocional y afectivo que antecede a toda comprensión singular y cualitativa del mundo y de los otros (v. supra p.58). La caída, como la realidad del mundo degradado en el que Baudelaire inscribe el fenómeno de la risa satánica, es interpretada en su sentido literal y teológico, en los términos del propio de Man, como el recuerdo del carácter instrumental y “cosificado” del hombre en relación a la naturaleza. “La naturaleza”, dice, “siempre podrá tratarlo como si él fuera una cosa y recordarle su facticidad, mientras que él, por el contrario, no es capaz de humanizar ni la más mínima partícula de la naturaleza” (237). El autoconocimiento implícito en la visión de la caída es el de la inautenticidad que el yo doble e irónico nunca puede superar so riesgo de autoengañarse en una visión totalitaria en la que la realidad empírica inauténtica retorna y se reconcilia con el mundo del lenguaje. Esta escisión puede ser vista como una forma de alienación que remite a una pérdida de la relación armónica del sujeto con la naturaleza por la división de la cultura moderna y el extrañamiento de su propia actividad. Para Benjamin, como vimos, existe una manera antitética y complementaria de concebir esta forma de alienación que representa al sujeto dividido. Para él, Baudelaire configura un tipo de experiencia poética capaz de representar las nuevas condiciones negativas de la modernidad capitalista. Al mismo tiempo, esta experiencia poética proporciona, bajo el sentido irónico presente en lo grotesco, una herramienta alegórica con la cual contrarrestar las fantasmagorías o totalidades armónicas que pretenden ocultar las raíces de la cosificación de la cual surgen.<sup>87</sup> Así, la tendencia de la alegoría a arrancar los objetos de sus relaciones habituales -que en Baudelaire lleva el rastro de una actividad violenta- coincide con la propuesta de lo cómico absoluto o grotesco donde la apariencia de normalidad de la naturaleza se derrumba de manera vertiginosa y aparece, en rigor, su faz descoyuntada. Si la imagen del mundo invertido o trastocado de lo cómico

---

<sup>87</sup> Un ejemplo de aquello es la denuncia sobre la masa uniforme de las ciudades como un ideal de armonía social representada por las “fisiologías”. Según Benjamin, aquellas constituyen un tipo de literatura francesa que surge reaccionariamente en contra de la literatura satírica gracias a las exacerbadas medidas de censura de 1863. (1998 53). Estas intentaban esconder bajo la inocencia y la bonachonería de cierta unidad ilusoria entre los hombres la amenaza que representa el prójimo con el surgimiento de las multitudes (1998 53). Nada más alejado de esto el hecho que Baudelaire represente a los marginados como tales (el proletario, el apache, la prostituta, el traperero, etc.), rompiendo de ese modo la supuesta unidad armónica de la vida social.

comenzó siendo una reflexión de carácter moral, acaba convirtiéndose en una reflexión sobre la naturaleza cosificada del mundo. La pérdida de la creatividad personal por el poder unificado de la cultura o el extrañamiento de los hombres de su propia actividad, completamente ajena y enemiga, presuponen una disminución de la posibilidad de ejercer las habilidades humanas estimulando la percepción del mundo como desquiciado y sin fundamento. A su vez que esta nueva sensibilidad agudiza la capacidad de percepción de aquellas estructuras que pueden ser consideradas monolíticas atendiendo a su intención de totalizar pensamientos y sensibilidades. Por lo tanto, ya no es posible interpretar lo grotesco como algo fantástico, completamente ajeno a la naturaleza y producto sólo de una imaginación subjetiva que no mantiene ningún vínculo con la realidad. Al contrario, la verdad esencial en los términos que propone Baudelaire es la de la caída, por lo que lo grotesco es un fenómeno superior desde el punto de vista de la experiencia del mundo. De esta manera, lo cómico absoluto nos acerca a una noción de naturaleza contradictoria que hace imposible concebir lo cómico únicamente desde el punto de vista de las costumbres, es decir: desde certezas donde definir y juzgar al mundo.

### **3.2 El carácter abismal de lo grotesco según Kayser**

La disyunción irreconciliable del sujeto no es algo tranquilizador y sereno, como Baudelaire aprecia en el disgusto que causó en los espectadores franceses la representación de la pantomima inglesa que toma, por su carácter violento y rupturista, como ejemplo de lo grotesco. La reticencia al descentramiento y al desplazamiento de los horizontes puede ser atribuido al miedo y la angustia que ese trastrocamiento del mundo provoca. Este efecto subjetivo es precisamente lo que para Kayser define a lo grotesco. Ya desde aquella pintura ornamental antigua descubierta en el siglo XV en Roma -a la que se designa con el término; tomado de las palabras italianas *la grottesca* y *grottesco*- y su continuación en los pintores italianos del Renacimiento como Rafael, se puede percibir, según Kayser, junto al juego alegre y fantástico que la caracteriza, un componente angustioso y siniestro. En ese juego libre y despreocupado de la imaginación donde “hay zarcillos que se enroscan y se

desenroscan y a partir de sus hojas van creciendo por doquier unos animales (en forma tal que parecen anuladas las diferencias entre plantas y animales)”, y donde “hay finas líneas verticales que deben soportar ora un candelabro, ora un templo (de modo que se lleva al absurdo el principio de la estática)” (Kayser 19), las ordenaciones de la naturaleza se anulan y la clara separación de los dominios, dentro del estatismo de un universo perfecto y estable, da paso a una transformación en que la existencia revela un movimiento interno que es representado por la transmutación de unas formas en otras. Las características de sobrenatural y absurdo de los grotescos donde se mezclan las carcajadas y la repugnancia – tal como Wieland caracteriza en el siglo XVII a este tipo de caricatura despreocupada de la verdad y la semejanza-, despierta sensaciones contradictorias que hacen visible “un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno” (Kayser 32). Lo que significa que en el grotesco se pierde el carácter comprensible de la realidad y con él la seguridad que reporta determinado orden del mundo. Por ejemplo, en los cuadros de El Bosco lo quimérico, espectral y diabólico, forma parte de una visión de mundo cristiana explicada por El Infierno o, en términos morales, por lo pecaminoso. Así, lo inadecuado de sus representaciones se vuelve comprensible a partir de su función en el espacio de la moral: la pérdida del orden se hace motivo de castigo y sirve más que nada de advertencia. En Brueghel el Viejo, en cambio, el propio mundo cotidiano aparece distanciado de una manera tan abismal que no permite ser interpretado desde la seguridad del orden cristiano. “No pinta”, dice Kayser, “el infierno cristiano cuyos monstruos, en su carácter de amonestadores, tentadores o castigadores, están incluidos definitivamente en el orden divino. En cambio, conjura un mundo *sui generis* de lo nocturno e ilógico que no permite al contemplador ninguna interpretación racional ni emocional” (40). Esta constante de perplejidad en el grotesco, que se asume como la renuncia del artista a dar un sentido a su obra, es también la perplejidad del contemplador. Este último, dice Kayser, es quien asegura precisamente que lo absurdo se mantenga como tal. Por lo tanto, cualquier fuerza tendenciosa presente en algún tipo de representación con apariencia grotesca, como en la sátira, anula sus características ya que la auténtica representación grotesca configura un mundo sin regla ni orden por las cuales articular una interpretación, cuyo efecto inmediato es el estremecimiento, perplejidad o extrañamiento. Aquella consecuencia subjetiva se

funda sobre todo en el “reconocimiento” de nuestro propio mundo familiar distanciado por la irrupción de poderes abismales que van disolviendo sus ordenaciones sin ninguna posibilidad de restablecimiento. Lo abismal, visto por Kayser desde la crítica a la idea de grotesco en el Romanticismo, de la misma manera que la idea de metaironía en Baudelaire, es un gesto aniquilador y vertiginoso que, si disuelve las ordenaciones establecidas del mundo es sólo para impedir que sean superadas por unas nuevas. Los temas románticos, como la máscara o las marionetas, configuran un mundo terrible y ajeno en donde la primera sirve para encubrir, engañar o disimular que, como dice Bajtín, debajo de ella sólo existe el vacío o la nada, o para poner en primer plano, como sucede con las marionetas, “la idea de una fuerza sobrehumana desconocida que gobierna a los hombres” (Bajtín 1998 42). Las imágenes del grotesco romántico, configuradas por estas fuerzas, expresan temor y tratan de comunicar este sentimiento a los lectores; así, la risa acaba inevitablemente mezclándose con lo terrible. Pero el descubrimiento por parte del Romanticismo de una vida interior profunda, compleja e inagotable, sirve para distanciarse de manera positiva de aquel mundo absolutamente exterior sobre el que no se tiene ninguna posibilidad de encontrar lo verdadero<sup>88</sup>. Por eso Kayser crítica la idea de humorismo en Jean Paul como finalmente carente del rasgo abismal que define a lo grotesco, porque en su noción de aniquilación del mundo terrestre y finito que observa, por ejemplo, en las fiestas bufonescas del Medievo, la destrucción nunca es total. Si esta aniquilación es posible se debe sólo a su justificación en la idea de lo infinito que ofrece el espacio para un mundo verdadero que sustituye y renueva al recién destruido. Para Bajtín, a diferencia de Kayser, este último rasgo es lo que permite aún vincular lo grotesco romántico con su noción de realismo grotesco surgido al amparo de la cultura cómica popular. El conjunto de imágenes que remiten a la vida material y corporal -a los que alude el término realismo grotesco- están suscitadas por una concepción que tiene como centro los motivos de la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia que, a diferencia de Kayser y de Man, permiten desplegar la idea de superación.

---

<sup>88</sup> Incluso allí, dice Bajtín, la reconciliación con el mundo es posible sólo que “en un plano subjetivo, lírico e incluso místico” (Bajtín 1998 41).

### 3.3 Lo grotesco como expresión de la libertad carnavalesca

Para Bajtín, uno de los rasgos sobresalientes de lo grotesco es la degradación, definida por él como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín 1998 24). Como sucede con uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval, la degradación de las ceremonias y ritos solemnes al plano de lo material y corporal rebaja lo sublime para aproximarlo a lo orgánico<sup>89</sup>. Esta absorción no significa la nada ni la destrucción absoluta sino la entrada en la dimensión de lo inferior productivo donde se realiza la concepción y el renacimiento. Por lo tanto, la destrucción y la degradación son aquí etapas negativas necesarias de una regeneración positiva. De ahí la relación intrínseca del grotesco con el tiempo y la evolución presentes en sus imágenes. De esta relación deriva su rasgo de ambivalencia constituido por los polos interdependientes del cambio: “el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis” (Bajtín 1998 28). Pero esta actitud de la imagen grotesca frente al tiempo, también de carácter temporal, experimenta una transformación en la forma de representarlo. En los momentos iniciales del grotesco, el tiempo se presenta como una simple yuxtaposición de principio y fin sustentado por la idea del ciclo cósmico productor de la naturaleza y el hombre. “La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento, son los componentes de esta vida productora” (Bajtín 1998 28). Después, este sentimiento del tiempo vinculado a la sucesión de las estaciones se amplía y abarca los fenómenos sociales e históricos. El carácter cíclico es superado, dice Bajtín, por la concepción histórica del tiempo. Las imágenes grotescas de lo vital y corporal como el coito, el embarazo, la vejez y el crecimiento corporal, sirven como medio de expresión artística a un fuerte sentimiento de la historia que surge en el Renacimiento. Con aquellas imágenes, lo perfecto y acabado del cuerpo humano es reemplazado por formas dinámicas y cambiantes capaces de adaptarse a una visión de mundo marcada por la muerte y la renovación. El cuerpo franquea sus propios límites al ser representado desde el crecimiento, desarrollo, o continuidad de los procesos vitales que manifiestan los orificios,

---

<sup>89</sup> “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior” (Bajtín 1998 25).

protuberancias, ramificaciones y excrecencias. En la concepción grotesca del cuerpo, “la vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto” (Bajtín 1998 29).

### **3.4 La crítica de Bajtín a la interpretación negativa de lo grotesco: la pérdida de la libertad y la cualidad cosificadora del miedo**

La expresión alegórica, como vimos expuesta en Benjamin, también deroga la concepción del cuerpo humano propuesta por la estética de lo bello. La representación de la perfección y totalidad que esta última impone -depurándolo, como dice Bajtín, de las escorias del nacimiento y el desarrollo- es desplazada por la imagen del cadáver expuesto en la inmanencia de la muerte. Es decir, a diferencia del realismo grotesco de Bajtín, la expresión alegórica no concibe la corrupción de la carne como una degradación que implica la posibilidad de una regeneración o renacimiento. Representa, más bien, la historia sufriente de los hombres sin fundamentos teológicos que transfiguren su dolor. Por lo tanto, no existe un relativismo alegre y jovial sobre la perfección y la totalidad que el cuerpo íntegro y acabado encarna y a cuya conservación y perpetuación aspiran los elementos de la cultura oficial. De esta manera, la cualidad universal de la risa donde el mundo entero (incluyendo a los que ríen<sup>90</sup>) es percibido, considerado y relativizado de una manera jocosa y alegre, con su aspecto regenerador y positivo, se pierde en la acepción lúgubre de lo grotesco que comienza con el Romanticismo. Todos aquellos aspectos positivos mencionados se reducen extremadamente. La aproximación al mundo humano desde las imágenes de la vida corporal y material es sustituida por una aproximación desde lo abstracto y espiritual de la vida subjetiva. Con ello, este mundo humano se transforma en mundo exterior y lo acostumbrado y tranquilizador es revelado como terrible. La locura, por ejemplo, que se

---

<sup>90</sup> A diferencia de la sátira, dice Bajtín, cuyo autor emplea el humor negativo que lo sitúa, oponiéndose, fuera del objeto de risa al que alude (Bajtín 1998 17). La distancia entre la norma y el vicio -o la conducta impropia o negativa- que sólo es posible dentro de un sistema de valores férreos con afán de universalidad (entendida como perpetuación) asegura que lo ridículo sea visto como impropio; tal como sucede en la comedia de costumbres.



introduce en el carnaval como un punto de vista que permite observar el mundo de manera distinta a la norma oficial, siendo una parodia feliz de la seriedad y la verdad unilateral, en el Romanticismo “adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (Bajtín 1998 42). Y si aún existe una reconciliación con el mundo, ésta se realiza sólo en un plano subjetivo y lírico. Lo exterior es siempre sospechoso de engaño, tal como da cuenta el motivo de la máscara que sirve para ocultar el vacío del mundo. Al respecto, Bajtín dice que en una cultura popular orgánicamente integrada la máscara no podría cumplir tal función ya que es la naturaleza total la que se ve representada en ella metafóricamente como expresión liberadora de su inagotable vida y de sus múltiples rostros. En cambio, las fuerzas sobrehumanas que rigen el mundo del grotesco romántico y modernista inspiran miedo y temor. Y en este último, la imposibilidad de conciliación con el mundo es absoluta. La irrupción de los poderes oscuros e impenetrables, como ya anticipaba, según Kayser, la literatura alemana del siglo XIX, abarca incluso a los hombres comunes y corrientes y su mundo inmediato: los objetos de trato frecuente cuya familiaridad está dada por el uso cotidiano. “Resulta que justamente nuestro mundo de todos los días, esos objetos pequeños y aparentemente muy familiares, con que tenemos trato cotidiano, demuestran ser extraños, malos y poseídos por demonios hostiles que pueden sorprendernos en cualquier momento y justamente en el instante en que nos afectan más sensiblemente” (133). Para Bajtín, el miedo como efecto del dominio total de la fuerza desconocida que rige en el mundo del grotesco formulado por Kayser, es una réplica de aquella -se podría decir- piadosa gravedad con que los religiosos observaban todo lo relativo a las cosas sagradas. El miedo, dice éste, “es la expresión exagerada de una seriedad unilateral y estúpida que en el carnaval es vencida por la risa [...] La libertad absoluta que necesita el grotesco no podría lograrse en un mundo dominado por el miedo” (Bajtín 1998 48). El estremecimiento ante el fatalismo de aquellos poderes oscuros, siniestros e irreconocibles, que se burlan de toda razón humana, reinterpreta el motivo del teatro de títeres despojándolo de cualquier aspecto positivo, alegre e incluso reconciliador<sup>91</sup>. El carácter agravante de este motivo -teniendo Kayser como referencia la obra del escritor alemán George Büchner- es que allí el efecto

---

<sup>91</sup> Este carácter reconciliador presente en las figuras de las marionetas es expuesto por Heinrich von Kleist en su cuento *Sobre el teatro de títeres*. Allí, el escritor alemán ve en las marionetas la concreción de aquel principio de gracia menguado por el hombre al momento de adquirir conciencia de sí mismo y del mundo.

puramente cómico de las marionetas implica la concepción de una fuerza inaprehensible y sin sentido que alude al comportamiento de los hombres motivados por un *ello* extraño. Ya no es Dios, dice Kayser, quien ha escrito los papeles de los seres humanos. En su defecto, el destino como imposición de lo absurdo arrastra a los hombres a la desilusión y la vanidad ante todo lo terrestre. Como consecuencia, la supuesta libertad desprendida de la idea que establece la carencia de un plan para el mundo es desechada por la noción de fatalismo. El miedo ante lo desconocido que rige la vida, y el aspecto alienante de la acción no reconocida desde el ser individual, anula la principal función que Bajtín atribuye al grotesco en sus fases anteriores: la de “liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales” (Bajtín 1998 50). Por eso Bajtín hace hincapié en el error fundamental que comete Kayser al reducir lo grotesco a la sola categoría de la fuerza desconocida que gobierna el mundo. La libertad que este último atribuye a la fantasía en las composiciones grotescas es incompatible con el efecto del miedo que caracteriza la fuerza extraña del *ello*<sup>92</sup>. “Para Kayser “ello” representa algo más existencialista que freudiano; “ello es la fuerza extraña que gobierna el mundo, los hombres, sus vidas y sus actos”” (Bajtín 1998 49). De esta manera, la necesidad de observación, en el sentido de un sometimiento o cuidado hacia lo que se manda u ordena, presente en las distintas formas históricas de la cultura oficial, queda, según Bajtín, efectivamente igualada a la idea de lo extraño y desconocido que separa a los hombres de su propia actividad y del mundo.

---

<sup>92</sup> Esta contradicción queda expuesta en la referencia que Kayser hace a lo grotesco en el Renacimiento como determinado arte ornamental que “encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro” (20). Esta contradicción que une y separa ambos grotescos puede ser vista en el tratamiento particular que cada cual hace de la figura del demonio. Para el grotesco de la cultura popular el demonio no tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño; al contrario, éste es visto como un mero espantapájaros divertido. No encarna aquel espanto que le otorga un poder sobre los hombres (Bajtín 1998 42-43).

## CAPÍTULO IV

### **LA COMEDIA COMO OPOSICIÓN O CONFIRMACIÓN DE LA VIDA: LA ALIENACIÓN O SUSPENSIÓN DE LA SUPERIORIDAD DEL SUJETO QUE RÍE**

El automatismo que Bergson describe como característica esencial de lo cómico dentro de los márgenes de la comedia de costumbres adquiere también un tinte sombrío y desolador si lo vemos como forma de comprender los efectos negativos -resumidos en la cosificación- que traen consigo las transformaciones de la modernidad capitalista. Las descripciones sobre el hombre cosificado se corresponden con aquellos mecanismos en donde Bergson demuestra la distracción en la marcha de la vida que caracteriza lo cómico. La repetición de ideas y de acciones, la inversión de roles y objetivos, la confusión de sentidos, etc., también pueden ser vistos como mecanismos que ayudan a configurar una representación del mundo en donde la cosificación es un hecho. Aquella “actitud contemplativa” que Lukács planteaba para caracterizar la subjetividad cosificada como efecto generalizado del intercambio mercantil (que imponía una forma de relación en base al cálculo y el beneficio), aquella indulgencia y pasividad de un sujeto que no está emocionalmente afectado por lo que ocurre a su alrededor (que no reconoce a los otros ni a sí mismo), aquella ruptura de la unidad orgánica de sus productos -y por ende de su propia subjetividad- a causa del proceso productivo fragmentado que impone la racionalización, construyen un tipo de autómeta que ya no puede ser interpretado -en clave cómica- como excepción a una regla determinada; más bien representa la norma de un mundo que obliga a admitir la fuerza del extrañamiento. Así, la teoría bergsoniana puede reinterpretarse si llevamos su idea de lo cómico más allá de los prejuicios sociales. Si la risa carnavalesca logra denunciar la cosificación del mundo normal a través de lo múltiple y diverso, la comedia, ya no como expresión de la mecanización de la vida sino de su cualidad incesante e irrepetible, haría lo mismo. Con esta última perspectiva, se introduce la ambigüedad social de la comedia, ya que el comediante, además de conservador, puede ser profundamente revolucionario. Por lo tanto, el individuo puede hacer frente a la sociedad y criticar las variadas maquinaciones que intentan volverlo ridículo. Sin embargo, en lo

grotesco, como el mismo Baudelaire sugiere, esta crítica se sitúa en el vértigo de lo incomprendible, donde la razón se paraliza y únicamente queda la angustia de la intuición. Por eso que en esta risa, como el mismo Baudelaire anticipaba, lo trágico asoma de inmediato. En otras palabras, el sueño de Baudelaire, estimulado por el mundo maravilloso de Hoffmann, se transforma en pesadilla; y la oscilación entre lo cómico y lo trágico explica nuestro grotesco contemporáneo (Bozal 67)<sup>93</sup>. En términos de Pirandello, como veremos en 4.2, resalta en nuestra risa un sentimiento de lo contrario a partir del advertimiento de lo contrario que porta lo cómico.

#### 4.1 De lo cómico al humor

Schopenhauer en el capítulo 13 del libro primero de su principal obra: *El mundo como voluntad y representación*, sitúa la risa como un fenómeno característico de la incongruencia que muchas veces existe entre el conocimiento intuitivo y el abstracto. El ser humano, a diferencia del animal, tiene la capacidad de operar, más allá de las intuiciones, con conceptos. El saber intuitivo, a diferencia del abstracto, sólo se ciñe a lo inmediatamente actual, ya que “la sensibilidad y el entendimiento sólo pueden asir un objeto al tiempo [sic, por a la vez]” (Schopenhauer 139-140). Al contrario, por su capacidad de fijar por la razón lo intuitivamente dado, el saber abstracto es apto para la comunicabilidad y por lo tanto para establecer dogmas o proposiciones con intenciones de universalidad capaces de sobreponerse al tiempo. De ahí también que “cualquier actividad prolongada, coordinada, planificada” (Schopenhauer 140), sólo pueda llevarse a cabo mediante la utilización de conceptos. La risa para Schopenhauer surgiría -lo que la hace

---

<sup>93</sup> “La visión cómica y la visión trágica ya no se excluyen la una a la otra. Tal vez el descubrimiento más importante de la crítica moderna es la percepción de que la comedia y la tragedia son de alguna manera afines, o que la comedia puede decirnos muchas cosas acerca de nuestra situación que la tragedia no nos puede revelar. En el corazón del siglo diecinueve Dostoievski descubrió lo mismo, y Sören Kierkegaard se expresó como un hombre moderno cuando escribió que lo cómico y lo trágico se encuentran en el punto absoluto del infinito – esto es, en los extremos mismos de la experiencia humana”. (Sypher 2).

específicamente humana- de la incongruencia entre la realidad (que es captada certeramente en la intuición) y el concepto cuya fijeza genera la posibilidad de su equivocación<sup>94</sup>

La risa no se debe sino a la repentina percepción de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que habían sido pensados en algún tipo de relación gracias a dicho concepto, de suerte que la risa sólo es expresión de tal incongruencia. Con frecuencia la risa comparece porque dos o más objetos reales son pensados por un concepto que les transfiere su identidad, siendo así que su diversidad salta a la vista sobradamente y que el concepto sólo casa parcialmente con tales objetos. Sin embargo, muy a menudo se trata de un único objeto real, cuya incongruencia con el concepto bajo el que por un lado se había subsumido correctamente se hace notar de repente (Schopenhauer 147).

En un sentido similar a Bergson, la disponibilidad de conceptos para comunicar la realidad captada intuitivamente genera las condiciones para que el fenómeno de lo cómico se manifieste. Todas las formas que atentan contra la expresión fluctuante y cambiante de la vida, siempre y cuando no nos sintamos afectados emocionalmente por su incongruencia, pueden ser comprendidas como cómicas en el sentido de las teorías que proponen cierta superioridad del que ríe para neutralizar la posible simpatía sobre el objeto de risa. Esta perspectiva que funciona sin problemas en la sátira, donde la indignación o desprecio hacia la realidad ridiculizada tiene un fuerte componente moral, se vuelve menos apta para una sociedad que ha abandonado la sustancialidad del valor, las certezas para dirimir lo correcto de lo incorrecto. Así se entiende, por ejemplo, que Pirandello proponga una definición de humorismo que se desliga, a diferencia de lo cómico en los términos anteriormente vistos, de cualquier visión ideal u objetiva del mundo. Porque, al decir que lo humorístico nos lleva de la advertencia de lo contrario al sentimiento de lo contrario, reivindica la posibilidad de la unión de sentimientos tan dispares como la alegría y la amargura a la vez que relativiza la posición de superioridad sobre lo ridículo.

---

<sup>94</sup> Las ideas morales también serían conceptos (como el de “dignidad” en Chesterton) que intentarían establecer conductas universales; conductas que son, sin embargo, expresiones del hombre entero, incluido los sentimientos. Y serían risibles en la medida que no se (des)ajustan a nuestros continuos cambios.

## 4.2 El humorismo de Pirandello: la libertad y la angustia del desorden

En su ejemplo característico de humorismo, Pirandello describe la situación de una señora anciana que, maquillada y vestida con ropas juveniles, representa lo contrario de lo que debería representar una persona de esa edad. Pero, si a partir de esta contradicción se reflexiona sobre los motivos de tal representación, se puede llegar a la conclusión de que si la mujer se ha maquillado y vestido de tal manera -que no es la esperable a su edad- se debe al miedo que le causa su vejez, ya que intenta retener el amor de su marido mucho más joven que ella. La reflexión se introduce sobre nuestra primera impresión de lo contrario, superándola e instalando en nosotros la compasión. Este sentimiento, contrario a la desafección de la primera impresión, produce un quiebre en el sentido ligero atribuido a esta última y revela una profundidad oculta que la reflexión se encarga de extraer. Esta profundidad está directamente relacionada con el sentimiento concreto que genera: tristeza, amargura, desconcierto, turbación y despecho. Y al contrario, si en la obra humorística llegara a existir un ideal opuesto a esta profundidad -como existe en el caso de la ironía descrita por Bergson como la enunciación de lo que debiera ser fingiendo que así es en realidad- este debe ser presentado como descompuesto y limitado. Es tarea de la reflexión presente en el humorismo, dice Pirandello, descomponer “cualquier sentimiento imaginado, cualquier ficción ideal, cualquier apariencia de realidad, cualquier ilusión” (265), ya que para él todos los fenómenos si no son ilusorios de por sí se nos vuelven inaprehensibles. El conocimiento, por tanto, es una construcción ilusoria sobre el mundo y nosotros mismos al que le falta el valor de la objetividad y al que apunta el humorista para desenmascararlo de cualquier afán de verdad. De esta manera, el humorista no sólo se encarga de denunciar las mentiras sociales que tienen como propósito la conveniencia, mostrando y exhibiendo la realidad contradictoria de la que surgen, sino que, en un sentido metafísico, declara la imposibilidad de obtener verdad alguna. En este mismo sentido, la imposibilidad de una identidad verdadera y por lo tanto fija, en los términos de Pirandello, no es tanto una condición creada por la sociedad que estimula la falsedad con múltiples herramientas de simulación y disimulación sino una condición metafísica que vuelve ingenua cualquier voluntad de ser. La “vida” para Pirandello, en términos muy similares a Bergson, es un

continuo fluir que desconoce cualquier tipo de inmovilidad. Así, las formas con las que pretendemos fijarla, como los conceptos o los ideales, sólo pueden ser transitorias de una manera ilusoria e incluso, y más frecuentemente, entorpecedoras para este fluir constante del alma que es la vida humana. Dentro de ésta no existe la unicidad sino la complejidad de un cúmulo de tendencias opuestas (percepciones, recuerdos, esperanzas, presentimientos, ideales, sentimientos, etc.) que se anulan entre sí y sugieren la idea, más bien, de una lucha entre distintas almas que se disputan la personalidad. Así, el motivo de la máscara romántica, que vimos expuesto en el grotesco negativo de Kayser como una especie de velo que oculta el vacío del mundo, se replica aquí bajo la forma de ficciones que cubren el “vacío extraño” que hunde sus raíces en los “abismos del misterio”. Una vez que nuestra mirada aguda y penetrante se interna en aquella realidad diversa que “nos parece hórrida en su crudeza impasible y misteriosa” (Pirandello 280) todo aquello que nos parecía seguro e indudable cobra un significado aterrador ya que, según Pirandello, no se puede permanecer mucho tiempo en esta realidad esencial sin riesgo de morir o enloquecer (280). El vértigo inducido por el asomo a esta realidad produce una impresión tan duradera que la vida transcurrida entre las apariencias “ya no nos parecerá verdadera, sino a lo sumo una mecánica fantasmagoría. ¿Cómo, pues, podemos darle importancia o tomarla en serio?” (Pirandello 281). No obstante, la seriedad desplazada por la reflexión humorística que expone la “incongruencia” de determinada forma conceptual o ideal, advirtiéndonos de su contrariedad con la “vida”, se mantiene si consideramos -siguiendo la crítica de Bajtín a Kayser- que el efecto emocional de esta revelación (el sentimiento de lo contrario) es el miedo ante una realidad carente de sentido y propósito. Esto queda en evidencia, por ejemplo, cuando Pirandello -basándose en el supuesto que considera la definición y representación de estados psicológicos como fundamento del arte- señala que son propios del humorista, y por lo tanto, también del receptor de la obra humorística: “la perplejidad, el estado irresoluto de la conciencia, el no saber ya hacia qué lado inclinarse” (Pirandello 264)<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> En la cita que Pirandello hace de Giovanni Alfredo Cesareo, se dice que la belleza estética consiste en la “perfecta reproducción de un estado de ánimo” (Cit. en Pirandello 221), con lo cual se sugiere que para poder entender y valorar determinada obra artística es necesario haber distinguido la intención sentimental de sus representaciones, es decir haber sido impresionado “miméticamente” por el estado de ánimo que ésta quiere

### 4.3 La reflexión humorística como desestructuración de la idea de armonía o totalidad

Al igual que la idea de ironía en segundo grado expuesta en 2.3, la reflexión humorística debe siempre observar la disyuntiva que impide la identidad de la conciencia. Además, en el mismo sentido alegórico que tenía por función la desestructuración de las totalidades ilusorias, esta identidad en el humorismo, que también se expresa en términos de “armonía”, es desmantelada por la actividad de la reflexión que “suscita una asociación por contrarios: las imágenes, más que asociadas por asimilación o por contigüidad, se nos presentan en contraste”. Así, “cada imagen, cada grupo de imágenes, despierta y atrae a las contrarias, que naturalmente escinden el espíritu” (Pirandello 238). Esto, según Pirandello, explica la forma desorganizada, fragmentaria y disgregada de las obras humorísticas. Como también, podríamos añadir, la asociación de elementos y sentimientos contradictorios que, de la misma manera que describen las múltiples tensiones y pugnas dentro del alma humana, suspenden el orden y la coherencia. Recordemos que el carácter, al igual que los acontecimientos en la configuración poética aristotélica, se regía por la necesidad y la verosimilitud. Y tal como expresaba la regla del “decoro” basada en la afirmación anterior, debía existir una coherencia en todos sus actos. El humorista, al contrario, opera a la inversa del poeta épico o dramático. No busca lograr la máxima coherencia del carácter sino el divertimento de presentarlo en sus “íntimas discordancias” (Pirandello 291).<sup>96</sup> Tal como puede descubrir, sin respetar el momento de solemnidad de las honras fúnebres ni la idea de muerte, un borborigmo en el vientre de un cadáver finamente trajeado de etiqueta, puede presentar a unos militares, despojados de sus uniformes lustrosos (símbolos de la patria), como unos pobres seres doloridos o engañados. La vida desnuda es para el humorista, por lo tanto, una naturaleza sin orden ni posibilidad de organización alguna; “erizada de contradicciones, le parece lo opuesto de cuanto es artificio idealizador en las

---

producir. Para emitir un juicio estético, dice Pirandello, “necesito ante todo conocer el estado de ánimo que aquella figuración artística quiere suscitar: lo sabré por la impresión que me ha causado” (235). Y este estado de ánimo, característico del humorismo, es la perplejidad; al igual que el estado de ánimo suscitado por el grotesco negativo de Kayser.

<sup>96</sup> La diversión es ahogada acá, en el mismo sentido contradictorio al que se refiere Bajtín en la definición del grotesco de Kayser, por el sentimiento de lo contrario.



habituales concepciones artísticas, cuyos elementos se apoyan mutuamente y colaboran entre sí” (Pirandello 293). En el drama más famoso de Pirandello llamado *Seis personajes en busca de autor*, seis personajes (que significativamente desde fuera se entrometen en un escenario donde se pretende ensayar cierta obra atribuida al mismo Pirandello) buscan un autor para concretizarse en las tablas con la firme convicción de que el drama que portan en su interior es suficiente para otorgarles una existencia digna de fijarse artísticamente. Pero los Actores que intentan representarlos mediante las convenciones teatrales fracasan en ello, y sus propias personalidades dominadas por determinados sentimientos (por ejemplo, al Padre lo caracteriza el Remordimiento, mientras que a la Hijastra, la Venganza) les impiden ser “naturales” en las relaciones que sostienen entre sí. El personaje del Padre explica la confusión apelando al problema que significa para la comunicación lingüística la existencia de signos que, teniendo un significado convencional, designan realidades puramente subjetivas y personales:

Aquí reside todo el error, en las palabras. Cada uno de nosotros posee dentro de sí un mundo de objetos, su mundo. Pero, ¿cómo podremos entendernos si en las palabras que yo pronuncio encierro el sentido y el valor de las cosas tal como son dentro de mí, mientras quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, que tienen en su mundo? Creemos entendernos; nunca nos entendemos (Pirandello 2001 119).

Si el padre explica esto en torno a cómo los Personajes interpretan sus propias experiencias compartidas, las que implican los sentimientos centrales que cada cual representa, también vale para explicar el por qué los Actores fracasan en interpretarlos. La forma de ese arte expresado en los Actores y el Director no podría seguir a la par la vida que cargan los Personajes, quienes también son presas de ese conflicto al estar mediados por la forma de sus sentimientos dominantes. Finalmente, la cuestión termina en un sentido que se expande a toda la realidad cuando se sugiere la confusión entre ésta última y la ficción. Allí, los Actores terminan divididos: algunos creen y otros no en el espectáculo dramático representado por los Personajes. La confusión igualaría en un mismo plano de sentido a la realidad y la ficción, ya que ambas responden para su configuración a la mediación de alguna forma que las separa de la inmediatez reconocida como verdad, tanto en su

producción como recepción. En estos términos, se hace insostenible que los Personajes aspiren a la configuración artística como medio de alcanzar una plenitud existencial, puesto que, entendida de manera metafísica, la esencialidad se hace imposible tanto por la irrupción de la forma como por las cualidades de la vida que, como continuum, escapa a cualquier concreción o racionalización. Así, el arte visto de esta manera, como una construcción ideal o ilusoria que pretende en vano fijar la vida bajo reglas que se apoyan más que nada en la lógica, es cómico y representa una simplificación.

#### **4.4 La comedia como arte interesado y como arte verdadero**

Esto último representa también la perspectiva de Bergson sobre la comedia cuando afirma que su mirada sólo se detiene en la superficie intentando no penetrar demasiado en la personalidad, ya que busca todo aquello que pueda ser susceptible de generalización. En efecto, indagar en las causas íntimas de lo representado (como en las contradicciones que subraya Pirandello) puede frustrar el efecto de lo risible. Este último se obtiene, según Bergson, mediante un método de observación, comparación y generalización semejante al trabajo que realiza el físico con los hechos para convertirlos en leyes. Este método que acerca la comedia a la ciencia, da la espalda al verdadero arte que, en la misma función que otorga Pirandello al humorismo, “no tiene otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartada ponernos frente a la realidad misma” (Bergson 120). El propósito de corrección social mediante el ridículo que le adjudica Bergson a la comedia, hace de ésta un arte interesado que impone, por ese mismo motivo, cierto orden -de carácter social- a la vida. Pero la vida, dice éste, no se recompone, en el sentido de volver a componer<sup>97</sup>, “se deja contemplar y eso es todo. La imaginación poética no puede ser otra que una visión más completa de la realidad” (Bergson 127). Para tal

---

<sup>97</sup> La primera acepción del término “componer”, según la RAE, es “formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden”. Esta definición se condice con el método de generalización que adjudica Bergson a la comedia y contradice la “inmaterialidad” de la vida, en el sentido de aquella ingravidez que atribuía éste al alma como opuesta a la materialidad de las formas que busca la inercia y el automatismo.

efecto, el arte debe romper con los convencionalismos sociales o las formas generalizadoras que imponen un velo sobre la “vida”. Pero, la manera de hacerlo, no es proponiendo formas más “adecuadas” a lo que la vida como continuidad y flujo constante exige, sino una actitud, o en el caso del humorismo, un método para, precisamente, socavar y relativizar cualquier tipo de forma. Por eso Bergson afirma que la calidad del artista se mide en su capacidad para transmitirnos la necesidad de apartar dicho velo, y no en la singularidad de los contenidos que ésta pueda producir; ya que, en la experiencia del arte puro, los contenidos de la obra artística son comunicables como signos<sup>98</sup>. El mismo principio metafísico sigue Pirandello al fundar el humorismo, como ya vimos, sobre la necesidad de denunciar aquellas formas que amenazan con solidificar, “en vano”, la continuidad o flujo incesante de la vida; porque es imposible y porque constituye una traición a la esencia de la naturaleza. Sólo que éste se alinea con una forma de entender lo cómico que corresponde, en cierta manera, a la noción de grotesco negativo en Baudelaire y Kayser. Es decir, se ubica más allá de lo satírico como ridiculización de las desviaciones o las incongruencias basadas en una regla o norma que las construye como tal, siendo el sentido pedagógico de corrección de las costumbres su finalidad; y más allá también de lo grotesco popular de Bajtín, al hacer del miedo el efecto emocional inmediato transmitido por la representación de un mundo carente de sentido. Por lo tanto, corresponde al conflicto metafísico que Simmel había atribuido al desarrollo humano como una dicotomía irreconciliable entre lo subjetivo y objetivo, con formas que consiguen una autonomía de la voluntad humana que las engendra (v. supra p.54).

---

<sup>98</sup> “Lo que el artista vio no lo veremos ya nosotros exactamente igual que él; pero el esfuerzo que hizo para apartar el velo nos obliga a imitarle. Su obra es un ejemplo que nos sirve de lección” (Bergson 124).

## CAPÍTULO V

### LA COSIFICACIÓN 'EN' Y 'DE' LA COMEDIA

#### 5.1 La comedia vista a través de dos paradigmas sociales de la modernidad: los discursos acerca del capitalismo pesado y liviano

Según el sociólogo polaco Zigmunt Bauman dos modelos de comprensión de la realidad han dominado al momento de aprehender lo que consideramos la modernidad. Uno, correspondiente a las aspiraciones del capitalismo pesado de crear un mundo perfectamente delimitado y organizado<sup>99</sup>. Y otro que, al amparo de las disoluciones de los valores orgánicos y aglutinantes, suspende las cualidades atribuidas al capitalismo anterior. En este último, la idea prevista por Max Weber de una sociedad establecida bajo el paradigma de la racionalidad instrumental que encarna la burocracia<sup>100</sup> es reemplazada por una oferta de fines o valores múltiples y diversos que vuelve imposible la organización y la constancia absolutas.

---

<sup>99</sup> Para Bauman, el capitalismo pesado se caracterizaba por ser el mundo de los valores establecidos, los que dependían de autoridades cuyo criterio definía los comportamientos sociales: “El capitalismo pesado [...] era el mundo de los legisladores, los creadores de rutinas y los supervisores, el mundo de los hombres y mujeres dirigidos por otros que perseguían fines establecidos por otros de manera establecida por otros. Por esa razón era también un mundo de autoridades: líderes que sabían qué era mejor y maestros que enseñaban a seguir adelante” (2004 69-70).

<sup>100</sup> La acción social predominante, bajo las condiciones del capitalismo pesado y según la clasificación tipológica de Weber, es la acción rigurosamente racional por finalidad. Esta última está determinada “por expectativas del comportamiento, tanto de los objetos del mundo exterior como aquel de otros hombres, explotando estas expectativas como “condiciones” o como “medios” para alcanzar racionalmente los fines propios, maduramente reflexionados que se desea lograr” (Cit. en Martuccelli 183). Esto implica que ya establecido el fin (basado en un criterio deliberado y reflexionado) lo único que importa es la búsqueda de medios adecuados a la meta perseguida; lo que quiere decir que la acción es juzgada según su eficacia, esto es, según la correcta adecuación entre los resultados perseguidos y los recursos movilizados para conseguirlos. Al contrario de la racionalidad por valor, dice Weber, que alude a la búsqueda de valor “por sí mismo”, “independientemente de cualquier perspectiva de éxito externo” (Cit. en Bauman 2004 66). La acción, desde este último punto de vista, tiene un carácter marcadamente subjetivo ya que está determinada sólo por la creencia en el valor (principalmente de orden ético, estético y religioso) y no en relación con objetivos externos. Así, esta acción tiene un valor intrínseco por el sólo hecho de realizarse. A diferencia de esta última, la racionalidad instrumental tendería a eliminar los componentes afectivos (o emocionales) y tradicionales de la acción capaces de afectar la facultad racional del ser humano. De la misma manera que la intromisión del taylorismo en el proceso productivo elimina cualquier movimiento lento o inútil para los objetivos trazados de la producción, los que apelan a la maximización de tiempo y recursos.

En el primer modelo, el mundo estrechamente controlado se articula de manera rígida y central; lo que sugiere un poder a cargo precisamente de concretar y reproducir dicha organización. Por lo tanto, existe una fuerza dominante preocupada de que todos los acontecimientos existentes dentro de aquel universo sirvan a la conservación y perpetuación de dicho orden; deshaciéndose, así, de todos aquellos actos que se consideren inútiles o, lisa y llanamente, contrarios al fin establecido. El mundo que respaldaba dicha comprensión, dice Bauman, era el mundo fordista. Aquí, la fábrica fordista se posiciona como el mayor logro social por su ideal de funcionamiento que, basándose en una “meticulosa distinción entre planificación y ejecución, invención y decisión” (Bauman 2004 62), encarna la idealidad del orden: su necesidad de limpiar los acontecimientos de todo lo accidental o contingente, así como la reproducción cuidadosamente organizada que vuelve eficaz el entrelazamiento de los procesos desde las órdenes hasta su cumplimiento. Aquellas imágenes de *Tiempos modernos* de Chaplin donde los empleados de la fábrica trabajan absorbidos por tareas mecánicas y monótonas, rigurosamente vigiladas por capataces y por la presencia omnipotente del dueño que se manifiesta a través de pantallas gigantes -incluso en un lugar privado como el baño-, describen este universo que absorbe y transforma a los hombres en piezas mecánicas absolutamente desechables e intercambiables. Bajo este discurso, la idea de lo cómico en Bergson (como “lo mecánico calcado sobre lo vivo”) cobra toda su importancia, y se nos presenta como una interpretación moderna de la comedia de costumbres. Porque, a diferencia de lo establecido por él, no es la sociedad la que exige del individuo tensión y elasticidad para evitar la mecanización corrigiéndola mediante el castigo de la risa, sino que, al contrario, es ella misma la que estimula dicha cosificación y se vuelve potencialmente cómica. La reacción del individuo en contra de las formas solidificadas que amenazan su integridad y singularidad mediante la apelación a una especie de subjetividad inmediata que busca prolongar la emoción interior<sup>101</sup>, sería una respuesta moderna a esta comedia de las máquinas que, por sus efectos cosificadores, roza el sentimiento de la angustia. En esta misma respuesta, también se encuentra la reformulación de la idea de lo grotesco

---

<sup>101</sup> El mismo Chaplin en la película citada termina, en la demencia de su ataque de nervios provocado por las mismas condiciones austeras del trabajo mecánico, entorpeciendo las tareas y destruyendo parte de la fábrica al ritmo del ballet.

estimulado por una noción sobre la realidad de carácter informe y contradictorio, la que posteriormente encuentra eco en el concepto filosófico de vida.

En lo cómico absoluto desarrollado por Baudelaire, la naturaleza cobra una vitalidad y ferocidad propia de un mundo que ha sido marcado por la caída. Por lo tanto, allí, el individuo sólo puede aparecer en términos de diferencia porque ha sido expulsado de cualquier tipo de reconciliación o relación armónica con el mundo y consigo mismo. Esta risa, dice Baudelaire, es desatada sobre todo por “las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común” (Baudelaire 2001 100). Este código, que en lo cómico significativo cumplía la función de hacer visible las transgresiones, vergüenzas e incorrecciones que sitúan al objeto de la risa en una posición de inferioridad con respecto al que ríe, desaparece y junto con él la idea moral que porta para convertirse en “una reflexión jocosa sobre la naturaleza del mundo, en la que no tiene cabida la trascendencia” (Bozal 63). La ausencia de un principio organizador del mundo desde el cual posicionar la superioridad del sujeto que ríe, y así la validez o fundamento de su posición<sup>102</sup>, nos sitúa en el reflejo inverso de este mundo potencialmente cómico del capitalismo pesado (donde rige el orden y por lo tanto, “la monotonía, regularidad, repetición y predecibilidad” (Bauman 2004 61)). Si en este último, el orden era la regla y el desorden la excepción, en el segundo modelo -que Bauman caracteriza como propio del capitalismo que llama liviano- el desorden es la regla y el orden la excepción (Bauman 2004 60). Para Pirandello, por ejemplo, sólo la mentira era capaz de conciliar las tendencias opuestas o los sentimientos incompatibles entre sí ya que la verdad (el disenso y la desarmonía) sólo divide. Esta verdad constituye el horizonte del grotesco negativo y su continuación en la idea de absurdo -como veremos más adelante- al presentar un mundo desquiciado, como dice Kayser, en el cual no se encuentra apoyo alguno y cuyo sentimiento correlativo ya no es el regocijo que produce la risa de la indiferencia sino la risa trastocada en angustia por dicho desorden<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Lo que era fundamental también para el grotesco realista de Bajtín cuya función era suspender el discurso y la práctica oficial.

<sup>103</sup> Según Kayser, para que lo grotesco llenara completamente una forma literaria tuvo que esperar, por ejemplo, hasta los dramas de Pirandello, Beckett y los cuentos de Kafka (85).

## **5.2 La articulación entre lo grotesco de la comedia y las condiciones del capitalismo liviano.**

La noción de vida tal como la expone Bergson al hablar de sus características en el tiempo y en el espacio, como portadora de una actividad incesante completamente irreversible y de una solidaridad tan íntima entre sus elementos que no es posible de reproducir, nos remite a aquella aspiración de unicidad cualitativa y búsqueda de carácter irremplazable que caracteriza la oposición del individuo moderno frente a la amenaza de homogeneización y uniformidad establecida por la expansión del ideal de la fábrica fordista. Sin embargo, en aquella espera de la consolidación de la racionalidad instrumental que operaría de acuerdo a los objetivos del capitalismo pesado, o la confirmación de la existencia de valores absolutos que desviarían la preocupación hacia este tipo de racionalidad que se centra sólo en “el cálculo de los medios apropiados para conseguir los fines predeterminados” (Bauman 2004 66), desaparece de escena la probabilidad de asentamiento de un poder central regidor de todos los destinos humanos. Al contrario, surge una oferta innumerable de fines que compiten y se anulan entre sí, constituyendo una fuente de “irremediable incertidumbre y, por lo tanto, de perpetua angustia” (Bauman 2004 67). Y esto porque no existen criterios irrevocables que puedan afirmar en el tiempo determinada posición, en constante riesgo de anulación o suplantación por alguna otra. Si bien Bauman formula esta idea teniendo en cuenta principalmente la sociedad de consumo más reciente, los efectos de estas condiciones ya eran anticipados por Simmel cuando menciona el peligro que acecha al sujeto expuesto al crecimiento vertiginoso de formas por la diversificación de la cultura (v. supra p.56). Este crecimiento implicaba para el sujeto un sentimiento de atropellamiento debido a la posibilidad cada vez menor de poder “establecer un vínculo entre el aspecto fragmentario e imponente de las cosas que le son entregadas desde el exterior y sus capacidades de dar un significado unitario a la vida a partir de su interioridad” (Martuccelli 342). El sentimiento de carencia y hartazgo producto de esta situación, donde el mundo se expone como un contenedor lleno de oportunidades tan indispensables por su necesidad como dispensables por su caducidad, nos sitúa en la representación de un mundo inestable, en constante transformación, donde desaparecen las

fronteras entre lo correcto e incorrecto. En este contexto, pareciera ser que tanto la rebelión subjetiva moderna y la imposición cada vez más conflictiva de diversos y variados fines forman un único universo donde la idea predominante es la falta de sentido; por más sentido que la rebelión subjetiva proponga otorgarle como aspecto profundo del hombre. Así, el arte, estimulado por la tentación cotidiana de lo monstruoso, como el mismo Baudelaire anticipaba, deja el terreno de lo mimético para aproximarse a algo que él llamaba creación<sup>104</sup> pero que en la actualidad se conceptualiza en términos de ensamblaje o montaje<sup>105</sup>. De este modo, “las figuras deformes no corren el peligro de ser absorbidas por un horizonte de normalidad, pues el horizonte no existe y el marco de construcciones y ensamblajes, si es que a él se vuelve, nos devolverá otra construcción, otra figura ensamblada” (Bozal 68). Esta es la capacidad vertiginosa de lo absurdo que se transforma en angustia existencial. Pues no existe parámetro o valor para pensar a alguien o algo como ridículo y por lo tanto tampoco un lugar seguro desde donde evitar la identificación con aquello que debería estar, bajo la condición de la indiferencia o desafección (Bergson se refería a la anestesia momentánea del corazón), separado de nosotros. La idea de superioridad sobre el objeto que causa risa, ya sea por un fundamento real o no, es suspendida por aquel relativismo que porta la “inautenticidad” o cosificación generalizada de nosotros y del mundo. Es en este marco general de extrañamiento y alienación donde la cosificación -que constituye una categoría de análisis extrema porque, como dice Timothy Bewes, “es el modelo más abstracto de las consecuencias destructivas del capitalismo”” (110)- puede ser adaptada por la comedia como foco privilegiado de comprensión de la realidad. Efectivamente, forman parte de nuestra experiencia cotidiana aquellas circunstancias que pueden ser englobadas por lo cómico: lo irracional, inexplicable, incongruente o sin sentido. De esta manera, como dice Bajtín, se produce en el siglo XX un “nuevo y poderoso renacimiento del grotesco” (Bajtín 1998 47), cuya tradición responde, en este caso, al grotesco romántico. En éste, la risa pierde su aspecto liberador y

---

<sup>104</sup> La diferencia entre lo cómico significativo y lo absoluto, aparte de su utilidad (si responde o no a la idea de un arte interesado), es su proceso de producción. Mientras “lo cómico [significativo] es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir de una idealidad artística” lo cómico absoluto o grotesco “es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes de la naturaleza” (Baudelaire 2001 100).

<sup>105</sup> Tal como propone Adorno en su *Teoría estética* (Bozal 66).



regenerador prevaleciendo unilateralmente, según el mismo Bajtín, el miedo por el aspecto terrible del mundo gobernado por fuerzas desconocidas; sobre todo considerando los estragos históricos que han sacudido al siglo XX. A este respecto, Wylie Sypher señala que nuestra nueva apreciación de lo cómico se manifiesta a partir de la conciencia confundida y herida por “las políticas del poder, que trajeron consigo los estragos de las bombas, el dolor atroz de los interrogatorios, la miseria de los campos de concentración, y la eficiencia de las grandes mentiras. Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que actualmente lo afectan, ha experimentado “la succión del absurdo” (3). Así, las visiones cómica y trágica quedan ligadas en una unidad de percepción que resalta la dialéctica de los sentimientos antagónicos, como un estado de pensamiento “incómodo” donde no está permitido ni la indiferencia de la comedia ni la simpatía de la tragedia.

### 5.3 La cosificación en el Teatro del absurdo

En su famoso libro *El teatro del absurdo*, Martin Esslin intenta definir las características principales de cierto tipo de teatro<sup>106</sup> que, por las cualidades propias de la realidad en la que escribe -caracterizada a grandes rasgos por el derrumbe de las certidumbres-, “puede ser considerado como exponente de lo que parece ser la actitud más genuina de nuestra tiempo” (14)<sup>107</sup>. Esta actitud alude directamente al sentimiento de absurdo en el que pareciera estar inmerso el hombre ante un mundo que deja de ser familiar para volverse totalmente extraño y desprovisto de sentido. En este teatro, dice, “la angustia metafísica originada por el absurdo de la condición humana, es, en líneas generales el tema de las obras” (15). En ellas observamos que la configuración del discurso se articula formalmente a la temática que presenta, diferenciándose por ello de las obras de los dramaturgos existencialistas que exponen la irracionalidad de la condición humana “con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica” (Esslin 15). Así, en este tipo de teatro, por ejemplo, las acciones dejan de construirse aristotélicamente con principio,

<sup>106</sup> Dentro de los dramaturgos estudiados por Esslin se encuentran: Beckett, Ionesco, Pinter, Adamov, Genet, entre otros.

<sup>107</sup> El año de publicación del libro de Esslin es 1961.

medio y fin; muchas veces los personajes carecen de una psicología profunda y sutil así como de motivaciones, al punto que se presentan como muñecos mecánicos; no hay también un conflicto claramente expuesto y comprensible que exija solución; y se asiste a una desintegración del lenguaje verbal visto principalmente, y a través de distintos recursos, en la imposibilidad de comunicar. De esta manera, la relación con el espectador también es distinta. Hay una especie de obstaculización a una comprensión inmediata de lo presentado que, según J.L. Styan -quien califica de “oscura” a esta comedia-, recrea los efectos de la vida ambivalente. Ya no se trata de adjudicarle a la comedia la reproducción de los valores dominantes y de ese modo confirmar la premisa generalmente aceptada que uniría al dramaturgo con su audiencia, como sucede “policialmente” en la alta comedia y en la farsa baja con los personajes tipo que representan groseramente vicios y actitudes inadecuadas que predeterminan al público a responder de manera negativa. Al contrario, existe una tensión que nace del quiebre constante de expectativas que obliga al espectador a no preguntarse ya más por lo que va a ocurrir a continuación sino por lo que está ocurriendo, además de cuestionarse la posibilidad de construir totalitariamente un sentido (Esslin 315). El trastrocamiento espacio-temporal, la ambigüedad de los motivos o caracteres que encarnan los personajes, los argumentos circulares o las situaciones idénticas que desmienten la lógica del desarrollo o la progresión, así como los constantes malentendidos, equivocaciones o repeticiones, configuran un universo cómico con motivos extraídos, muchas veces, de la farsa, el circo, el music-hall y el vodevil. Con respecto a esto último, a menudo se habla de los personajes de Beckett como payasos que encarnan las conductas del circo y la farsa primaria de la comedia del arte. Así tenemos, por ejemplo, a Estragón (Gogo) y Vladimir (Didi) en *Esperando a Godot*, a la espera de un tal Godot (que nunca llega y que si llegara tampoco podrían reconocer), diciendo que se van sin moverse, cojeando o realizando gestos exagerados, siempre malinterpretándose o contradiciéndose, concentrándose en trivialidades para pasar el tiempo (incluso haciendo algo jocoso de la idea del suicidio y del intento de llevarlo a cabo) y perdiendo de manera increíble la memoria al momento de recordar lugares y personas

Hay en la escritura de Beckett un montón de evidencias de que su modo de la risa está planeado para ser la del circo, la risotada. Desde *Molloy* con su corta y agarrotada pierna al tambaleo de Clov, la rutina mecánica con la escalera al comienzo de *Final de partida* y las payasadas del actor en *Acto sin palabras*, quien es lanzado a escena, cae y se para, sólo para representar el patrón completo de nuevo [...] Incluso los nombres Didi, Gogo, Pozzo y Lucky, son aquellos del circo, repitiendo otros típicos diminutivos y excentricidades como Grock y Coco y Nikkii (Styan 225).

En Ionesco, por su parte, un drama como *La cantante calva* nos presenta, en una estructura circular<sup>108</sup>, a dos matrimonios (Los Smith y Los Martin) que se desenvuelven como autómatas dirigidos, incapaces de conmovirse, sentir pasiones y reconocerse (la famosa escena en donde el señor y la señora Martin, luego de un amplio interrogatorio mutuo, descubren que son marido y mujer). Como el mismo Ionesco expresa: “los personajes de *La cantante calva* no sienten hambre, no sienten ningún deseo consciente; están aburridos y embotados. Lo notan vagamente, de ahí la explosión final, que es bastante inútil, ya que los personajes y las situaciones son estáticos e intercambiables, y todo termina como empezó” (Cit. en Esslin 111). Por lo tanto, hay en los dramaturgos vinculados al teatro del absurdo una voluntad, como expresa Erich Segal, de mostrar una declinación de las facultades humanas con personajes infantiles que parodian la autonomía del héroe clásico (431). Sobre todo considerando la gran cantidad de recursos que muestran el fracaso del lenguaje verbal<sup>109</sup> como vehículo de significación y medio de comunicación para reflejar y transmitir experiencia. De hecho, como hace notar Segal, el término infancia proviene del latín *fari* (hablar) y significa propiamente incapacidad de hablar. Esta incapacidad, que alude propiamente a una disfunción lingüística, pareciera implicar también la desintegración de la identidad personal. Este es el raciocinio que expone un teórico de la posmodernidad como Fredric Jameson al hablar de la esquizofrenia -en términos lacanianos- como una ruptura en la cadena significante. En efecto, para éste la esquizofrenia puede ser comprendida a partir de una desorganización y falta de relación entre los significantes que producen significado. Esto debido a que la producción de sentido se encuentra íntimamente vinculada con la

---

<sup>108</sup> La obra dramática termina -luego de una intensificación del absurdo mostrado a través de las incoherencias del diálogo- donde comienza: con una pareja burguesa al interior de su hogar burgués.

<sup>109</sup> Equivocaciones, dobles sentidos, clichés, non sequiturs, incoherencias, palabras no oídas y falsas anticipaciones, son algunos de estos recursos.

producción de identidad. Ambas dependen de una unificación temporal activa (del pasado y el futuro con el presente) atribuida como función al lenguaje

Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica. Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo (64).

Esta fragmentación de la identidad con personajes que se contradicen completamente en lo que dicen y hacen, o que asumen diversos roles sin unificarlos en una personalidad, como si se tratara de compartimentos estancos<sup>110</sup>, actualiza el motivo cómico de las máscaras bajo el aspecto siniestro heredado del romanticismo<sup>111</sup>.

### 5.3.1 El absurdo como el realismo de lo cotidiano

Esta fragmentación está en íntima concordancia con aquel deseo de realismo que considera a las situaciones absurdas como el referente cotidiano del mundo, donde lo incierto y lo relativo van unidos al horror ante lo desconocido. Por ejemplo, ésta es la razón por la que un dramaturgo como Harold Pinter justifica la presentación de personajes cuyos comportamientos no permiten hacerse una idea clara sobre quiénes “verdaderamente” son. Sus motivaciones o la información que presentan sobre su pasado son erráticas y confusas. Así, el problema de la dilucidación de los motivos que impulsan las acciones de los personajes obedece tanto a un mayor esfuerzo de realismo (en un mundo carente de

---

<sup>110</sup> Sirva de ejemplo aquel drama de Harold Pinter titulado *Los amantes*. Allí la pareja de Richard y Sarah, que son marido y mujer, también desempeñan el rol de amantes haciéndose llamar Max y María Dolores. No obstante, actúan como amantes no reconociendo que son un matrimonio y, viceversa, actúan como un matrimonio no reconociendo que son amantes.

<sup>111</sup> “En el romanticismo, la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la “nada”” (Bajtín 1998 42). Sin embargo, como el mismo Bajtín menciona, las expresiones románticas sobre el vacío y la nada surgen y se elaboran considerando siempre la posibilidad de un mundo pleno y verdadero. Lo que no ocurre en la línea del grotesco modernista al que se adscribe lo absurdo, donde podríamos señalar, la cosificación -como imposibilidad de reconciliación- es total.

estabilidad) como a una asimilación de la dificultad de comprender las motivaciones definitivas de psicologías complejas y contradictorias. Dice Pinter:

El deseo de verificación es comprensible pero no puede ser siempre satisfecho. No hay diferencias marcadas entre lo real e irreal, así como entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, puede ser ambas cosas a la vez. La suposición de que comprobar lo que ha ocurrido o está ocurriendo es sencillo, la considero imprecisa [...] Cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión” (Cit. en Esslin 221).

En un mismo sentido, Ionesco afirma que lo surreal o sorprendente se encuentra unido a lo banal y cotidiano, ya que para él “lo cómico es lo habitual en su estado puro” (Cit. en Esslin 111). Así, como una especie de vidrio de aumento, el drama cómico, en su organización y contenido, pareciera representar con mayor “veracidad” las condiciones cosificadoras de la sociedad contemporánea presentes, como ya vimos, en los dos discursos fundamentales para comprender la modernidad: el correspondiente al capitalismo pesado y al liviano. Si se acepta el planteamiento de que el drama deriva del antiguo rito de fertilidad, asociado al asesinato del rey viejo y la bienvenida de la nueva estación bajo la forma de la resurrección o iniciación del rey adolescente, la comedia, a diferencia de la tragedia, mantendría junto con la representación del sufrimiento y de la muerte de un héroe, rey o dios, el júbilo erótico de la alegría del renacimiento. Este último aspecto aseguraría en la comedia una estructura ambigua que la eximiría de la ley de necesidad y destino de muerte que en la tragedia opera, según Sypher, como exigencia para tensar la lógica del argumento; tal como plantea Aristóteles no sólo para la tragedia sino también para la comedia a través de la necesidad de una unidad de acción<sup>112</sup>. Así, el significado dual e incompatible de sacrificio y fiesta, le permitiría a la comedia seguir siendo una improvisación, “con una estructura floja y una lógica precaria que puede tolerar todo tipo de improbabilidad” (Sypher 17). El teatro del absurdo asume esta improbabilidad como la condición dominante de sus representaciones porque es la condición dominante del mundo. En un tipo de sociedad

---

<sup>112</sup> Para Aristóteles, la comedia, como actividad imitativa que es, debería construir su argumento según los criterios de verosimilitud y necesidad. Esta exigencia, recordamos, corresponde más bien a la comedia Nueva que desplazó los argumentos de carácter maravilloso de la Antigua (como los de Aristófanes) por aquellos fundados en la probabilidad natural.

donde no existen normas o valores absolutos que puedan proporcionar a los individuos reglas de conducta, el absurdo expresa la ansiedad y la desesperación que surge de este reconocimiento. Por lo tanto, la asunción de esta improbabilidad o pérdida de estructura en la comedia del absurdo se diferencia notablemente del significado que adquiere en lo cómico popular carnavalesco, forma concreta de vida cuyo sentido da expresión al rito de fertilidad del cual se originaría el drama y por el cual la comedia adquiriría una mayor libertad de acción. Tal como expusimos, en la risa carnavalesca, el relativismo implicado en la improbabilidad mediante la desestructuración de aquellas formas oficiales que pretendían un control total sobre los múltiples aspectos de la vida, supone la alegría del triunfo - transitorio, pero no por eso menos real- sobre “las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín 1998 15). En cambio, el relativismo en la comedia del absurdo, siguiendo la idea del grotesco modernista, obedece más bien a una desestructuración no sólo de aquellos aspectos que pueden ser considerados cosificaciones en el sentido de que intentan presentarse bajo la apariencia de verdades eternas e inmutables -donde lo inmediato de la vida parece accesible- sino que también de cualquier forma de superación de aquellas que establezca, como el mismo Bajtín plantea en torno a la alegría de lo cómico presente en el carnaval, principios espirituales e ideales con los cuales el hombre se reencuentra una vez dejada la ilusión del ámbito de los medios y las condiciones indispensables que perpetúan los comportamientos oficiales.

#### **5.4 El fin de la comedia**

Según Andrew Stott, basándose en los planteamientos del filólogo clásico inglés F.M. Cornford, los aspectos rituales de la comedia se conservaron mucho después de la vigencia de los principios religiosos que la promovieron. Así, una vez que se desarrolló alejada de la práctica meramente religiosa mantuvo determinados componentes estructurales: “el *agón*, donde el héroe protagonista lucha con un adversario y gana; el goce de la victoria, celebrado con un festín y sacrificio, y una procesión victoriosa final, el *komos*, seguido de una matrimonio o algún tipo de resurrección” (Stott 25-26). Este júbilo enmarcado por “el

goce de la victoria” debido al triunfo sobre los adversarios que, en el antiguo ritual, encarnaban todo tipo de malas influencias, le permitía al hombre nuevamente reencontrarse consigo mismo bajo los signos del cuerpo y de las cosas que surgen de la tierra engendradora para dar nacimiento a una nueva y mejor vida. La felicidad por la relatividad existente expresada por la alegría del cambio y la transformación, es reemplazada por la angustia ante la muerte y el vacío; la pérdida de sentido por el cual el hombre no puede reencontrarse a sí mismo o -en los términos que Honneth concibe la cosificación- reconocer y reconocerse por la disminución de vínculos emocionales con el mundo. Esto último le permite a Erich Segal afirmar que existe en la historia de la comedia occidental una disminución progresiva de aquel componente eufórico presente en los finales marcados por algún tipo de resurrección. Así, se traza una nítida separación entre las comedias aristofánicas, cercanas al ritual de fertilidad que hemos descrito, y las obras del teatro del absurdo, donde las formas optimistas y alegres están decaídas y son insostenibles. Para Segal, *Esperando a Godot* ejemplifica el destino de la comedia. Pues, según él, en este drama se pone fin al ciclo de la vida del género.

En un esquema contrapuntístico que compara la obra de Beckett con *Las Aves* de Aristófanes, Segal desarrolla su tesis de que la comedia ha muerto. “Ambas obras”, dice, “comienzan con una puesta en escena idéntica: un camino, un solo árbol. En cada drama los personajes principales entran como un par de vagabundos senescentes, marginados de la sociedad” (Segal 450). En la comedia de Aristófanes, Pistetero y Evélpides -que son los ancianos vagabundos- dan vueltas, con ave en mano, por un lugar en que se distingue un árbol. Están allí arrastrados por los pájaros que llevan; quienes, según ellos, les mostrarán a Tereo (rey mitológico transformado en abubilla). Una vez que encuentran a la abubilla, Evélpides le revela a ésta que su objetivo es buscar un lugar diferente de Atenas donde pasar el resto de los días, ya que anhelan vivir libremente, lejos de los impuestos y los pleitos (Aristófanes 188). Para ello Pistetero convence al coro de las aves de fundar una ciudad que obligaría a los dioses a capitular porque, estando emplazada en el cielo, bloquearía el humo de los sacrificios. Así, una vez conseguido el triunfo sobre los dioses, Pistetero se casa con Soberanía y se concluye con un himeneo en donde se anuncia la cama matrimonial que compartirán los recién casados. Por su parte, Vladimir y Estragón (los

vagabundos en la obra de Beckett) también anhelan encontrar un lugar de realización en donde poder estar cómodos y protegidos, pero no están destinados a conseguir tal satisfacción. Pues como dice Segal -vinculando la capacidad sexual de los personajes con su capacidad de redención-, a diferencia de los vagabundos de Aristófanes que “ascienden desde la vejez a la juventud; de la incapacidad sexual a lo fálico, al atletismo olímpico” (451), los antihéroes de Beckett están tullidos y agotados. En este sentido señala: Beckett en *Esperando a Godot* habría deliberadamente ubicado la escena para un *komos* similar al de *Las Aves* a través de la anhelada llegada de Godot, el que puede ser igualado con la potencia sexual o con el padre arquetípico (“Little God”). Pero este último nunca aparece, con lo cual niega deliberadamente uno de los elementos estructurales del género<sup>113</sup>. En efecto, “no habrá revelación, renovación o rejuvenecimiento. Pues lo que sea que Godot represente, salvación o renacimiento erótico, una cosa es clara. El final feliz tradicional ya no es posible porque la comedia ha muerto” (Segal 452). En definitiva, la sobreimposición de un tono trágico sobre uno cómico termina afirmando la angustia y la falta de sentido antes que la posibilidad de algún tipo de redención para una existencia marcada por objetivos fútiles y fines ilusorios. Lo que también cuestiona la posible distancia o indiferencia resultante de la puesta en escena de recursos cómicos. Como dice J.L. Styan refiriéndose a nuestra relación como espectadores con los personajes de *Esperando a Godot*: “Nosotros reímos de sus bufonerías de cuerpo y mente, pero bajo la comprensión creciente de que lo que ellos están haciendo es sólo una modesta parodia de lo que nosotros hacemos; sabemos antes del final de la pieza que ellos somos nosotros” (259). Al igual que el humorismo de Pirandello, a través del sentimiento de lo contrario se instala en nosotros la compasión y el temor ante una realidad de la cual no nos podemos sentir indiferentes en los términos de la superioridad que establece la sátira o la comedia de costumbres. Lo que quiere decir

---

<sup>113</sup> Una negación similar del final victorioso de la comedia, basado en expectativas deliberadamente frustradas, puede ser apreciado en *Las sillas* de Ionesco. Allí, un viejo, quien vive junto a su anciana esposa, espera a una serie de invitados (que resultan ser invisibles) para comunicarles, mediante un orador profesional que ha contratado, el mensaje que tiene preparado para la humanidad. Este mensaje adquiere, según los sentidos que le va atribuyendo el viejo, las cualidades de verdad universal y discurso liberador de los sufrimientos del hombre. El clímax del drama se produce cuando en la sala atestada de invitados llega el Emperador y luego el orador (el único personaje real aparte de los viejos) encargado de transmitir el mensaje. Pero, lo que debería ser la realización de un estado excepcional de júbilo y alegría por la entrega de la verdad (capaz de justificar la vida del viejo y, además, otorgarles una nueva vida a los demás hombres), termina siendo la entrega de un discurso incoherente por parte del orador que resulta ser sordomudo.



también que uno cesa de estar orientado en una dirección definitiva, “dejando atrás el tipo de comedia en que el espectador hace uso del arma satírica con un regocijo igual al del autor. Desafortunadamente nos encontramos compartiendo el castigo de la víctima” (Styan 266). La empatía, en este caso, anula aquella separación entre lo correcto e incorrecto que caracteriza a la sátira y la comedia de costumbres. Lo que nos sugiere, como las mismas contradicciones que operan en todo nivel dentro del teatro del absurdo, la ausencia de la racionalidad del valor weberiano con su pretensión de establecer valores de manera absoluta. Esta condición social de la modernidad representada por el discurso propio del capitalismo liviano, al que Bauman alude metafóricamente con la imagen de aquellos pasajeros de un avión que “descubren con horror que la cabina del piloto está vacía y que no hay manera de extraer de la misteriosa caja negra rotulada “piloto automático” ninguna información acerca del destino del avión” (Bauman 2004 65), influye en la concepción de la comedia. Esta última, inserta en el contexto sociocultural antes aludido, se alejaría tanto de su estructura elemental derivada del ritual de fertilidad al carecer de un “final feliz” o, en términos de Bajtín, de una renovación o resurrección capaz de mostrar al hombre en una superación de la alienación, como de su sentido pedagógico de corrección social debido a la inexistencia de normas absolutas. Estos dos últimos aspectos son para el filósofo y sociólogo marxista Leo Kofler los que permiten apreciar el teatro del absurdo como un tipo de arte ligado directamente con la sociedad burguesa “extremadamente alienada y reificada”\* (177).

## 5.5 La cosificación de la comedia en el nihilismo del absurdo

Para Leo Kofler, este teatro no sólo refleja aquellos aspectos sociales concebidos como efectos de la cosificación<sup>114</sup>, sino que también los reproduce al ser un mero producto

---

\* Entiéndase reificación como sinónimo de cosificación.

<sup>114</sup> Algunos efectos mencionados por él son: la depauperización de la vida anímica espiritual; la reducción del horizonte y de la inteligencia a causa de la división del trabajo y la especialización; la disminución de la capacidad crítica autónoma; la disminución de la capacidad vivencial y reflexiva; la uniformidad del marco lingüístico, etc. (Kofler 178).

derivado de aquellos. Dice Kofler que si en este teatro existe la ausencia total de una visión positiva del hombre -sobre todo considerando los personajes completamente cosificados que presenta Beckett en *Esperando a Godot* y *Final de Partida*- se debe a una reflexión inexacta y poco coherente que es propia del mundo exterior en crisis que amenaza al individuo. Así, los sentimientos de angustia, desesperación, inseguridad e histeria que engendran los procesos históricos sociales, son reproducidos en el teatro del absurdo sin una distancia crítica configurando un proceso anímico con rasgos enfermizos. Esta arbitrariedad reproductiva, dice Kofler, además de encubrir la relación recíproca entre la realidad objetiva y el proceso anímico representado, también permite que “el mundo vivencial anímico interprete el material ideológico de reflexión recibido del mundo exterior de modo arbitrario, irracional y desenfrenado y lo transforme en sensaciones y vivencias independientes de la realidad, que en apariencia son completamente nuevas” (182). Existe, por lo tanto, un mundo interior intuitivo que está separado ideológicamente de la realidad de la cual deriva. De esta manera, si Beckett describe al hombre unilateralmente como un “espantajo sin alma” (Kofler 181) es porque sólo puede verlo exclusivamente desde esta interioridad subjetiva deformada. Así, en la medida que tales sensaciones y vivencias representadas no dejen reconocer sus relaciones concretas con la realidad, se origina un comportamiento abstracto que sólo sigue la tendencia ideológica nihilista donde el mundo está determinado sólo por un sector de vivencias específicas: “nada, angustia, desesperación, morbidez y muerte” (Kofler 183). Lo penoso de esto, dice Kofler, es que a la anhelada profundidad de la reflexión no se contrapone otra cosa que “la imposición, resultante de la enajenación de la realidad, del reflejo naturalista de las relaciones vitales mórbidas, caracterizadas por la angustia, la soledad y la desesperación” (183). Los efectos de la cosificación, que sí son reales en la configuración de este universo absurdo, no se exhiben en sus causas y principios. Por lo tanto, la ausencia de éstos impediría reconstruir las condiciones del proceso social y así proponer una comprensión que pudiera otorgar herramientas de crítica y distanciamiento con esta realidad. Al contrario, “la asimilación naturalista e ideológicamente ciega del proceso social” lleva a la “ontologización de las características decisivas de la decadencia ideológica, tales como la angustia, la desesperación, la soledad, la náusea, la muerte” y son declaradas como “la esencia

paradójica y absurda de la existencia humana en general” (Kofler 184). Un ejemplo de esto es la alegorización del “ser hecho” -condición semejante a la actitud contemplativa expuesta por Lukács como mentalidad dominante del sujeto capitalista cosificado-realizada por Beckett en *Esperando a Godot*. Allí, “Vladimir y Estragón en tanto que símbolos de la pasividad reificada, se sitúan fuera del tiempo y se convierten en fenómenos extrahistóricos y extrasociales” (Kofler 186). El ambiente históricamente inubicable (“Camino en el campo, con árbol” dice la primera acotación del Acto primero), la actividad reducida prácticamente a la pasividad de la espera y el tiempo petrificado que la acompaña, encubren, dice Kofler, la situación sociológica concreta y con ello las razones capitalistas de esta deshumanización. Esta cualidad abstracta, y por lo tanto sesgada de las mediaciones, produce (dentro de un mundo dominado por el “quietismo total” (p.188)) contradicciones ficticias como el hecho de esperar y tener esperanza en *Godot*. De este modo, que la espera carezca de sentido pone de manifiesto la desesperación de esta esperanza aparente y hace de la alienación el destino natural del hombre porque no existe espacio ni para la oposición ni mucho menos para la superación. Considerando entonces que el nihilismo corresponde al reflejo de una forma de recepción acrítica de los fenómenos ideológicos, lo cómico, dice Kofler, es sólo el resultado de las abstracciones deformantes de la realidad, de este poder generalizador de la comedia que retorna bajo la forma de la ideología capitalista. La cosificación aquí no es tanto un dispositivo consciente de control o dominio basado en un criterio moral que distingue lo correcto de lo incorrecto (como en el caso de los personajes tipo de la comedia de costumbres) sino la consecuencia involuntaria de una consciencia incapaz de desligarse críticamente del universo cosificado que representa; en la literatura nihilista del absurdo, “el aspecto cómico, que en algunas ocasiones incluso desciende a la farsa, no se presenta más que involuntariamente: como consecuencia de su deficiente imagen del hombre, de la abstracción de la vida real, que incluso en la alienación continúa siendo contradictoria y multilateral” (Kofler 191). De igual manera, si la intención del artista del absurdo es idear una situación trágica ésta se convierte inevitablemente en cómica por su abstracción parcial. Este efecto cómico provocado por personajes como Vladimir o Estragón es opuesto a aquel efecto que provocan lo que él llama las “figuras humorísticas” (189). Estas últimas, insertas siempre

en un marco doméstico o cotidiano, encarnan aquella oposición abierta y obstinada que él define como propia de las figuras trágicas, pero de una manera oculta y en contradicción con una sumisión aparente al medio alienado ordinario en donde se desenvuelven<sup>115</sup>. El conocimiento o la conciencia del carácter deshumanizador de este medio, a pesar del efecto reducido de su oposición debido a la colaboración del personaje humorístico en la reproducción de esta vida cotidiana, asegura mediante la distancia de los chistes la perspectiva o posibilidad de una realidad distinta. Según Kofler, en los personajes cosificados de la literatura nihilista o absurda tal conciencia es imposible porque allí la alienación se muestra absoluta, transformándolos en simples clowns que suscitan risa a causa de la abstracción parcial de la vida humana real y compleja que encarnan. La exigencia de esta conciencia busca entonces, por un parte, recuperar a través de la entrega de una imagen positiva del hombre (que en el humorismo de Kofler se opone infructuosamente a la predominancia negativa del medio cosificador) aquel aspecto suprimido del ser humano por la abstracción subjetivista del nihilismo que “convierte la negación rígida en una tendencia monopolizadora” (Kofler 205); y por otra, en virtud de esta misma imagen, influir de manera positiva en el espectador ya que “con sólo mostrar lo positivo se influye al público en un sentido humanizante” (Kofler 205). Así, con vistas a la comprensión del público desde un punto de vista cognoscitivo (y no por eso menos normativo) se trata de producir una imagen más acabada del hombre que incorpore los aspectos positivos o de autenticidad que se encuentran sustraídos de la subjetividad

---

<sup>115</sup> Esta interpretación del humorismo corresponde, en cierta manera, a la formulación de F. G. Jünger sobre el efecto cómico en su escrito titulado “Sobre lo cómico” (1936). Para Jünger, según la exposición que Helmuth Plessner hace al respecto, tanto lo cómico como lo trágico pueden ser entendidos bajo los términos de un conflicto con una norma, y pueden ser diferenciados por la cualidad del conflicto, más específicamente por el (des)equilibrio en el nivel de fuerza entre las partes que se oponen. En lo trágico, los enemigos en pugna están en una situación de equilibrio porque poseen un origen y nivel de fuerza similar que hace imposible prever el resultado de su lucha. Mientras que en lo cómico hay una parte manifiestamente inferior que es la que comienza el conflicto y la que hace evidente la desmesura de la provocación por el desequilibrio de fuerzas. Un ejemplo de aquello sería Don Quijote luchando contra los molinos de viento. Por lo tanto, existe una contradicción en la provocación misma que revela de antemano lo inútil o poco serio de la oposición. Este conflicto que funda lo cómico, el que depende para su actualización de la conciencia de la norma por parte del espectador, se completa finalmente en la victoria del superior que impone la validez de la regla. (Para una exposición más detallada de esta interpretación de lo cómico ver: Plessner 105-106). En el caso de Kofler, el personaje humorístico representaría aquella parte inferior que provoca y hace frente a la superioridad del medio deshumanizador a través de chistes que revelan una distancia frente a éste, sin ser capaz de igualarse a él, ni menos de vencerlo o superarlo; pero relativizando precisamente la validez que lo sustenta.

nihilista, como de rechazar sus abstracciones reduccionistas que reemplazan los contextos sociales concretos por contextos oníricos, fantásticos o irreales; los que en definitiva no permiten reconstruir la totalidad social de la que surge el drama<sup>116</sup>. Por otro lado, desde un punto de vista pragmático, la inexistencia de un final feliz en el sentido liberador que le atribuye Bajtín al grotesco realista, y la ausencia de las oposiciones humorísticas contra el medio cosificador en el que se desenvuelven los personajes, refuerzan la ideología que admite la alienación como único destino: objetivo y naturalizado, ya que se presenta como la esencia de la existencia humana. De esta manera, los espacios de autenticidad en contra del mundo cosificado que el humorismo debería abrir mediante un recurso como la ironía, cumplirían la labor pedagógica de orientar al espectador hacia el reconocimiento de lo verdadero. Aquello obligaría a este último a intervenir de manera valórica en determinada situación significada, haciendo suya, por lo demás, la postura del autor. Este modelo pedagógico de eficacia artística que, como dice Rancière, presupone una continuidad entre la intención del autor y el efecto en el espectador (v. supra p.37), fundamenta la lógica de aquella comedia donde el objeto ridiculizado, ya sea como víctima de la mentalidad general o de la protesta individual que busca relativizar las posiciones dominantes, implica la superioridad del que ríe. A esta superioridad que deberían compartir tanto autor como espectador, Kofler le asigna el carácter de ideal; al que se refiere por lo demás con el adjetivo “humanista” (206). Lo que produce este ideal, dice, es una “ironía que “pese a todo” es esperanzada y optimista” (206). Pues, como creencia, constituye una cualidad fundamental de toda actividad humana, por lo que se mantiene consciente o inconscientemente a pesar de su destrucción constante por la alienación. Si bien en el humor este ideal no es plenamente consciente, se deja entrever lo suficiente para establecer una oposición guiada en contra del medio cotidiano alienado que representa. En cambio, en la literatura nihilista, caracterizada por lo cómico debido a la parcialidad abstracta de aquellos sentimientos y cualidades que reducen la complejidad de la vida y llevan a

---

<sup>116</sup> “El significado [de la acción en la literatura nihilista] reside en la manifestación de una actividad alienada carente de sentido, pero, a través de la abstracción absurda de las mediaciones, el significado de este sin sentido de la actividad se hace incomprensible” (Kofler 196). Además, dice Kofler que lo positivo, considerado como aquella autenticidad del hombre que la tendencia monopolizadora del nihilismo intenta negar, nunca está completamente ausente debido al dinamismo dialéctico de los hechos.

experimentarla de manera incongruente y nihilista, este ideal está suprimido. Desde la perspectiva de Kofler esto tiene como efecto tanto la formación de una imagen errada del mundo, la que impide establecer un conocimiento más acabado de las condiciones sociales cosificadas que representa, como la anulación de una oposición efectiva desde la cual el espectador pueda juzgar lo representado: pues no existe un marco contradictorio que incorpore más allá de la realidad cosificada la posibilidad de un orden distinto y auténtico con el objeto de resolver dialécticamente esta oposición.

## **5.6 El sentido y sin-sentido como cosificación en la comedia**

Para el crítico marxista Leo Kofler, como ya expusimos, la cualidad “cómica” del drama del absurdo es un efecto de la reflexión espontánea e irracional sobre el mundo exterior cosificado que amenaza al individuo. Así, esta reflexión se constituye como una imagen parcial y abstracta de la realidad monopolizada por los rasgos enfermizos de este proceso anímico motivado por la cosificación; del cual, por lo demás, surgen sentimientos como angustia, desesperación, inseguridad e histeria. Por lo tanto, existe una especie de círculo interpretativo en donde los fenómenos de la cosificación social, que constituyen el contenido inicial al que se enfrenta y asume el teatro del absurdo, coinciden con los resultados de su elaboración estética. Según Kofler, este hecho revela la cosificación total de esta forma de arte porque identifica la apariencia superficial naturalista de las condiciones sociales con la reflexión arbitraria y subjetiva de esta apariencia. De esta manera, lo que se critica es la falta de identificación con un ideal o posibilidad alternativa humanista que pueda servir, más allá de la argumentación metafísica de que toda realidad es dialéctica (como en el caso del humorismo definido por él), de fundamento explícito para poder juzgar críticamente los contenidos del drama. La promesa de la posibilidad de reconciliación entre sujeto y objeto, en otras palabras, la promesa de la autenticidad que implica la creencia en ese ideal, es el punto en cuestión del cual se vale la contraparte de aquella posición marxista (como la de Kofler) que cuestiona la capacidad crítica de un drama que sólo reproduce y no contraría explícitamente la realidad cosificada que presenta.

Así, para Esslin, es precisamente esta imposibilidad de reconciliación lo que le otorga el valor crítico a la comedia del teatro del absurdo. Considerando la realidad social en la que aquella se produce, en una época en donde prima la coexistencia de actitudes y credos irreconciliables que estimulan una condición semejante a la esquizofrenia debido al extrañamiento producido por la fragmentación, la cualidad estremecedora de esta ausencia de principio unificador en la comedia tiene un efecto terapéutico. El hecho de reconocer, dice Esslin, la locura de la condición humana capacita al espectador “para ver su situación en todo su horror y desesperación” (314); de manera que, al ver expuestas sus ansiedades, puede liberarse de ellas. En cambio, las ilusiones de armonía, reconciliación o autenticidad sólo pueden causar intranquilidad ya que no corresponden a la realidad social. “Cuanto mayores son las ansiedades y la tentación de caer en las ilusiones, más benéfico es este efecto terapéutico” (Esslin 314). El mismo efecto catártico le otorga Ionesco a la risa cuando habla de lo cómico como aquella intuición del absurdo que conduce mejor a la desesperación que lo trágico. Como en lo cómico, dice, no hay salida alguna (en el sentido de ofrecer soluciones), aquella perspectiva deriva en una convicción que nos prepara de mejor manera para enfrentar esta condición trágica del hombre. “Ser consciente del horror y reírse de él es dominarlo [...] Sólo la risa no respeta ningún tabú, sólo la risa impide la creación de nuevos tabús anti-tabú: sólo lo cómico es capaz de darnos fuerza para soportar la tragedia de la existencia. La verdadera naturaleza de las cosas, la verdad misma, sólo nos puede ser revelada por la fantasía, que es más real que todas las realidades” (Cit. en Esslin 150). Por lo tanto, si la realidad percibida es vista fundamentalmente como absurda, cualquiera de sus representaciones dramáticas que “presente soluciones claras y que produzcan la ilusión de que todo “tiene un sentido”, contiene forzosamente un elemento de hipersimplificación que suprime factores esenciales” (Esslin 231). Así, al contrario de la perspectiva de Kofler acerca de la cosificación en este tipo de comedia, la abstracción parcial de la realidad en la representación se produce por la proposición de sentido antes que por su ausencia<sup>117</sup>. De ahí el rechazo en el teatro del absurdo a las tramas narrativas donde el tipo de exposición, el conflicto y la resolución final reflejen una visión de mundo

---

<sup>117</sup> Para Kofler, la actitud nihilista que niega el sentido está de por sí cosificada por basarse solamente en aquellos sentimientos negativos (como la angustia) que producen las condiciones sociales adversas del capitalismo.

que sugiera el hecho que las soluciones son posibles. Una visión así del mundo, dice Esslin, está basada “en el modelo reconocible y generalmente aceptado de una realidad objetiva y que puede ser aprehendida de modo que el propósito de la existencia del hombre y las reglas de conducta que lo vinculan pueden deducirse de ella” (314). El mismo rechazo es válido para una concepción del lenguaje que intente situarlo sin más como un medio válido de comunicación y un vehículo de expresión de proposiciones capaces de dar cuenta, de manera refleja, de la experiencia. Ya que, como expresa el mismo Esslin refiriéndose al mundo de las obras de Beckett, “donde no hay certidumbre no puede haber significados definidos” (63). En este mismo sentido, una de las ilusiones que rompe el teatro de Ionesco es la cosificación del lenguaje lógico o racionalista (discursos de este tipo son parodiados en *Las Sillas* y en *El Rinoceronte*) para, si así se puede decir, hacer comprensible la cosificación del mundo: “El teatro de Ionesco es poético, trata de comunicarnos diversos grados de experiencia del ser, que son los más difíciles de comunicar; ya que el lenguaje, consistente en gran parte en símbolos prefabricados y congelados, tiende a oscurecer más que revelar experiencias personales” (Esslin 152). Por lo tanto, y resumiendo el carácter fundamental de la comedia de la segunda mitad del siglo XX (donde la articulación de una visión cómica produce sentimientos trágicos): el mismo efecto negativo de oscurecer la experiencia del mundo tendría como objetivo negar la posibilidad de asumir un criterio que elevara la risa a aquella superioridad propia de la comedia unida a principios y valores incuestionables. Este es precisamente el núcleo de la tradición crítica del grotresco negativo que, desligándose de la visión positiva que le atribuye Bajtín en la comedia carnavalizada - como es el caso de la comedia antigua de Aristófanes-, llega a su expresión más contemporánea en el nihilismo de la comedia del teatro del absurdo. De esta manera, como veremos a continuación, existen dos formas de concebir la comedia en relación a la cosificación por virtud de la misma cualidad neurótica y autorreflexiva de la categoría, tal como la concibe Timothy Bewes.



## 5.7 La doble relación de la comedia con la cosificación

Según este último hay una cualidad inherentemente paradójica en la formulación misma del término ya que establecer el evento hipotético de una cosificación total constituiría el fin de la cosificación. Pues, “la conciencia de la cosificación es constitutiva del concepto mismo; la idea de un objeto o una condición cosificada que nadie percibe como tal es simplemente anómala. El momento de la cosificación es simultáneo a, o inseparable de, el momento de la conciencia de éste” (89). Desde este punto de vista -donde el concepto permanece suspendido por una conciencia que lo detecta y supera, realizando la autenticidad que estaba negada- puede ser pensado aquel tipo de comedia basada en el establecimiento de valores para poder definir lo correcto de lo incorrecto, lo real de lo superficial o aparente, lo verdadero de lo falso, etc. De esta manera, si la comedia del absurdo es un producto cosificado, tal como expresa Kofler, se debe a su incapacidad de desarrollar una conciencia (como el ideal humanista que él propone) más allá de las condiciones sociales cosificadas que representa. Por otro lado, el hecho de proponer en el concepto mismo la posibilidad de reconciliación entre sujeto y objeto, en el sentido que Adorno le asigna a aquellas demandas de regreso a una indiferenciación primigenia o armonía entre ambos términos, es señal de un barbarismo que sólo se consigue por la liquidación del primero; tal como se resuelve en el totalitarismo (Bewes 97). Por lo tanto, existe una profunda dificultad en hacer pronunciamientos positivos sobre la cosificación so riesgo de cosificar el concepto mismo. “En todo momento, la ansiedad sobre la cosificación amenaza dar la vuelta en un anhelo hacia la reconciliación de sujeto y objeto, lo que significaría simultáneamente la realización de la cosificación total y su aniquilación” (Bewes 97). Este riesgo, tal como ya expusimos, es propio de aquel modo cognoscitivo que Adorno llama “pensamiento de la identidad”, el cual funciona cuando se usa un concepto paradigmáticamente para escoger los particulares que éste denota. Esta identidad entre los casos particulares y las propiedades del concepto, tal como señala Rose, no remite a una teoría del significado propiamente sino al peligro del aspecto pragmático de control del

pensamiento sobre la naturaleza (Rose 45)<sup>118</sup>. Contra este peligro de las totalidades armónicas vistas negativamente como cosificación, se estructura críticamente el grotesco negativo cuyo sentido nihilista en el teatro del absurdo coincide con aquellas formulaciones tempranas de Baudelaire, vistas desde la interpretación alegórica de Walter Benjamin, y desde la interpretación irónica de Paul de Man, así como con la teoría del humorismo de Luigi Pirandello y con la interpretación modernista del grotesco en Wolfgang Kayser. Así, ya sea como reacción en contra de las formas solidificadas que amenazan la integridad y singularidad del individuo en el marco de una sociedad que tiende a la regularización y planificación de todas las formas de vida, o como realización conforme a un tipo de sociedad que ha abandonado la sustancialidad del valor para constituirse en “una colección infinita de posibilidades” (Bauman 2004 67), la comedia moderna capitalista no puede ser comprendida sin atender a las condiciones sociales en las que se produce caracterizadas primordialmente por la cosificación. Por lo tanto, considerando la ligazón histórica que ha mantenido el género con la cosificación además del hecho que no es posible pensar nuestra situación actual sin el marco de condiciones cosificadas de todo tipo que nos rodea, podemos afirmar que la comedia ineludiblemente se convierte en un punto de vista privilegiado de la realidad. De esta manera puede ser comprendida en toda su magnitud la afirmación de Valeriano Bozal que atribuye a la cosificación la fuente principal del grotesco negativo en el mundo contemporáneo (72).

---

<sup>118</sup> “Donde los conceptos llegaran a ser idénticos con sus objetos -donde el triunfo de la “cultura objetiva”, en la terminología de Simmel, sea cierta, de tal manera que ya no hubiera discrepancia entre sujeto y objeto- el proceso perdería inmediatamente su relevancia pernicioso, junto con el mismo principio de realidad” (Bewes 96).

## CONCLUSIÓN

En su ensayo *La posición del narrador en la novela contemporánea* del año 1954, Adorno sostiene que la novela es una forma artística cualificada como pocas para dar cuenta de la cosificación presente en las relaciones entre los individuos. Según éste, la novela “desde siempre [...] tuvo su verdadero objeto en el conflicto entre los hombres vivos y las petrificadas relaciones” (2013 44). De lo cual deduce que la propia enajenación se le convierte en un medio estético. Considerando lo expuesto en esta tesis, la misma afirmación podría ser válida para caracterizar a la comedia de la segunda mitad del siglo XX influida por lo grotesco, el humorismo y el absurdo.

“A caballo entre una tumba y un parto difícil” (Beckett 104) dice Vladimir -en un monólogo casi al final del segundo Acto de *Esperando a Godot*- para resumir la cualidad de ese tiempo de espera que también se asemeja al sueño por la indeterminación y falta de sentido comprensible de sus contenidos. Esta afirmación que en sí misma es una negación porque une la vida con la muerte, nos remite a un tipo de “esterilidad” (la de la muerte de la comedia en el sentido propuesto por Erich Segal) que no está asociada propiamente a la réplica de aquellas estructuras monolíticas que Bajtín comprende como la cultura oficial<sup>119</sup>; en el sentido de reproducir el orden vigente que administra el pensamiento y la sensibilidad como es el caso de la comedia de costumbres. Más bien corresponde a aquella falta de jovialidad de la risa que en el grotesco modernista puede ser apreciada -considerando tanto los dramas humorísticos de Pirandello como las comedias del teatro del absurdo- a través de la ausencia de una norma o ideal que implique la superación de determinada realidad sobre la base de mejores principios. Las teorizaciones de Baudelaire sobre el fenómeno de la risa son importantes al respecto porque marcan, precisamente, un punto de inflexión en la conciencia de lo cómico concebido bajo estas dos formas. Para éste, la risa sólo podía existir en un mundo caracterizado por la ruptura de la totalidad encarnada bajo la forma de la ingenuidad o la ciencia absoluta. En un mundo concebido de esta manera, el ser humano

---

<sup>119</sup> En su caso, considerando que sus estudios sobre el carnaval se centran principalmente en la Edad Media y el Renacimiento, estas estructuras monolíticas corresponderían principalmente a aquellas actividades promovidas por la Iglesia y El Estado, es decir a una vida guiada bajo principios religiosos y el régimen de clases feudal.

se encuentra a la deriva y su realización (en el sentido de una plenitud o armonía con la naturaleza y consigo mismo) sólo puede ser algo pasajero e ilusorio. Por este motivo considera que aquel tipo de comicidad, donde la risa se funda en alguna idea o principio que se estima verdadero o superior<sup>120</sup>, carece de la profundidad necesaria para dar cuenta de una experiencia genuina que, tal como expresa Paul de Man, puede ser considerada como propia de una naturaleza cosificada. Al contrario, sólo en lo grotesco el hombre efectivamente se enfrenta al vértigo de la existencia que Benjamin refiere, a través del concepto de shock, como propio de las condiciones sociales y materiales de la modernidad. Las fantasías disparatadas, crueles y sombrías de lo grotesco que trastocan el universo de lo cotidiano y que provocan estremecimiento, malestar, e incluso miedo, nos aproximan a una noción de naturaleza contradictoria acorde a las condiciones sociales que han socavado los fundamentos valóricos que definen lo correcto de lo incorrecto. De esta manera, se pierde definitivamente el espacio de autenticidad que funda la idea de superioridad en aquella comedia donde la cosificación, vista a través de la construcción de personajes tipo, sirve como dispositivo para ridiculizar, criticar o destruir en nombre de determinados valores aquellas prácticas o discursos que le son contrarios. Por lo tanto, la negación que allí se realiza por medio del sometimiento de la pluralidad y diversidad de un segmento social en la unidad impuesta por un tipo, revela el aspecto cosificador del pensamiento que replica la lógica del dominio desarrollada desde sus inicios, tal como fue visto principalmente en los postulados de algunos autores de la Teoría crítica.

Los shocks inasimilables de la vida moderna atrofian un tipo de experiencia que queda remitida históricamente al tiempo del artesanado. Así, la transformación de la técnica y los medios productivos configuran un nuevo escenario que corresponde a la modernidad capitalista. Las distintas condiciones sociales que describen el extrañamiento del sujeto consigo mismo y con su entorno cultural en el sentido de una anulación de la relación

---

<sup>120</sup> Así, ya se trate de lo cómico -como en el mundo antiguo- ligado a las deficiencias, debilidades e incongruencias, tanto en el plano moral, intelectual, material o social (sean o no dañinas desde la perspectiva que desarrolla Aristóteles para separar lo risible propiamente de la invectiva) o a lo mecánico incrustado en lo vivo, tal como Bergson explica el fenómeno de lo cómico centrado en la comedia de costumbres, la burla o mordacidad deja entrever siempre un orden, como imagen positiva del hombre, al que se apela mediante la negatividad.

armónica con la naturaleza, así como todos aquellos procesos de objetivación negativa expuestos por el desarrollo del concepto de cosificación (a través de autores como Lukács y Honneth), explican una manera de percibir la realidad en donde predomina la pérdida de vínculos orgánicos. La consecuencia de aquello es el riesgo de una constante fragmentación del individuo y por tanto de un constante extrañamiento consigo mismo.

La fragmentación, falta de reconocimiento, escisión, y antagonismo que trae aparejado este proceso, no sólo implica la objetivación creciente de la cultura entendida como cosificación de las cualidades creativas de la personalidad por roles y formas sociales; sino también, como expresa Simmel, el atropello vertiginoso de un sinnúmero de formas autónomas a las que se enfrenta el individuo sin tener la capacidad de asimilarlas o rechazarlas de manera acabada. El resultado de este último aspecto es lo que, según Gillian Rose, Arthur Mitzman llamaba alienación: ya no es el cuestionamiento al poder unificado de la cultura que ahoga el poder de la voluntad para dominar la naturaleza, sino la falta de reconciliación con aquella y una pérdida de la personalidad entendida como unidad a causa de la división de la cultura moderna y el incremento del extrañamiento de los hombres de su propia actividad. No es de “extrañar”, por lo tanto, que lo grotesco y el humorismo (según Pirandello), bajo estas condiciones, asimilen estas transformaciones que nos sitúan directamente en una realidad inconstante y movediza donde priman las sensaciones de vértigo y contradicción con sentimientos correlativos de angustia y miedo. Aquel sentido primario del término grotesco, visto desde la perspectiva negativa de Kayser, que propone la disolución de las ordenaciones de la naturaleza y la existencia de un movimiento interno expresado en la transformación fantástica de las formas, así como aquella modalidad irónica planteada por Baudelaire en donde reír significa darse cuenta de lo ilusorio de cualquier tipo de identificación (desplazada por una disyuntiva perpetua o escisión entre el hombre consigo mismo y con el mundo), se sitúan como maneras de comprensión de la modernidad bajo la perspectiva de la cosificación . Así, al proponer la realidad de un mundo desquiciado que se ha vuelto incomprensible, y en donde la vida, erizada de contradicciones, se vuelve una gran mascarada sin principio ni final, el sin sentido asoma de inmediato como condición de la existencia.

Esta total ausencia de sentido constituye, por ejemplo, el presupuesto de la noción de absurdo en un dramaturgo como Ionesco, quien define el término como aquello “desprovisto de propósito” y donde el hombre se encuentra “separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales” (Cit. en Esslin 15). De esta manera, la verdad, y por lo tanto la autenticidad, es una cuestión completamente relativa como afirma Pirandello en su drama *Así es (si así os parece)* donde presenta como verdaderas dos posturas totalmente contradictorias encarnadas por dos personajes: Ponza y Frola. Según J. L. Styan, en lo que él llama “comedia oscura” este procedimiento donde un personaje, o un grupo de ellos, es replicado por un patrón contrario encarnado en otro personaje o grupo opuesto, forma parte de los recursos que provocan la tensión o el sentimiento de incongruencia característico de este tipo de comedia. Pues, para recrear la ambivalencia de la vida se debe impedir la identificación con alguna postura que actúe jerarquizando las significaciones del drama. Esta ausencia de un principio organizador del mundo desde el cual fundamentar la superioridad del sujeto que ríe, ya sea como afirmación o negación de la cultura dominante, es la cualidad fundamental para diferenciar este tipo de comedia, como el teatro del absurdo, de aquella donde opera un criterio valórico o moral asumido. Las aproximaciones a esta última cualidad están desplegadas a través de la perspectiva de las condiciones sociales del capitalismo referidas, principalmente, a la cosificación en dos sentidos que se articulan respectivamente con los dos modelos sociales predominantes según Bauman para comprender la modernidad. Ya sea que el término aluda a la pérdida de la singularidad y creatividad individual por el poder homogeneizador de la cultura (como hace hincapié el discurso correspondiente al capitalismo pesado donde prima la racionalidad instrumental que subordina la realidad a fines predeterminados -ya deliberados y reflexionados- y elimina los componentes emocionales y tradicionales de la acción), o a la pérdida de la relación armónica, o reconciliación con la naturaleza, debido a la división de la cultura moderna y el incremento del extrañamiento de los hombres de su propia actividad (como podemos observar en el mundo fragmentario del discurso acerca del capitalismo liviano donde opera el relativismo de los distintos valores y principios que se anulan entre sí y el sentimiento de incertidumbre y angustia que ello conlleva), los dos sentidos crean un campo de discusión en torno a la relación de la comedia con la cosificación. Así, críticos

marxistas como Leo Kofler consideran a la comedia del absurdo como un producto cosificado en sí mismo por la simplificación que significa la total ausencia de sentido en los mundos que representa. Por otra parte, y de manera contraria, la postura de Esslin -en afinidad con aquellos planteamientos que consideran lo cómico como una forma crítica de evitar la cosificación en términos de una identificación con algún principio o valor erigido como verdadero- le otorga un valor crítico a la ausencia de sentido a través de procedimientos cómicos. Desde esta perspectiva, la abstracción parcial de la realidad en la representación se produce por la proposición de sentido antes que por su ausencia. Pues, las ilusiones de armonía, reconciliación o autenticidad sólo pueden causar intranquilidad ya que no corresponden a la realidad social representada. El hecho de reconocer, dice Esslin, la locura de la condición humana capacita al espectador “para ver su situación en todo su horror y desesperación” (314); de manera que, al ver expuestas sus ansiedades, puede liberarse de ellas. En cambio, cualquier forma artística que se entregara al gesto de la imitación artesanal proponiendo un mundo con sentido, se haría culpable, como dice Adorno, de una gran mentira (2013 42). De ahí que, por ejemplo, lo cómico propio de la comedia de costumbres, que depende siempre de un orden establecido desde donde juzgar lo risible, sea menos apto para la representación crítica de nuestros tiempos. Efectivamente, forman parte de nuestra experiencia cotidiana aquellas situaciones que pueden ser englobadas por lo cómico: lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido, etc. Es en este contexto general de extrañamiento y alienación, donde la cosificación de lo humano en la comedia representa un punto de vista privilegiado de comprensión de la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía Teórica

#### a) Primaria:

Adorno, Theodor. “La posición del Narrador en la novela contemporánea”. *Notas sobre Literatura*, Madrid: Akal, 2013. 42-48.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2005.

----- . *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

Bajtín, Mijaíl. “Carnaval y literatura”. *ECO. Revista de la cultura de Occidente* 129 (1971): 331-339.

----- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1998.

----- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D.F: FCE, 2012.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Libros, 2001.

Bauman, Zigmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

----- . *Modernidad líquida*. Bs. As.: FCE, 2004.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002.

Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.

----- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Conceptos de Filosofía de la Historia*. La Plata: Terramar, 2007. 147-182.

Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Bs. As.: Losada, 1953.



Bewes, Timothy. *Reification, or The Anxiety of late capitalism*. London-New York: Verso, 2002.

Butcher, S.H. *Aristotle's theory of poetry and fine arts*. London: Macmillan and co, limited, 1923.

Chesterton, Gilbert K., "Inglaterra y la caricatura". *El reverso de la locura*. Santiago de Chile: Del Nuevo Extremo, 1959. 141-144.

De Man, Paul. "Retórica de la temporalidad". *Visión y Ceguera*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991. 207-253.

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente". *Obras Completas Vol. 8*. Bs. As.: Amorrortu, 1991. 1-223.

Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

-----, "Aristotle on Comedy". *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. I*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 179-183.

-----, *The Poetics of Aristotle*. London: The University of North Carolina Press, 1987.

Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica". *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997. 117-154.

Honneth, Axel. *Reification*. New York: Oxford University Press, 2008.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile: Diego Portales, 2003.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y en literatura*. Bs. As.: Nova, 1964.

Kofler, Leo. "Alienación y teatro del absurdo". *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona: Banal, 1972. 177-207.

Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Bs. As.: FCE, 2006.

Lukács, György. *Historia y conciencia de clase*. Santiago de Chile: Quimantú, 2008.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.

Pirandello, Luigi. *El humorismo*. Web. 7 Jun. 2015.

<<http://www.scribd.com/doc/61809914/EL-HUMORISMO-PIRANDELLO#scribd>>

Plessner, Helmuth. *La risa y el llanto*. Madrid: Trotta, 2007.

Rancière, Jacques. “Las paradojas del arte político”. *El espectador emancipado*. Bs. As.: Manantial, 2012. 53-84.

------. “Política, identificación, subjetivación”. *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: LOM, 2006. 17-26.

Rose, Gillian. *The Melancholy Science*. New York: Columbia University Press, 1978.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación. Vol I*. Madrid: FCE, 2003.

Segal, Erich. *The death of comedy*. London: Harvard University Press, 2001.

Styan, J.L. *The dark Comedy*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Sypher, Wilye, “Los significados de la comedia”. *Comedy*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1956. 191-258. Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado Lo cómico y la comedia, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

## **b) Secundaria:**

Acevedo, Jorge. “Introducción a la pregunta por la técnica”. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997. 89-112.

Ballart, Pere. “Baudelaire. El concepto de lo cómico absoluto”. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Madrid: Quaderns Crema, 1994. 109-119.

Barahona Arriaza, Esther. “Razón, verdad y crítica: momentos epistemológicos en la “Dialéctica de la Ilustración” de M. Horkheimer y T. W. Adorno. *Anales de Seminario de Metafísica* 30 (1996):167-184.

Bozal, Valeriano. “Cómico y grotesco”. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Libros, 2001. 81-117.

Calder, Andrew. *Molière. The theory and practice of comedy*. London: The Athlone Press, 1996.

Castel, María, “Lo alegórico y el rastro: acerca de la inscripción de la temporalidad en Ursprungesdeutschen Trauerspiel y el Passagen-Werk”. *Cuadernos Benjaminianos* 4 (2011): 12-18.

Duménil, Gérard et al. *Las 100 palabras del marxismo*. Madrid: Akal, 2014.

Fernández Tresguerres, Alfonso. “De la risa”. *Nódulo*. Web. 7 jun. 2015.  
<http://nodulo.org/ec/2002/n008p03.htm>

Ferrater, José. *Diccionario de Filosofía*. Bs. As.: Sudamericana, 1964.

García, Luis, “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones* 2 (2010): 158- 185.

García Yebra, Valentín. “Notas a la traducción española”. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

Hardison, O.B., “A Commentary on Aristotle’s Poetics”. *Aristotle’s poetics. A translation and commentary for students of Literature*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

Martuccelli, Danilo. *Sociologías de la modernidad. Itinerario del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM, 2014.

Pérez Soto, Carlos. “Una teoría de la enajenación”. *Para una crítica del poder burocrático*. Santiago de Chile: LOM, 2008. 119-131.

Peters, Débora, “Aura: síntoma de una experiencia en crisis”. *Centro cultural de la memoria Haroldo Conti*. Web. 7 jun. 2015.  
[http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-05/peters\\_mesa\\_5.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-05/peters_mesa_5.pdf)

Powell, Benjamin, “De la catársis cómica”. *Littératures classiques* 27 (1996): 183-193. Traducción de Luis Vaisman para uso exclusivo del seminario de grado Lo cómico, Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile.

Reckford, Kenneth J. “Aristotle and the Split in Comedy”. *Aristophanes’Old-and-New Comedy*. London: The University of North Carolina Press, 1987. 367-387.

Steiner, Uwe. *Walter Benjamin. An introduction to his Work and Thought*. Chicago: The University of Chicago, 2010.

Stott, Andrew. *Comedy*. New York: Routledge, 2005.

### **Obras Literarias:**

Aristófanes. *Las aves*. Madrid: Cátedra, 1990.

Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Madrid: Akal, 2003.

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Sol 90, 2003.

Molière. “La improvisación de Versalles”. *Obras Completas*. México, D.F: Aguilar, 1991. 359-379.

----- . “El Misántropo”. *Obras Completas*. México, D.F: Aguilar, 1991. 547-590

Pinter, Harold. *El amante*. Bs. As.: Nueva visión, 1965.

Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra, 2001.

Poe, Edgar Allan. “El hombre de la multitud”. *Cuentos Completos*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. 247-254.