



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes

Ensayos para una estética cómica.  
Sobre lo cotidiano, lo intrascendente y lo trivial

Que como parte de los requisitos para  
obtener el Grado de  
Maestro en arte contemporáneo y cultura visual

Presenta  
Rafael Martínez Reyes

Dirigido por:  
Dr. Juan Granados Valdéz

Querétaro, Qro., a 7 de marzo 2022

Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Maestría

Ensayos para una estética cómica.

Sobre lo cotidiano, lo intrascendente y lo trivial

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de  
Maestro

Presenta

Rafael Martínez Reyes

Dirigido por:

Dr. Juan Granados Valdez

Dr. Juan Granados Valdez  
Presidente

Dr. Antonio Arvizu Valencia  
Secretario

Dr. Benito Cañada Rangel  
Vocal

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez  
Suplente

Dra. María de los Ángeles Aguilar San Roman  
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.  
Fecha de aprobación por el Consejo Universitario (marzo de 2022)  
México

## Resumen

La presente investigación se trata de elaborar cinco categorías conceptuales para la comprensión de lo cómico y su relación con la estética y las artes. No se trata en forma alguna de agotar el tema, sino de hacer énfasis en cinco de sus principales características, probablemente las más obvias. El trabajo, sin mayor elaboración se puede resumir en cinco proposiciones. En primer lugar, lo cómico es de naturaleza obscena. La comedia es corporal, inmunda, un auténtico ejercicio obsceno. En segundo lugar, la comedia está íntimamente relacionada con el juego, no sólo por su dimensión lúdica, sino como expresión de una lucha o competencia. En tercer lugar, la comedia tiene una fuerte dimensión verbal. Lo cómico es el descubrimiento, así como el manejo eficaz, de significados múltiples al interior de la palabra, tarea comúnmente atribuida a la retórica. En cuarto lugar, a través del ejemplo de la comedia judía, se analiza el posicionamiento ambivalente de la comedia frente a la vida y la muerte, su dimensión escatológica. La comedia es un asunto serio, capaz de moverse entre los límites de la vida y la muerte. Finalmente, la comedia puede entenderse bajo la perspectiva de la danza, como un movimiento de índole anárquica. La comedia nombra una suerte de oscilación, de desplazamiento antiautoritario y antijerárquico.

Palabras clave: obscenidad, agonía, retórica, límite, movimiento

## Abstract

The present research intends to develop five conceptual categories to understand the comedic and its relation with aesthetics and arts. It is not about trying to exhaust the subject but emphasizing five of its main characteristics, probably the most obvious. The work can be summarized in five proposals; first, comedic is obscene. Comedy is corporal, filthy, a real obscene exercise. Second, comedy is closely related to the game, not only because of its ludic dimension but as an expression of a struggle or competition. Third, comedy has a strong verbal dimension. The comedic is the discovery and the effective management of multiple meanings inside the word, a task commonly attributed to rhetoric. Fourth, through the example of Jew comedy, the ambivalent positioning of comedy in the face of life and death and its eschatological dimension is analyzed. Comedy is a serious issue; it can move between the limits of life and death. Finally, comedy can be understood under the perspective of the dance as an anarchic movement. Comedy appoints a kind of oscillation; of anti-authority and anti-hierarchical displacement.

Keywords: obscenity, anguish, rhetoric, limit, movement.



## Agradecimientos

A todos los profesores que hicieron posible este modesto trabajo.

Índice	
Resumen	iii
Abstract	iv
Agradecimientos	v
Índice	vi
Introducción	vii
Obscenidad y comedia	15
Agón. Sobre los principios del juego y la comedia	35
Retórica de lo cómico	56
Notas escatológicas sobre los chistes judíos. Sobre los filos de una promesa	75
Las revoluciones del alma. Sobre comedia y danza	95
Conclusiones	123
Bibliografía y/o referencias	129
Glosario mínimo de términos	133

## Introducción

### a) Planteamiento del objeto de estudio

El objeto por estudiar es lo cómico, no sólo en su relación con algunas disciplinas artísticas, sino, ante todo, como fenómeno estético, como algo que se muestra y actúa sobre la percepción. La estética ya no puede ser entendida, solamente, como el discurso que tiene que ver con las artes. Las artes ya no son solamente artes, sino que cada vez más apelan y hacen uso de las más diversas herramientas. Un fenómeno como lo cómico, que apunta no solamente a algunas disciplinas artísticas, sino a diversas áreas de estudio como la psicología, la filosofía, la historia, incluso la química y las ciencias naturales, hace evidente la necesidad de articular un discurso más amplio, que posibilite la conexión entre disciplinas y discursos. Lo cómico puede no ser sino un mínimo pretexto para salir de los lugares comunes, del vocabulario convencional. El pequeño, pero misterioso, gesto que constituye la risa, implica ya un necesario movimiento más allá del arte. Razón por la cual, su análisis hace posible la apertura de las disciplinas artísticas convencionales a fenómenos más amplios, estéticos, al mismo tiempo que la entrada, o asimilación, del inmenso raudal de material y discurso artístico en esferas más comunes, menos oficiales, cotidianas pero plenas de vitalidad. No es casual que el arte entre en la vida generalmente como una parodia, que implica siempre no sólo la recepción y el procesamiento de una tradición artística, sino también un plus de creatividad. La risa entra y sale del arte, arrastrando consigo lo que puede tomar en su camino, pero siempre con un inevitable toque mordaz. La separación, auténtica alienación, entre el arte y el mundo, aunque no puede adjudicarse del todo al mundo del arte, no deja de alimentarse de cierto espíritu jerárquico y elitista que anida al interior de este último, y que contrasta cada vez más con la vulgarización de sus técnicas y la cantidad de personas que tienen acceso a una formación artística. La risa es para todos, uno de los pocos rasgos que todavía nos conciernen y pueden unirnos como especie, sobre todo cuando los acentos caen principalmente en aquello que nos diferencia. La comedia, siempre con un fuerte componente popular, al mismo tiempo que con la capacidad de alcanzar la mayor sutileza y profundidad de pensamiento, incluso cierta sofisticación, representa un puente privilegiado entre ambos, mundo y arte, todavía sin aprovechar lo suficiente.

De ahí la insistencia, rayando en la obstinación, en que se hable de comedia y no solamente comedia del, o en el arte. Considerar la comedia como un ejercicio estrictamente artístico no sólo es extremadamente limitado, sino que probablemente traiga más desventajas

que beneficios para el discurso artístico. La comedia no pertenece a ninguna corriente o vanguardia, a ningún pre o post, sino que las atraviesa, en mayor o menor profundidad, a todas ellas. La comedia es el impulso para hacer las cosas de una manera distinta, de multiplicar perspectivas, de torcer o deformar una tradición, independientemente de todo concepto de verdad. En este sentido, hay un comediante al interior de todo artista. En estricto sentido, lo único que importa en la comedia, y probablemente en todo arte, no es si se trata o no de algo verdadero, sino que sea algo divertido, ocurrente e ingenioso. Por esta razón, no son pocos los artistas que han recurrido a recursos cómicos para dar mayor énfasis a algunos aspectos de su obra. Con frecuencia, es difícil distinguir entre una obra o representación artística y la singularidad y ambivalencia de una broma, lo cual no implica un detrimento o menoscabo de una obra de arte, sino todo lo contrario, una mayor implicación, un rebasamiento de las categorías convencionales con las que juzgamos el arte. Una representación cómica anticipa y presupone una audiencia y un alcance casi siempre amplios. Una broma implica contacto, vinculación, compañía. Comediantes y bromistas nunca trabajan en solitario, sino en una peligrosa cercanía al otro. La audiencia, el oyente o lector, de la comedia, está incluido en el desarrollo y la efectividad de la elaboración cómica, ya sea un chiste o una puesta en escena. La audiencia está casi siempre en riesgo de dejar de ser audiencia. Más que una audiencia, se convierte en una suerte de cómplice que interviene, con risas o abucheos, en la construcción de la ilusión cómica. El comediante elabora, muchas veces frente al espectador, un chiste o una broma que es casi inmediatamente sancionada a través de la reacción de la audiencia. La comedia se mueve en un espectro más amplio, a la vez que más simple. Incluso las bromas, uno de los recursos privilegiados de la comedia, provocan sólo un porcentaje bastante reducido de las risas. La mayoría de las risas, que representaría el espectro más amplio de la comedia, ocurre no sólo fuera del arte, sino también de forma independiente a las bromas o chistes, en el encuentro familiar y cotidiano de dos personas. Casi un lenguaje propio, pero muy probablemente previa a todo lenguaje, la risa habla de una vinculación previa, una suerte de lengua universal. Los bruscos y repentinos estertores de la risa, no exentos de estructura y articulación, requieren apenas de una mínima palabra para reventar. De hecho, la mejor forma de provocar una risa es con otra risa. El contagio se efectúa de forma automática. De ahí que, la conversación más simple, llana y menos pretenciosa –incluso es difícil clasificarla como una conversación, más un simple intercambio o insinuación de palabras– sea capaz de obtener, de la forma más natural, más risas que cualquier chiste u obra de arte. La risa parece nacer de la



simple alegría de encontrarse con alguien. Es causa, al mismo tiempo que consecuencia, de estar acompañados.

Por lo tanto, el presente análisis intenta perseguir al fenómeno cómico como un fenómeno que se desarrolla, mínimamente, en tres planos que se superponen y entrecruzan. En primer lugar, la risa que nace de un encuentro, la confluencia de dos personalidades. Así como algunos han pensado al lenguaje como una dimensión ontológica de la existencia, profunda e inevitable para todos, la risa apunta hacia un lugar similar, donde las palabras se confunden con sonrisas o carcajadas, como si el lenguaje hubiera derivado, evolucionado incluso, a partir de los mismos esfuerzos, modulaciones, jadeos y resoplidos que se necesitaron para el surgimiento de la risa. La risa es como una palabra que está atravesando los dolores del parto. “Ja” puede haber sido la primera sílaba; y las palabras, parafraseando a Nietzsche, risas que han perdido su troquelado y que ya no son consideradas como risas, sino como verborrea, como aire. El diálogo, incluso diríase el diálogo cómico-cotidiano, reactiva de cierta manera esa capacidad dormida de la palabra de hacer reír sin necesidad de mayor elaboración, sólo por sí misma. Toda palabra es capaz de hacer reír, desde un “buenos días” hasta un “pero”, a condición de que sean expresados en un ambiente ligero, íntimo, familiar y despreocupado. Esta risa podría llamarse risa gratuita. La formalidad y las convenciones, como toda forma de distanciamiento y jerarquización, le roban a la palabra su potencial cómico. Cuando la palabra es vista como una mera herramienta de comunicación, ya es demasiado tarde. La risa-palabra se ha convertido en una mera palabra. No obstante, realmente no existe tal cosa como una mera palabra. La risa está siempre ahí, al acecho, presta para hacer su aparición sin el más mínimo esfuerzo. En segundo lugar, lo cómico se nos presenta bajo la forma del chiste. Generalmente anónimos, los chistes se mueven en un nivel de elaboración tectónico, rizomático, casi impersonal. Este ámbito corresponde a lo que comúnmente se denomina risa o comedia popular, vulgar, en su doble acepción de comedia hecha por el pueblo, sin autor determinado, como de comedia rústica, rebelde. Sólo de forma muy reciente puede hablarse de cierta autoría en lo que respecta a los chistes. Este anonimato les permite a los chistes explorar temas y ámbitos que difícilmente se encuentran de forma natural en una conversación, del tipo que sea. Los chistes abundan en temas prohibidos, sensibles. El chiste es el lenguaje de la insinuación, lleno de alusiones y guiños. No en balde se ha sospechado, debido a su multiplicidad y flexibilidad de sentidos, que en el chiste puede verse cierta manifestación, emergencia del inconsciente, así como de otras tantas fuerzas que nos gobiernan sin que seamos plenamente conscientes de ellas. Los chistes se elaboran, hasta cierto punto, sin nuestro permiso, independientemente de nuestra voluntad.

Incluso cuando puede hablarse de un autor, casi puede verse detrás de él otra presencia que se asoma, otras intenciones que nunca son explícitas. Los chistes representan una de las formas más básicas de ilusión. Generan inmediatamente expectación, en una transacción infinitesimal entre quien lo cuenta y quien lo escucha, que queda colmada, pero, sobre todo, rebasada en el momento que surge la risa. En buena medida, el chiste realmente comienza después de la risa, cuando no se sabe qué dirección o sentido va a tomar. El chiste, de esta forma, cumple su cometido al mantenerse como una ilusión abierta, generando más expectativas, preguntas, promesas a la vez que cuestionamientos, pero que no dejan de empujarnos en diversas direcciones. Cumplir una promesa es el fin de una promesa. La ilusión es la capacidad de mantenerla con vida. Los chistes punzan, cosquillean la sensibilidad, pero no revelan más que su presencia, ocultándose en el mismo momento. Se presentan solamente para desvanecerse, más para crear una expectativa que para consumirla. Y finalmente, en tercer lugar, la comedia también aparece como arte, o al menos, como algo cercano a ello. Es un arte sin genios ni obras maestras. La comedia ha sabido mantenerse al margen, pero no por ello deja de ejercer presión sobre el mundo del arte. Las más diversas disciplinas artísticas se han nutrido a lo largo de los siglos de la riqueza de los recursos cómicos. La parodia, la parábasis –ruptura de la cuarta pared– la parresia, así como el eufemismo, la hipérbole, la caricatura, la deformación, el sarcasmo, la ironía y la sátira, por mencionar sólo algunos ejemplos, han dejado profundas huellas en la tradición artística. No obstante, sin importar el grado de sofisticación que pueda alcanzar, la comedia nunca deja de ser un ejercicio sumamente vinculante. La risa presenta la posibilidad de que el arte alcance a otro, de que establezca una relación diferente con su tradición y consigo mismo. El arte puede ser divertido, y la diversión puede ser un criterio perfectamente válido para juzgar, o al menos, acercarse a una obra o un artista. Marx escribió que la comedia era la forma en que una época histórica se desprendía alegremente de su pasado. El arte, que difícilmente puede concebirse separado de su pasado, quizá pueda, a través de la comedia, establecer un vínculo distinto con su tradición y con su audiencia. Y, sobre todo, nutrirse y disfrutar del contacto de sentirse en compañía.

b) Estado en que se encontraba el tema antes de la investigación

El estado en que se encuentra el objeto de estudio está marcado por contradicciones. En primer lugar, la comedia es objeto de una caterva de intereses y disciplinas, pero que rara vez se cruzan o consideran las aportaciones que se hacen del otro lado de su especialidad propia. Si

bien no deja de tener ventajas, prácticamente cualquiera puede escribir algo sobre la comedia de forma independiente. Cada investigación sobre la comedia es casi demasiado única. Lo cual no deja de obedecer a la multiplicidad del objeto pero que impide u obstaculiza una investigación constante, que se sirva de resultados y opiniones previas. Los interesados en el fenómeno cómico no son pocos, pero carecen de una casa común que propicie un diálogo entre ellos<sup>1</sup>. La comedia no tiene una casa teórica. De esta forma, a pesar de la multitud de intereses, en lugar de construirse una casa común, los posibles trabajos de investigación devienen en toda una serie de trincheras que solo cuentan con el espacio suficiente para albergar a una sola persona<sup>2</sup>. El principal problema respecto a lo cómico no es, pues, la falta de interés, sino cierto desamparo u orfandad institucional o teórica que, a su vez, deriva en una suerte de súper especialización generalmente infértil. La comedia podría entrar y sentirse a gusto en prácticamente cualquier facultad de una universidad, pero, aunque comprensible, es en extremo sugerente a la vez que sintomático el que se mantenga en los márgenes, cuando no totalmente fuera del ámbito académico.

### c) Objetivos previstos

Los objetivos mínimos de la presente investigación, en función del desolador panorama institucional, consisten en poner, por decirlo así, las primeras piedras de lo que podría ser una investigación sostenida y conjunta, más que un exótico objeto de interés, que pueda generar y nutrir otras discusiones, sobre la comedia y sus alcances. Hay pocos objetos tan potencialmente enriquecedores como la comedia y la risa, sin importar la disciplina desde la que se opere una investigación. Para establecer, no obstante, los mínimos puntos de contacto entre las diversas disciplinas artísticas y otras áreas de estudio, la elaboración conceptual puede resultar más afortunada. La flexibilidad de la comedia también hace posible un acercamiento de este tipo. Sin hacer a un lado la validez y pertinencia de un punto de vista biográfico, documental o histórico, el trabajo conceptual permite, sin traicionar la peculiaridad del fenómeno ni su

---

<sup>1</sup> Al momento en que se escribe esta introducción, por ejemplo, en el repositorio digital de la UAQ, no hay un solo trabajo dedicado a la comedia. Sólo dos trabajos parecen apuntar hacia una dirección similar: *El lector ante Santa María del Circo (una lectura irónica)* y *Hacia una definición del payaso*. La lista de trabajos sube a cinco si se incluye la palabra "humor". La UNAM, por su parte, contiene en su repositorio apenas cuarenta y ocho trabajos, de los cuales treinta y cinco de ellos provienen de nivel licenciatura y apenas ocho realizados a nivel doctorado

<sup>2</sup> Según un chiste, no sólo en lo que concierne a la risa, sino toda labor de investigación consistiría en: "cavar una trinchera académica tan profunda y estrecha en la que sólo haya espacio para ti".

amplitud, un acercamiento, por decirlo así, sin compromisos ni filiaciones particulares. La profesionalización de una disciplina consiste, en no menor medida, en la obtención y desarrollo de conceptos, los cuales, a su vez, deberían servir, al menos teóricamente, a la construcción de una audiencia, una comunidad, cada vez más grande. Los conceptos deberían ser una invitación, más que una exclusión, que hagan posible para un lego, al menos, dar los primeros pasos en un campo en donde no se conocen las particularidades, especificidades, que pueden serle familiares solamente al experto o conocedor. Los conceptos representan, por sí mismos, un ejercicio de unidad y vinculación. A través de ellos, al menos, es pensable el poder reclamar para una estética el extremadamente fértil, a la vez que desconocido, campo de la risa y la comedia. La elaboración de conceptos que permitan no sólo una visión panorámica sino también desdibujar, al menos, las fronteras, siempre ficticias, del trabajo académico, representa el principal objetivo de esta investigación.

#### d) Hipótesis y supuestos

Las hipótesis, sospechas o supuestos que motivan esta investigación pueden formularse de la siguiente manera:

- La comedia siempre ha sido un ejercicio obsceno. Malas palabras, referencias e insinuaciones sexuales, abundan en casi cualquier tipo de representación cómica. Además, el trabajo cómico posibilita perspectivas nuevas e inesperadas sobre el lugar de la obscenidad en la cultura, así como sobre nuestra forma de relacionarnos con ella.
- La comedia tiene una fuerte dimensión lúdica. Lo cómico está emparentado con el fenómeno del juego, particularmente con los juegos de competencia y ciertos elementos de los juegos de azar, destructores y anti civilizatorios.
- La comedia implica una suerte de expansión del lenguaje. La comedia puede existir en un ambiente restringido de palabras, hace posible una apertura completa a los sentidos diversos y posibilidades imprevistas del lenguaje. La retórica, históricamente, ha sido una de las disciplinas que mejor ha entendido la amplitud del lenguaje, haciendo posible, o potenciando, entre muchas otras cosas, la dimensión cómica de la palabra.
- La comedia puede tomar tintes extremadamente serios, lidiar con algunos de los problemas más graves que plantea la existencia humana. En el caso específico del pueblo de Israel, los chistes son un testimonio fiel de todas las vicisitudes que ha atravesado en su difícil

historia. Los chistes judíos poseen una dimensión escatológica, capaz de hacer frente a problemas limítrofes como la muerte.

- La comedia es una suerte de movimiento y articulación. Como tal, se encuentra al interior de una gran cantidad de disciplinas artísticas. Debido a su amplitud, disponibilidad, eficacia, al mismo tiempo que su elusividad, la danza puede servir como un ejemplo privilegiado de la conexión entre la comedia y otras disciplinas.

e) Metodología utilizada

Para explicar la pertinencia de la peculiar forma de abordar el fenómeno cómico en el presente trabajo, puede servir una historia acerca de contar chistes judíos. Es una historia vieja, sobre un predicador en Dubno, Ucrania, un rabí del siglo dieciocho, famoso por sus pertinentes e ingeniosas parábolas. Cuestionado por uno de sus admiradores cómo conseguía encontrar siempre tan apropiadas parábolas para cada sermón, él contestó, obviamente, con otra parábola. Contó la historia de un general visitando sus tropas que quedó sorprendido por los resultados de su práctica de tiro: mientras que la mayoría de los círculos de gis dibujados como blancos improvisados en la pared mostraban su variedad regular de aciertos y fallos, uno mostraba solamente aciertos –justo en el centro, cada disparo. Impresionado, el general exigió ver a este francotirador; estaba incluso más sorprendido al descubrir que el tirador era judío, un recluta obligado a servir en el ejército del Zar. Le preguntó al judío por el secreto de su éxito en las armas. El judío miró al general como si fuera bizco y respondió: “Bien, es muy fácil. Primero disparas el arma, y después, una vez que viste en donde está el agujero, dibujas un círculo a su alrededor.” Esta había sido siempre su técnica, concluyó el rabí: encuentra una buena historia o un buen chiste, y entonces descubre el contexto más amplio que extraer de él<sup>3</sup>.

De manera similar, al realizar este trabajo, en lugar de forzar a un comediante o a un chiste a ajustarse a una particular categoría teórica, se ha intentado que sea la anécdota, el chiste o la broma la que, trazando círculos concéntricos sobre sí misma, involucre, fuerce, a las categorías o disciplinas convencionales a intentar dar cuenta de lo que son capaces de decir. Conforme el material se acumulaba, comenzaron a surgir líneas que permitían establecer, aunque sea parcialmente, conceptos generales, círculos concéntricos. La comedia posibilita, y

---

<sup>3</sup> La historia, al igual que cierta inspiración para adoptar esta forma de trabajar, se la debo a Jeremy Dauber. En particular a su libro *Jewish Comedy* (Dauber, 2018)

en cierta manera exige, que se haga uso de todos los recursos que se tienen a la disposición – desde conceptos, testimonios artísticos hasta otros chistes y experiencias personales– para intentar dibujar un borde provisional sobre el fenómeno. El ensayo es precisamente ese borde provisional, un sketch, líneas no definitivas que indican y se superponen, pero que de forma alguna pueden considerarse determinantes. Una línea puede ser más afortunada en atrapar un rasgo valioso que se perdería de otra manera en un dibujo o una construcción de otro tipo. La comedia es la verdad del fragmento, de lo que se resiste a ser devorado por un sistema, y los ensayos son particularmente útiles para dar cuenta de esta fragmentariedad sin renunciar con ello a cierto rigor académico. Aunque un trabajo de corte científico tiene muchas ventajas, no por ello deja de ser posible aprovechar esta falta de cientificismo y trazar, en lugar de un solo círculo, cinco de ellos. Un acceso demasiado estrecho a la comedia puede no ser la mejor manera, al menos, de aproximarse al tema. Y al mismo tiempo, al intentar asediar, rondar una y otra vez sobre los mismos conceptos, la elaboración mínima de conceptos permite trabajar, por decirlo así, de forma intelectualmente responsable. Sin lugar a duda, existen otros conceptos de suma pertinencia en lo que respecta a la comedia, pero, en el presente trabajo, sólo se trata de crear una impresión artificial de orden en medio del vórtice caótico de la comedia. No se trata, como el recluta judío expresa, de dar siempre en el blanco, sino de hacer que todo disparo, sin importar lo disparatado que pueda parecer –como casi todo en la comedia– pueda ser aprovechado, ensayado como un acierto. Es una manera, mínima si se quiere, de mantener cierta fidelidad al objeto.

## Obscenidad y comedia

Existe una cierta idea, bastante extendida, sobre la sexualidad en tiempos de la antigua Grecia —el siglo de Pericles, Sócrates y Platón— según la cual la libertad y lucidez intelectual que alcanzaron los griegos se tradujo en una moral mucho más abierta y tolerante en su relación con la sexualidad que la nuestra, inevitablemente marcada y restringida por el cristianismo. Aunque ya en el mundo griego, en estricto sentido, se podía hablar de una transición que de cierta forma prefiguraba lo que el cristianismo terminaría capitalizando. Dodds, por ejemplo, habla de un cambio en la mentalidad griega a partir de una cultura de la vergüenza hacia una cultura de la culpabilidad. El mundo griego podía entenderse también de una forma en extremo opresiva, que llevaba de forma natural a un sentimiento de culpa, a la vez que a la necesidad de limpiarla. Hay un “temor universal de contaminación (*miasma*), y su correlato, el deseo universal de purificación ritual (*katarsis*)” (Dodds, 1997, pág. 46). La noción de catarsis, tan cara a la historia de la estética, hunde sus orígenes en este religioso y compulsivo deseo de limpieza. En la cultura griega, también hay una suerte de alternancia entre el miedo a la contaminación y el correspondiente deseo de purificación que rodea a todo lo que está relacionado con la sexualidad. Como prueba de ello, por ejemplo, considérese la ligera actitud que guardaba Sócrates hacia los mancebos de su mismo sexo, que aparentemente se agolpaban y reñían entre sí para poder, al menos, sentarse a su lado. Incluso una de las acusaciones más fuertes en el proceso que le trajo la muerte, fue precisamente la de corrupción de jóvenes, la cual puede leerse de varias formas, mas ninguna de ellas amable. Sócrates, al parecer, era un auténtico rompecorazones, que seducía irremisiblemente aquellos que se acercaban a él. El propio Platón parece haber sido uno de estos casos, quizá el más trascendental. Pero el sólo hecho de que, al mismo tiempo que se pinta a un Sócrates jugando alegremente entre jovencuelos, exista una acusación y una condena a muerte por la misma razón, habla ya de cierta contradicción no sólo en Sócrates y Platón, sino que estaba igualmente distribuida en la cultura griega. Por un lado, parece haber una cierta justificación, incluso alabanza, de la homosexualidad; por el otro, una amenaza contra ciertas prácticas entre varones. Eros nunca ha sido fácil de definir, ni siquiera para la supuesta ingenuidad y pureza del espíritu griego. En realidad, Eros es una de las deidades más difíciles de rastrear en la mitología griega. Aunque se le representa comúnmente como el cachetón querubín compañero de Afrodita, su historia se

remonta al mismo nivel de los dioses primordiales y su personalidad cobra incluso tintes malévolos y siniestros. Uno de sus epítetos menos conocidos es: “Eros, el que afloja las piernas”, lo cual lo relacionaría no solamente con la sexualidad, sino también con el terror y la risa (Kerenyi, 1991, pág. 26)

Platón no dejó tras de sí, lamentablemente, un tratado sobre la sexualidad. Lo que sí dejó, y no es nada menospreciable, es un tratado sobre Eros, el cual, por la belleza de su lírica y su composición, se merece un lugar aparte en la historia de la literatura. *El banquete*, además, puede ser visto como un compendio de diversas prácticas sexuales en la antigua Grecia, y, sobre todo, de la diversa valoración de estas prácticas en su relación con conceptos tales como belleza y verdad. Eros aparece como una de las puertas a la verdad. Nadie llega a la verdad si no la ama primero. El verbo griego *filéo*, que se traduce comúnmente como amar, en el sentido de una amistad, incluye de hecho también el de amar sexualmente o con amor carnal. Toda la serie de filias que se han popularizado se derivan del mismo verbo. El mismo Eros parece dibujar una figura mucho más amplia que la belleza, de la cual se sirve, y a la que de ninguna manera se le subordina. Llama la atención, además, el que sea el único diálogo platónico en el que los interlocutores no sólo le limitan a intervenir cuando Sócrates los interroga, sino que cada uno se explaya en un discurso propio sobre el Eros. Algunos de estos discursos son tan interesantes que opacan incluso al del propio Sócrates. Es quizá el más polifónico de los diálogos de Platón. Mucho de lo que se sabe sobre la erótica griega, y mucho de lo que se asume sobre sus prácticas sexuales, están contenidas en este dialogo. Quizá una visión definitiva de la relación que los griegos guardaban con su sexualidad estará por siempre velada, no sólo por la distancia histórica, sino por la naturaleza misma de la sexualidad. Una de las ideas centrales de este ensayo es que la sexualidad se sirve, con frecuencia, de lo obsceno, aunque nunca llegan a identificarse. Lo obsceno representan un marco de acción mucho más amplio. La sexualidad gusta de ocultarse, de refugiarse en los márgenes. La cuantiosa cantidad de imágenes —tanto para los ojos como para los oídos— de contenido sexual que pululan por doquier en la actualidad puede fácilmente hacernos pensar que la sexualidad ya no tiene nada que ver con lo obsceno, sino que se ha vuelto algo común y corriente. Empero, quizá esta misma sobreexposición oculte el fenómeno, si bien no ya por un inexplicable sentido del pudor, sí por saturación. La sexualidad, al igual que la obscenidad, se localiza en los márgenes, de tal manera que, mientras haya un margen —una línea, un encuadre, un límite— habrá obscenidad. La sexualidad bien puede haber dejado una imagen tras de sí —la misma, repitiéndose y



parodiándose— y haberse refugiado, todavía oculta, en otro lugar. Muy probablemente, no estemos más cerca de lo que estuvo Platón de descifrar lo erótico o lo sexual.

La sola palabra *obsceno* es más difícil de rastrear de lo que parece. No sólo refiere a asuntos indecentes, acciones cuestionables moralmente, excrementos y órganos sexuales, sino también cuestiones funestas, fatales, de mal agüero, lo infausto, e incluso, lo siniestro. Es posible decir, sin exagerar, que incluso el significado de la palabra obsceno es obsceno, es decir, elusivo, marginal. El latín *obscenus* significa infausto, siniestro, de mal agüero; los excrementos; los miembros viriles; sucio, inmundo. No se trata, podría decirse, de secreciones corporales a secas, de simples órganos viriles o femeninos —imágenes de los cuales abundan desde siempre en cierto modo— sino de algo que apunta a una amenaza, una advertencia o conminación. Julia Kristeva definía lo abyecto de una forma muy similar:

Un “algo” que no reconozco como una cosa. Un peso de sinsentido sobre el cual no hay nada insignificante y que me aplasta. En el margen de la no existencia y la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. (Kristeva, 1992, pág. 2)

Sin lugar a duda, puede establecerse una relación entre lo obsceno, lo abyecto y la sexualidad, pero lo obsceno rebasa cualquier definición, se muestra más amplio y esquivo, más poderoso incluso, que nuestros intentos por asimilarlo. Si bien podrían considerarse sinónimos, abyección y obscenidad, éste último parece más amplio y huidizo. En sentido estricto, y por el tono con el que Kristeva lo define, la abyección es irrepresentable. Es lo que acecha amenazante a la representación, el horror de la irrepresentabilidad. Por esta razón, al representarlo, de cierta forma, se le traiciona. No sucede lo mismo con lo obsceno. Este implica a otro elemento, más chabacano y juguetón, que le permitiría entrar a escena sin perder por ello sus cualidades intrínsecas. Lo obsceno está siempre a nuestro alrededor, demasiado cerca y presente, nos agrade o no. Aunque parece provenir de un juego de palabras o un simple malentendido, más que de una definición estricta, existe desde antiguo una relación entre la *escena* —teatral al principio, pero que puede extenderse más allá— y lo *obsceno*. Estar en lo obsceno es estar *frente* a la escena, como espectador, transeúnte o tramoyista. Obsceno es lo que está *fuera* de escena —fuera de cuadro podría decirse también— aquello que, por las más diversas razones, el director, o espectador, mantiene fuera de la escena o tarima principal. No implicaría, en principio, ningún sentimiento herido de pudor o razones de tipo moral o religioso, sino la sola necesidad, imposibilidad, mejor dicho, de que no todo puede caber en escena. Lo que queda fuera, por lo tanto, no implica solamente el registro de lo sexual y lo escatológico, sino el más amplio espectro de la vida. Obsceno es, pues, lo no artístico, lo no representado, escenificado,

esto es, la cotidianeidad de la vida, sus rutinas, espacios en blanco y trivialidades. Es la *voz en off* que, aunque fuera de escena, se yergue, encierra, y no deja de ejercer presión e influjo sobre la escena. Pero no deja de ser, hasta cierto punto, una cuestión de encuadres, márgenes y límites. En su célebre reseña crítica a Keneth Clark, Lynda Nead habla de lo obsceno en términos de un cuerpo que desafía los límites. La obscenidad es una representación que despierta deseo en el espectador, en lugar de invitarlo simplemente a la contemplación. Pero no hay ruptura de límites, sino un intercambio de la figura patriarcal que solía dibujarlos. “En lugar de ‘ser encuadrada’ es una cuestión de quién dibuja las líneas, dónde son dibujadas y para quién” (Nead, 1992, pág. 33).

Lo obsceno no es invisible, irrepresentable, sino que tiene un lugar fuera de la escena, en un espacio propio y distinto. La casa, la cocina, la habitación propia o el arrabal no carecen de importancia ni son irrepresentables, sino que es quizá debido a su gran importancia en la vida cultural de un pueblo que se les envía a los márgenes de la obscenidad. Lo que no se representa puede ser mucho más importante que aquello que encuentra espacio dentro de una representación. Se encuentra tan cerca de la escena, que a veces irrumpe de forma directa, frontal y traviesa, y las más de las veces, en forma de alusiones o metáforas. En *El banquete* de Platón —regresando al tema— se encuentra la siguiente afirmación, valiosa tanto para historiadores como para filósofos. En el discurso de Pausanias se lee lo siguiente sobre la homosexualidad y la pederastia:

En efecto, en Élide (...) está establecido que es bello conceder favores a los amantes y nadie, ni joven ni viejo, podrá decir que ello es vergonzoso(...) Por el contrario, en muchos lugares que viven sometidos al dominio de los *bárbaros* (...) no sólo es vergonzoso esto, sino también la filosofía... Y esto lo aprendieron por experiencia propia los tiranos de aquí (Atenas) pues el amor (...) que llegó a ser inquebrantable, destruyó su poder. (Platón, 1988, pág. 207)

La cita, junto al discurso *Contra Timaco* de Esquines, es una de las fuentes más importantes para el conocimiento de la actitud griega frente a la homosexualidad. Como puede verse, dicha actitud no era simple, sino que podía variar en función del tiempo y el lugar, incluso de la legislación. En Atenas en particular, se le mantenía en cierta estima, debido a la historia de dos varones cuyo amor fue clave para derribar el régimen de los tiranos. Una relación homosexual, de hecho, es el origen del régimen democrático. Nótese también la relación que se establece entre la filosofía y la homosexualidad, ambas consideradas como vergonzosas por los bárbaros, pero no así por los atenienses. Las relaciones entre varones tienen, para los

atenienses, una importancia política y, hasta cierto punto, filosófica. Pero es, a todas luces, una relación tortuosa, que entraba y salía de la palestra y la discusión filosófica. Alterna, pues, entre lo obscuro y lo escenificable. El punto de vista del propio Platón alterna a lo largo de su vida, desde la simple aceptación, hasta, en su vejez, prohibirla tajantemente en sus *Leyes*. El mismo Platón, muchos años después de *El banquete*, afirma:

Hay que pensar que a la naturaleza femenina y la varonil parece haberles sido entregado un placer natural para que se unan para la generación, pero que la unión de los varones con los varones y de las mujeres con las mujeres es la primera osadía por la incontinencia del deseo. (Platón, 1999, pág. 213)

Hay que notar que, a pesar de la aparente frontalidad de la conversación, que trata del amor entre varones con la misma naturalidad que cualquier otro asunto, hay un marcado sesgo en la información recibida. El tratado platónico sobre el Eros trata casi exclusivamente del amor entre varones, salvo una mención posterior al lesbianismo. Como si Eros, en tanto deseo de apoderarse de verdad y belleza, fuera una cuestión exclusiva de hombres. Aunque en el discurso de Sócrates aparece la figura femenina de Diótima como aquella que guiará al filósofo en las cuestiones que rodean a Eros, es notoria la ausencia de cualquier tipo de comentario sobre el Eros que se dirige hacia, o parte de la mujer. Platón no se casó ni tuvo hijos durante su larga vida; y es algo poco conocido que Sócrates, de hecho, tenía esposa e hijos. La esfera doméstica brilla por su ausencia, o bien, por su extrema obscenidad. El Eros común y corriente parece no merecerle a Platón la más mínima atención, o bien, es algo tan importante —opresivo, inevitable y amenazante— que Platón lo sitúa fuera de escena. En *Las Leyes*, empero, Platón hará el intento de legislar sobre una infinidad de cuestiones que forman más bien parte de la vida privada, como la comida y las relaciones entre esposos. Uno se engañaría a sí mismo si quisiera ver en la obra del filósofo ateniense, pese a sus aciertos, una visión panorámica del fenómeno erótico y la vida sexual de Atenas. Tanto en Grecia, como a lo largo de la historia, la obscenidad gusta de lo marginal. Lo que Platón decide no mencionar, se encuentra expresado en una de las mejores antítesis —compañeras, críticas, cómplices— de la filosofía griega: la comedia de Aristófanes.

La segunda de las ideas principales a explorar aquí es la aparentemente extraña, pero larga y antigua relación entre la comedia y la obscenidad. Rara vez, empero, el estudio de la obscenidad y la sexualidad toma en cuenta los sendos aportes que la comedia puede brindar para su análisis. Dos de los textos más interesantes de Freud tratan sobre los chistes y su relación con el inconsciente, así como el humor y su relación con el super yo. Pero ya desde el propio

Platón, el discurso más interesante sobre Eros y sexualidad es puesto en boca de su rival y cómplice: el cómico Aristófanes. El que trata, entre otras cosas, sobre la androginia y la supuesta complementariedad de los sexos. En los diálogos apócrifos de Platón se cuenta incluso que, a pesar de la supuesta animadversión que el autor tendría hacia Aristófanes, nada podría ser más contrario a la realidad. Se dice, incluso, que Platón leía con deleite de las obras de Aristófanes, y que al morir se encontraron en su lecho obras de él.

En primer lugar —dice el Aristófanes platónico en *El banquete*—tres eran los sexos de las personas, no dos como ahora, masculino y femenino, sino que había, además un tercero que participaba de estos dos (...) El andrógino, en efecto, era una cosa sola en cuanto a forma y nombre, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. (Platón, 1988, pág. 222)

La radicalidad del mito, los detalles que rayan con lo pantagruélico en la descripción de sus formas, se anticipan con siglos a las más extravagantes teorías sobre la diversidad sexual. Si la idea del amor platónico —tan cara a todos nosotros— tiene algo que ver con el contenido de este pasaje, resultaría algo mucho más complejo, y probablemente menos romántico, que las ideas que comúnmente se entienden con él. Si Platón intentaba ridiculizar a Aristófanes poniendo en su boca una opinión en extremo ridícula y exagerada, o bien, si se trata de un juego de ficción dialéctica o una tomadura de pelo, es imposible saberlo. Lo cómico, amigo de lo fantástico y lo extremo, parece ser una invitación obvia para todo discurso que en cualquier otro lugar sería tomado simplemente como algo descabellado. La relación entre el género y la ficción, que cierto feminismo parece tomar en toda su radicalidad, podría tener unos de sus más interesantes antecedentes en el discurso de Aristófanes.

Esta respuesta —la figuración alternativa— resulta especialmente significativa en tanto juega con lo simbólico (que como tal inspira para sostenernos en la vida), pero también con la fantasía, en este caso para metamorfosearnos, para imaginar “otras nuevas formas de ser. (Zafra, 2010, pág. 95)

Empero, las opiniones puestas en boca de los cómicos, de los comediantes, así como otras formas de humor, como los chistes y los albures, pese a su alto contenido de obscenidad y sexualidad, apenas llaman la atención de los estudiosos. La comedia es también un ejercicio obsceno.

Para Lacan, afirma Alenka Zupancic, el mito contado por Aristófanes tiene mucho que decir a la moderna teoría sexual. El mito de Aristófanes pone en imágenes, de una forma patética y engañosa, la persecución del complemento, al formular que el ser vivo, en el amor,

busca al otro, su mitad sexual. “La experiencia analítica sustituye esta representación mítica del misterio del amor por la búsqueda que hace el sujeto, no del complemento sexual, sino de esa parte de sí mismo, para siempre perdida” (Zupancic, 2012, pág. 275).

El engaño, para Lacan, consiste en pensar a la sexualidad como un ámbito de complementariedad, en lugar de observar que es precisamente la sexualidad la que introduce la incompatibilidad absoluta entre los sujetos, situada al interior de ellos mismos. La idea del complemento perfecto e ideal es esa parte de sí mismos, para siempre perdida. Para Alenka Zupancic, en resumen, la comedia nos ayudaría a comprender una dimensión crucial de la idea lacaniana de la castración: la castración no es solamente una falta (que sería el origen del deseo infinito y la pasión) sino que se presenta siempre en tal o cual forma concreta, por ejemplo, bajo la forma de amante en el armario.

Mladen Dolar ha señalado algo importante. Imaginemos *Otelo*, la obra maestra de la tragedia sobre los celos, ¿qué pasaría si Otelo se encontrara un amante en el armario de Desdémona? Toda la obra se volvería una comedia o una farsa. (Zupancic, 2012, pág. 309)

La castración, de esta forma, sigue siendo algo importante, pero que puede adoptar, quizá frecuentemente, una forma trivial, cotidiana. En estricto sentido, el falo sigue siendo presentado como algo necesario, pero ha perdido una buena parte de su fuerza y ominosidad. Empero, la reducción de la comedia a herramienta del psicoanálisis es demasiado aventurada. La comedia, precisamente en cuanto obscenidad, representa amplitud de márgenes. Si bien es posible, y pertinente, investigar la dimensión sexual de lo cómico, es igualmente necesaria y posible la investigación sobre la dimensión cómica de la sexualidad. La obscenidad, verbal o sexual, es uno de los resortes más antiguos e íntimos de la comedia. Si es cierto que la sexualidad, desde tiempos inmemoriales, es un asunto siniestro, amenazante y causa de infinitos tabúes, es también cierto que uno de los principales efectos de la sexualidad sobre el espectador es la risa. Eros, curiosamente, no sólo tiene como compañeros a placer y muerte, sino también a la hilaridad y la carcajada. La comedia escatológica y sexual —considerada por muchos como algo grosero y vulgar— es, sin embargo, quizá su forma más popular y cercana a la mayoría de las personas. Pero, en la comedia, el aspecto ominoso y amenazante de la sexualidad parece de alguna manera cancelado. En la comedia, a diferencia de otras disciplinas artísticas, la sexualidad, lo obsceno, aparece, por decirlo así, desinflado, *flato*, sin rastros apenas de su forma siniestra y aterradora, pero mantiene, de forma paradójica, cierta obscenidad, una oscuridad que permanece. La sexualidad —y los estudios con ella relacionados— mantienen incluso en

nuestros días su carácter solemne y ceremonial. Hablar de sexo no es lo mismo que hablar de cualquier trivialidad, sino que nos pide todavía cierta reverencia y genuflexión. Por los datos que nos dan la antropología y la historia, sabemos que más de una religión ha incorporado a la sexualidad como una parte integral de sus ritos. El cristianismo guarda, en lo general, una relación de negativa contención, lucha y control con el erotismo y la sexualidad, pero en modo alguno es un asunto que carezca de importancia. La sexualidad y lo obsceno, diría Nietzsche probablemente, todavía apestan, si no a cristianismo, sí a religiosidad, a la más recalcitrante ritualidad. Siguiendo una intuición con reminiscencias de Bergson, Hugo Argüelles, escritor y cómico mexicano, afirma sobre lo cómico: “En el mundo de los rituales alguien se opuso a una ceremonia grave y propuso algo anti solemne. Ahí seguramente empezó a manifestarse el humor de una manera tribal” (Magaña Figueroa, 1996, pág. 23). Lo obsceno es también una forma de sacralidad, o mejor dicho, de dar un paso más allá de ella. Frente a lo sagrado, como una especie de obscenidad de la obscenidad, se encuentra el espacio profano, la irrupción del sentido del humor. Lo profano de cierta forma se inaugura por vía del sentido del humor. Compárese, por ejemplo, la atmósfera religiosa y el tono sacerdotal y definitivo de la descripción de la homosexualidad en Platón —y en otros muchos autores contemporáneos— con la ligereza y chabacanería de un chiste sobre la homosexualidad:

Un oso ataca a un cazador en el bosque. El cazador dispara y falla. El oso parte en dos la escopeta, sodomiza al cazador y luego se aleja. El cazador está furioso. Al día siguiente, vuelve al bosque con una escopeta nueva. El oso vuelve a atacarle, el cazador falla nuevamente el tiro y el animal le sodomiza otra vez. El cazador está fuera de sí. Tiene que acabar con ese oso, aunque sea lo último que haga. Se compra un fusil de asalto AK-47 y vuelve al bosque. El oso le ataca de nuevo y, aunque parezca increíble, el cazador vuelve a fallar el tiro. El oso le parte el fusil de asalto, luego le abraza suavemente con sus zarpas y le dice:

—Vamos, reconócelo de una vez. La caza no tiene nada que ver con esto, ¿no crees?.  
(Berger P. , 1999, pág. 107)

Lo obsceno ha sido asimilado en lo cómico, pero no destruido. La castración, o en este caso la homosexualidad, ha sido trivializada y, de esta forma, entregada a una audiencia que puede regocijarse en ella prácticamente sin riesgos. Este esfuerzo en la transformación del contenido representa el inicio de la comedia como ejercicio artístico. La obscenidad también puede estar sujeta al trabajo de las musas, aunque se trate de una musa maculada, como la llama Jeffrey Henderson. En su análisis de la obra de Aristófanes, Henderson afirma: “la obscenidad,

como otros rasgos de su arte, ya sea considerada como poesía, chistes, o caracterización, idealmente no debería ser meramente agradablemente impactante, sino también creativamente original, estéticamente dinámico, e incluso liberador” (Henderson, 1991, pág. 7). Aristófanes, poeta a final de cuentas, no se contenta con llenar sus obras con chistes o palabras obscenas, los cuales por sí mismos son capaces de arrancar más de una risa, sino que trabaja sobre ellos, hasta alcanzar un grado de estilización pocas veces visto. Hacer que, a través del trabajo poético, un objeto simple, cotidiano e incluso trivial, se convierta en algo llamativo, brillante, estilizado, incluso fino, es una de las consignas más antiguas e interesantes de la comedia, a la vez que una de las más efectivas. El éxito de Aristófanes al alcanzar su objetivo ha producido consecuencias también interesantes. Su poesía, llena de palabras obscenas, vulgaridades y referencias sexuales, no sólo debido a que su lengua original es el griego, sino precisamente debido a su alto grado de estilización, puede ser leída sin apenas percatarse de su alto contenido obsceno. En general, sólo traductores y eruditos alcanzan muchas veces a entender ese trasfondo de obscenidad sobre el que se mueve la poesía de Aristófanes, pero eligen mantenerlo como un chiste de entendidos, o bien, lo traducen con un eufemismo, borrando con ello una buena parte del trabajo poético. La completa y vulgar obscenidad de Aristófanes sólo ha sido puesta de relieve de forma reciente en trabajos como el de Henderson.

Otro antiguo texto cómico, la *Batracomiaquia*, parodia de la *Ilíada* y la *Odisea*, utiliza ratones y ranas para dibujar no sólo a los personajes centrales de la guerra troyana, sino también sus pequeños y ridículos motivos. Se nombran amplias genealogías, se invocan a todos los dioses del olimpo, mientras que ratones y ranas se batan en una dramática batalla. “El cerebro le fluía al ratón por la nariz y la tierra se manchaba de sangre” dice uno de sus versos, parodiando el estilo de la épica (Homero, 1927, pág. 575). En Aristófanes no sólo hay parodias de este tipo, sino también un adelanto en la estilización. Parodiar puede ser considerado como uno de los primeros pasos en cualquier proceso creativo, especialmente uno de índole cómica, pero Aristófanes exige un plus, un trabajo más profundo en la reelaboración del material. Pero este plus es de signo inverso. Sin salir del marco de lo cómico para adentrarse en otros terrenos, para convertir la comedia en algo más “grande”, Aristófanes dedica este trabajo extra, en una línea similar a la parodia, a un objeto mínimo. En esta disminución cómica, no se trata tanto de parodiar las formas y contenidos de otras disciplinas o competidores, como de ofrecer un pequeña joya. Como el carbón que se convierte en un diamante debido a la presión ejercida sobre él, la comedia de Aristófanes se condensa a veces en palabras que no sólo abundan en referencias, sino que se han convertido ya en miniaturas preciosas. No es sólo el gesto que pone

una cereza en el pastel, sino el que decide decorar, trabajar, sobre la cereza. Sólo que en el caso de la comedia, esa cereza suele tratarse de una obscenidad.

Dejar ver lo obsceno, pero entregándolo en un elaborado sobre, es una de las principales características de la comedia. Potencialmente, de todo ejercicio poético. La poesía ha abrazado siempre la obscenidad. Para muestra, unos versos de Sor Juana, muy alejados de los sufridos “hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”:

Estás a hacerle burlas ya tan ducha,  
Y a salir de ellas estás tan hecha,  
Que lo que tu vientre desembucha,  
Sabes darle a entender, cuando sospecha,  
Que has hecho, por hacer su hacienda mucha,  
De ajena siembra, suya la cosecha. (Argüelles, 2016, pág. 95)

Pero en el caso puntual de la comedia griega, la obscenidad parece haberse encontrado en todas partes, no sólo en los elaborados diálogos entre personajes o las intervenciones del autor. El recurso teatral de interactuar con el público, incluso censurarlo y prácticamente ofenderlo, era muy común en las obras de Aristófanes. No es posible, no obstante, denominarlo una ruptura de la cuarta pared debido a que el teatro griego no sólo carecía de una cuarta pared, sino de paredes en absoluto. Los actores utilizaban abiertamente barrigas postizas, falos gigantes y partes femeninas pululaban en la escena, se presentaban danzas impúdicas y eróticas, lenguaje sugestivo, improperios, juegos sexuales, etcétera. La comedia de Aristófanes es justamente el ejercicio de la sofisticación literaria en medio de un escenario lleno de elementos obscenos. La tolerancia, por llamarla de algún modo, de la audiencia a la obscenidad era tan alta que la mera presentación de la obscenidad no hubiera generado ningún tipo de expectativas estéticas. Para los griegos de la época de Aristófanes, al menos, la obscenidad no estaba necesariamente relacionada con el concepto de culpabilidad a través del cual tendemos a verla hoy en día. El sólo hecho de que un espectáculo, por llamarlo de algún modo, como la comedia griega pudiera llevarse a cabo en una plaza principal, en el ágora, sin paredes, a plena luz del día y accesible a prácticamente todo público es bastante significativo. Henderson sostiene, por ejemplo, que incluso las mujeres podían asistir a un espectáculo cómico (Henderson, 1991, pág. 34). En *Las Leyes*, Platón insinúa que las mujeres e incluso los niños tenían acceso no sólo a la comedia, sino a cualquier tipo de representación. Es sensato pensar que incluso los esclavos estaban presentes en una representación cómica puesto que iban a



donde sus amos (Platón, 1999, pág. 256) La comedia no necesitaba de la noche ni de espacios marginales para funcionar. La obscenidad no sólo era parte de la vida, sino que de cierta forma exige una atención y un espacio aparte, pero de forma alguna marginal, sino como algo público y abierto. Probablemente no haya otro espectáculo obsceno como la comedia griega, capaz de convocar y mover a todas las capas de la sociedad sin generar con ello un sentimiento de culpabilidad, sino todo lo contrario, una alta expectativa estética. El objeto, la obscenidad, no gozaba por sí mismo de una mística que generase un interés más alto que el de su propia esfera de acción. Lo cual hizo posible que la audiencia esperase del poeta un trabajo mayor. Una audiencia, además, compuesta de los elementos más heterogéneos de la sociedad y de ninguna forma limitada a una especie de élite. La comedia debía aparecer atractiva e interesante tanto al aristócrata como al carretero. Incluso lo que resultaba marginado por la sociedad ateniense encontraba un foro en la comedia. La esfera de los esclavos, del hogar, las mujeres, los extranjeros, convive, y confronta, con la de los héroes, poetas, filósofos y dioses olímpicos.

Esta suerte de sensibilidad relajada hacia la obscenidad posibilitó el énfasis no en su presentación, sino en su expresión. La obscenidad, en la comedia griega, quiere decir sobre todo obscenidad verbal. Henderson dice:

Por “obscenidad” entendemos la referencia verbal a áreas de la actividad humana o partes de el cuerpo humano que están protegidas por ciertos tabús acordados por la costumbre imperante y sujetas a inhibición o aversión emocional. Estas áreas son la sexual y la excremental. Para ser obscena, tal referencia debe ser hecha por una expresión explícita, la cual es está ella misma sujeta a las mismas inhibiciones que la cosa que describe. (Henderson, 1991, pág. 2)

Es posible distinguir, al menos, dos niveles en los que se presenta lo obsceno: la actividad como tal y su expresión por medio de la palabra. Las áreas de obscenidad, lo sexual y lo excremental, en lo general, no presentan muchos cambios al pasar de los siglos. De forma similar, las palabras obscenas siguen siendo aquellas que, principalmente, se refieren de alguna forma a una de esas dos áreas. El tabú, la prohibición, que existe sobre dichas actividades y palabras, por las más diversas razones, sirve para resaltar la importancia de estas, al igual que cierto riesgo que rodea a su práctica. Pero donde nuestra sensibilidad, muy probablemente teñida por el cristianismo, se inclina a la prohibición casi absoluta de palabras y, sobre todo, actividades obscenas, la perspectiva griega, si bien no deja se sancionar ciertos aspectos de la obscenidad, se caracteriza por una marcada aceptación de esta. Llevada al extremo, una parte de nuestra sensibilidad no sólo quisiera prohibir todo acto obsceno, sino que quisiera incluso

erradicarlo de la faz de la tierra. Ingenuamente, no sólo en el terreno social, sino también en el estético, gustamos imaginar un mundo ajeno a todo tipo de obscenidad, limpio, aséptico, donde no haya riesgo alguno de contaminación. Nada más ajeno a este punto de vista que la postura de los antiguos griegos. Todavía en el teatro latino, *contaminatio*, particularmente en al comedia, denominaba el proceso en el que dos textos de autores griegos eran mezclados y modificados por el autor. Germán Viveros afirma:

Este procedimiento era conocido y aceptado por la sociedad romana, que no veía en él acto ilícito e indecoroso; por el contrario, el aplicarlo y hacerlo conocer constituía un motivo de orgullo para el poeta latino, y garantía de confiabilidad para el espectador. No se trata sólo de una parodia, sino de una auténtica conquista. Los romanos, y en mayor medida los griegos, guardaban una noción de originalidad bastante distinta a nuestros ideales asépticos. (Plauto & Terencio, 1985, pág. 36)

Los actos obscenos eran también para ellos de suma importancia, lo suficiente para legislar sobre ellos y, en algunos casos, sancionarlos incluso como objetos de culto. La obscenidad es inevitable, y es precisamente debido a su inevitabilidad por lo que es necesario encontrar una manera no sólo de lidiar con ella en el corto y largo plazo, sino también, para disfrutar de ella. Eros, a lo mucho, puede ser controlado, estilizado, pero de forma alguna vencido. La radicalidad en el trato con lo obsceno está prácticamente ausente, ocupando su lugar una moderada sensatez. Si la obscenidad es una compañera ineludible, en lugar de prohibirla o marginarla, habría que abundar en recursos para volverla no sólo algo tolerable, sino una auténtica fuente de deleite. La comedia griega, en buena medida, es resultado de este esfuerzo.

Para la sociedad griega, la comedia era una suerte de válvula de escape que impedía que la obscenidad adquiriera matices ominosos. No se condenaba una practica sexual como tal, sino el exceso, cierta forma de compulsión. E incluso esta condena, con frecuencia, venía en la forma de un chiste o una comedia. El terreno de lo sexual, al igual que lo excremental, en el ámbito de la vida común, demandaba prudencia, cautela, incluso cierta secrecía. No muy diferente a hoy, en una plática cotidiana, no se sacaba a relucir sin mayor explicación en un ambiente público ciertas prácticas sexuales ni, mucho menos, excrementicias, sin ser sujeto de censura o reprensión. Pero, sin excepción, toda serie de prácticas encontraban asilo en el escenario cómico. La audiencia podía disfrutar de lo obsceno libre de toda culpa. Pero no se trataba solamente de la presentación de los obsceno, sino de su tratamiento artístico. La comedia no se limitaba a levantar el velo a una actividad prohibida, sino que la convertía en material poético.

No sólo abundan momentos simplones y de vulgaridad frontal, sino también eufemismos, juegos de palabras, insinuaciones, diálogos llenos de sutilezas y referencias. La alternancia entre ambos, el vaivén entre la vulgaridad y la sofisticación, es uno de los más efectivos elementos cómicos. A veces, la pura grosería, por decirlo así, basta para arrancar una risa, pero difícilmente puede sostener el peso de una representación dramática. De ahí la necesidad del retruécano, el eufemismo, la alegoría y la metáfora. En este sentido, Henderson establece una diferencia tajante entre una representación pornográfica y una de índole obscena cómica. Ambas se refieren y trabajan con los mismos elementos prohibidos, aunque en lo pornográfico lo excremental está prácticamente ausente, pero sus motivaciones y, sobre todo, sus efectos, difieren completamente. La pornografía es un mundo fantástico, mucho más elaborado que el que habitamos, en donde los deseos se satisfacen fácilmente, prácticamente de forma automática y pasiva. Todas las dificultades, riesgos y responsabilidades que se encuentran en la vida cotidiana, han sido evadidas. Los objetos se vuelven completamente inofensivos, han sido limados y destituidos de todo filo y agresividad. “La pornografía es introvertida; su objetivo es el autoerotismo y las imaginaciones privadas” (Henderson, 1991, pág. 7). La pornografía, todavía hoy, pese a su proliferación, está condenada a vivir de forma vicaria en libros e imágenes que se pueden disfrutar en privado. Abunda porque también abundan los lugares y momentos en los que estamos solos. Requiere una habitación oscura, desconectada, al menos momentáneamente, de los demás. El placer de la pornografía no está hecho para ser compartido en público, en un teatro, al menos en el estilo del teatro griego. Los griegos de la época de Aristófanes, al menos, no necesitaban de pornografía porque tenían la comedia, un espectáculo de obscenidad sin inhibiciones y que duraba mucho más de tres minutos.

Lo obsceno, al igual que lo cómico, por naturaleza, es extrovertido. Los dientes de los objetos, en la comedia, son estilizados, pero nunca borrados. No son objetos pasivos, sino que atacan la sensibilidad. “El efecto de la obscenidad es romper los tabús sociales en lugar de escapar de ellos en la fantasía” (Henderson, 1991, pág. 7). Toda obscenidad es una suerte de insulto, un grito, no una palabra común, ni siquiera estilizada, sino una violenta llamada de atención. Las groserías, por ejemplo, dicen, en estricto sentido, lo mismo que otras palabras, pero añaden fuerza, un énfasis difícil de ignorar. Siempre hay una palabra más apropiada que podría sustituir a una grosería, pero justamente se trata de ser inapropiado, de generar cierta incomodidad en el oyente o espectador. Incluso hoy en día un espectador podría pasar sin mucha sorpresa a lado de un espectáculo de tintes pornográficos, pero ciertas palabras, cierta broma, harán que se le ericen los cabellos de indignación. Lo obsceno quiere producir shock; la

pornografía, autocomplacencia. De ahí la extrema simplicidad, incluso cursilería y sentimentalismo, en la composición pornográfica. Toda composición de este tipo es una copia fiel, ni siquiera una parodia, de un esquema estético que a pesar de su simplonería, o precisamente por ello, funciona. Todo tipo de talento, gracia e ingenio están por definición excluidos, prohibidos, en una composición pornográfica, simplemente porque no son necesarios, porque no apelan a una dimensión más profunda de la sensibilidad. En la fantasía de la pornografía, todo sale extremadamente bien. Es fácil de entender y tiene siempre un final feliz. Si la proliferación de la pornografía ha afectado en algo nuestra percepción, no es de extrañar que una obra, del tipo que sea, de mayor complejidad y que demande una atención prolongada, sea cada vez más difícil de leer y apreciar. La pornografía es siempre perfecta, en su Tanto en su formato como en su duración. La obscenidad, por su parte, “tiende a desenmascarar y destruir las fantasías que la pornografía construye” (Henderson, 1991, pág. 8). En la comedia, la obscenidad, si bien no carente de cierto erotismo, abarca dimensiones más complejas y menos perfectas. Puede presentarse de manera frontal, como un acto o una grosería al desnudo, pero también como resultado de una elaboración poética y, sobre todo, como algo ridículo. En *Los Acarnienses*, por ejemplo, puede leerse: “Los bárbaros, en efecto, sólo consideran hombres a quienes pueden comer y beber más. Nosotros (los atenienses) en cambio, a los mamones y a los que toman por el culo” (Aristófanes, 1995, pág. 110). La presunción de un embajador ateniense en su despectiva referencia a las costumbres de los bárbaros, cualquiera que no fuera ateniense, es contrarrestada inmediatamente con una cruda y precisa vulgaridad, insinuando también una crítica a la presunta hombría de los atenienses, los cuales, como señala el autor en otra ocasión, estaban en realidad más abiertos que los anchos muros de Troya. Pero también abundan las ocasiones en que lo ridículo presenta una cara más familiar. En *Los caballeros*, un aparentemente sesudo personaje, en medio de sus reflexiones, es interrumpido por la voz de un cuerpo ajeno: “Mientras yo cavilaba esto, un maricón soltó un pedo a diestra” (Aristófanes, 1995, pág. 287). Una de las palabras más comunes que Aristófanes utiliza para nombrar a un homosexual es *ευρυπρωκτος*, que literalmente significa, culo ancho. Henderson nota que el término, más que hacer referencia a cualquier práctica homosexual, designa más bien a aquellos que se han entregado de manera extrema a la sodomía, o en un sentido metafórico, a un cobarde que entrega su retaguardia sin pelear. Aristófanes incluso usa la palabra para dirigirse a su audiencia en *Las nubes*, con la misma actitud retadora y amistosa al mismo tiempo (Henderson, 1991, pág. 210). Los truenos, en la antigua Grecia, eran considerados como señales de Zeus todopoderoso. Un discurso interrumpido por un trueno era

probablemente algo ominoso. En este caso, la voz del dios de dioses es comparado al trueno producido por una flatulencia. Romper vientos, dejar salir un aire, tiene un particular efecto desencantador. No en balde está prácticamente ausente de la pornografía, aunque no podría pensarse quizá en un lugar más propicio. Ningún discurso sería más elocuente que una flatulencia para romper con la débil fantasía de la pornografía. Pero en ese gesto minúsculo, radica la esencial diferencia entre la pornografía y la obscenidad. En la primera, la sexualidad se presenta immaculada, cursi; en la segunda, como algo sorpresivo, inesperado y, como tal, potencialmente cómico.

No deja de ser algo sorprendente el que las palabras obscenas, incluso sin un trabajo tan elaborado como el de Aristófanes, produzcan un efecto similar o mayor que las actividades que refieren. Aristófanes mismo juega a su favor con el efecto intrínseco de las palabras obscenas, introduciéndolas en el momento que le parece oportuno. De cierta forma, es como si no hubiese diferencia alguna entre la actividad y la palabra. Quizá con excepción de la poesía, en ningún otra forma de lenguaje la palabra aparece tan inseparable de la realidad que significa. Las palabras, a diferencia de las imágenes, no le dan nada al espectador, sino que atacan directamente su imaginación y el baúl de sus recuerdos, esperanzas e ilusiones. Evocan una realidad, de cierta forma, más agresiva que la realidad misma. Un sinnúmero de fenómenos de índole obscena están, no obstante, suavizados por la inercia de la cotidianidad. Sabemos que están ahí, y dado el caso de encontrarnos con uno de ellos, sólo tenemos que dar la vuelta o retirar la mirada. Pero una palabra obscena parece imponerse, cautivar la imaginación, provocar indignación con tan solo su mención. Como en la liturgia, las palabras no son solamente palabras, sino que cargan una especie de poder y responsabilidad sobre el que las pronuncia. Rezar y blasfemar parecen parte del mismo movimiento. Se ha dicho, en este sentido, por ejemplo, que la palabra *fuck* puede ser considerada como la oración más corta. La palabra obscena rebasa el marco común de la obscenidad, lo sexual y excrementicio, lindando con lo sagrado, o al menos, revelando que estás dos áreas de actividad humana están rodeadas siempre de un aura de sacralidad. Pensar que una palabra genera una acción, o que al menos es indispensable para su realización, es un rasgo característico de un pensamiento de corte religioso. La incapacidad de separar los dos espectros, palabra y actividad, no indica sólo una atávica dimensión del lenguaje, sino algo que experimentamos todos los días. La palabra obscena, de forma similar a la plegaria, reclama un espacio diferente al profano, público, distinto al que ocupamos todos los días. La constante tentación y amenaza de prohibir o censurar ciertas palabras sólo confirma la necesidad de otro espacio en donde sí puedan ser utilizadas.

Uno de los primeros personajes en sugerir la prohibición de ciertos chistes y bromas es Aristóteles. En la *Ética a Nicómaco* escribe: “Porque la burla es una especie de insulto y los legisladores prohíben insultos; quizá deberían prohibir también ciertas burlas” (Aristóteles, 1993, pág. 233). Lo sagrado siempre es, de una forma u otra, algo más o menos marginal, un fenómeno que se desarrolla en un lugar y un tiempo distinto al común y corriente. No es de extrañar que la comedia de Aristófanes esté plagada de elementos que refieren a rituales. “La obscenidad casi siempre se presenta en la forma de lucha ritual y de abuso” (Henderson, 1991, pág. 14). El escenario de la comedia antigua era el medio perfecto para hacer uso y abuso del lenguaje obsceno. Con el paso de los siglos, este abuso ritual ha ido cediendo espacio en la esfera pública y se refugia cada vez más ya sea en la esfera doméstica, o bien, en cantinas y pequeños teatros a media luz. Una especie de *sancta sanctorum* de la blasfemia.

La comedia, no obstante, añade una capa distinta al presentar a la obscenidad bajo la lupa del ridículo. Lo auténticamente cómico, por decirlo así, no es la presentación de un acto obsceno o el uso de palabras altisonantes, sino en utilizarlas, y en cierta forma ofrecerlas, para provocar risa. Las poderosas palabras obscenas se desinflan, se aligeran, se prestan a un intercambio que sería impensable en cualquier otro escenario. El resultado no deja de ser ambiguo, pero no por ello menos cómico y desconcertante. Por una parte, en lo que respecta a la palabra obscena, tan real como lo que designa, la comedia se convierte en el lugar en donde los tabús comienzan a relajarse, donde groserías e improperios pueden saborearse a una distancia segura. El tabú no se elimina, sino que revela sólo lo suficiente para permitir el goce estético. Pero incluso este goce es de índole distinta al que ofrecen otras disciplinas en donde la obscenidad también ha encontrado nicho. La risa no es sólo un efecto producido en el espectador, sino que termina afectando también la naturaleza del objeto presentado. Si el objeto es de resistencia común, frágil, probablemente la risa lo lastime, o incluso lo aniquile. La risa es un crisol, una criba, que necesariamente disminuye la solidez y magnitud del objeto, con el riesgo potencial de destruirlo. La risa carcome lo que toca, disuelve lo endeble, aquellos aspectos débiles o suaves de los cuales un objeto, o un sujeto, debe deshacerse. No es simple oposición o negatividad, sino un gesto que señala y se regocija en las deficiencias de su objeto. Pero la negatividad cómica no termina ahí. Un objeto común y corriente tiene, frente a la risa, dos opciones: robustecerse o morir. La dialéctica hegeliana, por ejemplo, parte de un principio muy similar al de esta corrosión cómica. En el prólogo a la *Fenomenología* se lee:

La vida del espíritu no es la vida que se asusta ante la muerte y se mantiene pura de la desolación, sino que sabe afrontarla y mantenerse en ella. El espíritu no es esta potencia

como lo positivo que se aparta de lo negativo...sino que sólo es esta potencia cuando mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello. (Hegel G. W., 2003, pág. 24)

Frente a esta exigencia, quizá nada resulte más comprensible que hacer todo lo posible por evitar la causticidad de la comedia. No obstante, en el caso puntual de las palabras obscenas, la risa parece un ejercicio necesario a la vez que saludable. No se trata de destruir lo obsceno, probablemente indestructible, sino de quitarle poder, de habilitar una manera segura de convivir con él. La risa actúa como una especie de exorcismo de las palabras. El aura demoníaca o divina, ominosa o repugnante, que rodea a las palabras obscenas, resulta aquilatada, disminuida. Sin la risa, lo obsceno probablemente sería irrepresentable. Si bien el espacio de lo sagrado resulta de cierta forma inevitable e imprescindible en muchos sentidos, lo profano también es de importancia vital. Una vida pensada bajo el pesado yugo de la sacralidad, de la extrema meticulosidad en las palabras, resulta sofocante a la vez que aburrida, como una liturgia sin fin. La pretensión de llevar el aura de sacralidad que rodea a ciertas palabras, fuera del espacio estrictamente sagrado, es probablemente el origen de la superstición. Blasfemar, maldecir, son actos religiosos, poderosos, al igual que rezar y bendecir, pero que también subsisten, perviven, fuera del espacio religioso. Dos ejemplos. Si bien hoy en día las iglesias no se prestan mucho a maldecir, aparentemente, durante mucho tiempo tuvo un lugar dentro de varias religiones. Frazer cuenta, por ejemplo, sobre la misa de San Secario, hecha explícitamente para acortar la vida de una persona en retribución a un deseo de venganza. Aunque pecado grave, que sólo podía ser perdonada por el Papa, persistió durante siglos (Frazer, 1994, pág. 80). También es un gran ejemplo la célebre y elocuente maldición de Spinoza al ser excomulgado de la iglesia judía:

Excomulgamos, maldecimos y separamos a Baruch Spinoza con el consentimiento de Dios bendito (...); la excomunión que Josué lanzó sobre Jericó, la maldición que Elías profirió contra los niños y todas las maldiciones escritas en el libro de la Ley; que sea maldito de día y maldito de noche; maldito cuando se acueste y cuando se levante (...); que Dios borre su nombre del cielo. (Spinoza, 2007, pág. 29)

Toda excomunión es una maldición velada, una forma de decir, “ojalá que te lleve el diablo”. Las palabras, a diferencia de las imágenes, pueden estar en boca de todos, vivir fuera del templo, y provocar un efecto similar al que tienen dentro de él. Esta mística de las palabras, si bien no es destruida, es rebajada en un escenario cómico. Las palabras obscenas pierden un poco de su poder y se convierten no sólo en material poético, sino cómico. A través de la risa, una palabra obscena es sólo una palabra obscena. Existe un mundo de diferencia entre un

comediante que dice toda suerte de obscenidades arriba de un escenario sin provocar una sola risa, y aquel que las dice pero recibe el cálido sonido de la risa en su lugar. El primero está simplemente ofendiendo a su audiencia; el segundo, divirtiéndolos, quizá utilizando exactamente las mismas palabras. La peor ofensa para un comediante no es recibir palabras obscenas, sino obtener como resultado un frío silencio. La censura siempre llega tarde. La audiencia, de forma inmediata, propicia o cancela con su reacción.

Henderson llama a la comedia de Aristófanes una “pirotecnia verbal” (Henderson, 1991, pág. 1). Si bien las palabras obscenas pierden algo de su filo, no dejan de representar un riesgo para el que las manipula. En su afán de hacer reír, sorprender o asombrar a su audiencia, el comediante puede fácilmente ofender y generar rechazo. El propio Aristófanes tuvo que atemperar la obscenidad dentro de sus obras debido a la presión ejercida por la censura y el cambio generacional en su audiencia. Las alusiones directas y frontales disminuyen, a la vez que aumentan los eufemismos y el doble sentido. Pero el paso adelante dado por Aristófanes respecto a la mistificación de la palabra, y su relación con la obscenidad, puede ser leído con incluso mayor radicalidad y ya había sido anticipado en *Las nubes*. La libertad con la que el comediante se mueve entre las palabras, incluso las obscenas, insinúa la idea de que las palabras, sin importar el ámbito del que provengan, así como sus referentes, pueden, al menos durante momentos privilegiados, tratarse como meras palabras, una suerte de flatulencias verbales. Valerie Allen descubre, en un sentido similar, una gran afinidad entre el comediante o bufón y lo que en la Edad Media se conoció como nominalismo extremo.

El nominalismo extremo sostiene que las ideas universales existen *post rem* (después del objeto). Cualquier existencia conceptual que la especie pueda tener para los propósitos de la lógica, la palabra es sólo aire, cierto sonido, y la naturaleza esencial de un hombre reside sólo en la existencia individual (...) De acuerdo con Anselmo, Roscelin sostenía que la idea universal era un mero *flatus vocis* (...) término que adquiere un sentido peyorativo que todavía prevalece: “discurso vacío”, “mera palabra”. (Allen V. , 2007, pág. 160)

La parresia aristofanesca sólo es posible bajo el supuesto de un distanciamiento y una desmitificación de la palabra. La familiaridad, chabacanería, con la que Aristófanes trata las palabras obscenas no sólo les roba un poco de su poder, sino que las vacía por completo, al mismo nivel que las demás palabras, sonidos, exhalaciones y flatulencias. En *Las nubes*, título en extremo sugerente, Aristófanes no titubea en mezclar al mismo tiempo el nombre de los dioses, personajes célebres, obscenidades, bromas y palabras comunes y corrientes.



Recuérdese, por ejemplo, su célebre razonamiento para explicar el zumbido que producen los mosquitos al volar:

Querefonte le preguntó –a Sócrates– qué opinaba respecto al canto de los mosquitos: si lo hacían con la boca o con el ano (...) Dijo –también Sócrates– que el intestino del mosquito es estrecho, y a través de él, delgado como es, el aire avanza con fuerza, derecho hasta el ano, y luego el culo, una cavidad cóncava justo a lado de esa estrechez, resuena por la fuerza del aire. (Aristófanes, 2007, pág. 31)

Mas adelante, afirma tajantemente que Zeus no existe y que los truenos que escuchamos, y que solían atribuirse al dios del cielo, no son más que ventosidades de las nubes. O quizá peor, ventosidades de mosquitos. Todo se vuelve aire, pero no sólo eso, sino el aire que atraviesa el cuerpo, de cabo a rabo, y que trompetea en una explosiva flatulencia. El aura que rodea a las palabras sagradas y obscenas se convierte en el elocuente y musical aire que expelemos, una especie de anti-aura cuyo rastro nos persigue a pesar nuestro. Frente al idealismo de corte platónico –que no deja de tener fuertes consecuencias en el arte y la religión– que proponía la existencia de ideas en sí, autónomas, despellejadas de su envoltura verbal, más allá de ellas; Aristófanes responde con una retadora propuesta doble. Las ideas, sin importar su autonomía o existencia, sólo cobran sentido cuando atraviesan el cuerpo, tomando forma en la palabra y siendo expelidas por el cuerpo. Literalmente, tomando un aire terrenal. Las palabras obscenas son el perfecto ejemplo de una palabra que se revuelve, agoniza, entre el terreno de lo divino y lo profano, entre la tierra y el cielo. Al mismo tiempo, demasiado terrenal para los estándares divinos, pero demasiado obscena y poderosa para las medidas terrenales. O bien, y quizá esto sería la última y mejor broma de Aristófanes, no hay nada más allá de las palabras. Los truenos, palabras que hacen retumbar el cielo y los corazones, vistas más de cerca, no son tan distintas a aquellas que salen de nuestra boca y de otros esfínteres. Lucrecio, en la línea del materialismo de Epicuro, los denominaba simulacros:

Digo que existen cuerpos a quienes llamo simulacros, especie de membranas, que, de las superficies de los cuerpos desprendidos, voltean por el aire, al azar, de continuo, noche y día, y al espíritu agitan con terrores, nos hacen ver figuras monstruosas, y espectros y fantasmas horrorosos. (Lucrecio, 2019, pág. 238)

Las palabras obscenas serían como esos simulacros que pululan por el aire, causando terror, y de los cuales el epicureísmo enseñaba a liberarse. Como los mosquitos, nuestras palabras pueden no ser más que zumbidos, alientos vueltos flatulencias, palabras que nos dan la espalda, pero, quizá precisamente por eso, testimonio fiel de nuestra más íntima interioridad,

de una perspectiva propia que no es visible, no obstante, para nosotros mismos. El alma siempre ha sido imaginada bajo la forma del aliento, el aire o un soplo. Está presente y ausente al mismo tiempo. No obstante, quizá sea demasiado riesgoso poner en boca de Aristófanes una filosofía del lenguaje. Tal intento corre el riesgo de tomarse demasiado en serio lo que bien puede ser una broma. Aristófanes mismo propugnaba la defensa de ciertos ideales, como la justicia y la vida en comunidad. La diferencia, probablemente, radique en que, para Aristófanes, dichos ideales deben de ser acrisolados por la risa. Sólo resistiendo el embate de la risa es posible saber cuáles de esos ideales sobrevivirán. Cada palabra, incluso la más elevada, corre el riesgo de convertirse en una flatulencia. Quizá, para medir su validez, en cierta medida, deba hacerlo. Convertir las palabras en flatulencias parece el trabajo de la comedia. Por sí misma, la comedia es un ejercicio obsceno. Este vaciamiento de la obscenidad, la prestidigitación que revela que detrás de ella no hay nada, o peor aún, algo ridículo, representa una forma tal vez más obscena de la obscenidad. El vacío es todavía, por sí mismo, algo místico. Por ello, el silencio ha sido pensado como uno de los lenguajes más apropiados para referirse a lo divino. En las antípodas de esta forma de concebir la obscenidad, como un redoble sobre la obscenidad misma, está la risa, la lengua del ridículo. No un silencio y tampoco una palabra, sino sólo el estertor de la risa.

## Agón. Sobre los principios del juego y la comedia

A sabiendas de que, al tratar de lo cómico o la comedia, no existe una única fórmula, o clave interpretativa, que permita reducir y captar el quid de la comedia de un solo vistazo; aún así, pese a todas las limitaciones y aclaraciones que deben hacerse, una de las pocas palabras que puede ensayarse como una suerte de sinónimo de comedia –en el sentido amplio que se ha manejado hasta este punto– es la de juego. El juego, afirma Huizinga, es “una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de límites temporales y espaciales determinados, según reglas obligatorias, con un fin en sí mismo” (Huizinga, 2007, pág. 45). El juego es un mundo en sí, anterior al de la cultura, en donde se respira libertad. Se caracteriza por su espontaneidad, pero con una férrea fidelidad a ciertas reglas. Seguir reglas, pero sobre todo el ser capaz de establecerlas, es lo que convierte al juego en el antecedente de la cultura. Esta última permanece; el juego está acabado en sí y desaparece. Pensar un juego sin reglas es imposible, pero la seriedad y severidad en su seguimiento es distinto. Las reglas del juego sólo valen dentro de él, en el espacio que inaugura. Llevarlas más allá de este espacio es el inicio de la civilización, pero el fin del juego. Toda actividad y, por tanto, toda comedia, toda broma, todo chiste es, en mayor o menor medida, un juego. La dimensión lúdica de lo cómico es evidente en prácticamente todos los casos: si no divierte, no tiene chiste, no funciona. La comedia, como el juego, representa un mundo aparte, en el cual el único fin es divertirse. Todo vale en lo que respecta a la comedia. De entre todas las funciones, fines y efectos que se le pueden atribuir a la comedia, su aspecto lúdico, entretenido, parece destacar sobre todas las demás. Aunque inaugura toda una serie nueva de problemas e interrogantes, que un sinnúmero de teorías del juego todavía no alcanza a resolver, entender lo cómico como un juego revela, al menos, algunos elementos, por decirlo así, inevitables para acercarnos a un fenómeno tan elusivo. De esta manera, parecería que, entendido como un juego, prácticamente todo lo importante o más representativo de lo cómico estaría dicho ya, y al mismo tiempo, dado que pocas cosas han sido tan analizadas, desde todo tipo de disciplinas, como lo ha sido el juego, faltaría solamente apuntalar algunas características extra sobre lo cómico para obtener una visión mucho más simple y clara de él.

Pero, si bien el juego puede colocarse como esa especie de sinónimo de lo cómico, vale la pena tener, desde el inicio, algunas reservas al respecto. En primer lugar, lo que aquí se entiende por juego puede estar muy alejado de lo que comúnmente se entiende por él. Vivimos bajo cierta “ludificación” del mundo, en donde se ha intentado introducir, o descubrir, una

dimensión lúdica en prácticamente cualquier disciplina. El juego ha devenido una suerte de panacea pedagógica que, si bien ha traído toda clase de efectos positivos en las escenas más diversas, funciona bajo un concepto muy limitado de juego. El aspecto despótico, anárquico e incluso cruel del juego ha sido eliminado casi por completo en su adaptación a la vida cotidiana. El juego es más bien una herramienta utilizada para aligerar estructuras que se han petrificado, una bocanada de aire fresco, un recreo completamente controlado y medido. En el caso de Huizinga, por ejemplo, es de notar la práctica ausencia de análisis y atención respecto los juegos de azar. Debido a que su resultado no depende tanto del esfuerzo personal como de cierta intervención de la suerte, Huizinga los considera más o menos estériles. Huizinga afirma:

La palabra de Dios habla por el resultado de un prueba de fuerza o de una lucha por las armas del mismo modo que por los dados. Tiene profundas raíces en el pasado y en el alma humanas el hecho de echar las cartas. La lucha por las armas se acompaña, a veces, de un juego de dados. (Huizinga, 2007, pág. 109)

El azar parece coartar de forma ineludible el elemento libre del juego. Ganar un juego de azar no depende estrictamente del esfuerzo personal, y como tal, no puede construirse nada a partir de él. Roger Caillois afirma en este sentido:

Los juegos de azar, que son también juegos de dinero, prácticamente no tienen cabida en la obra de Huizinga. Y ese es un prejuicio que no carece de consecuencias (...) Ciertamente resulta mucho más difícil establecer la fecundidad cultural de los juegos de azar que la de los juegos de competencia. (Caillois, 1986, pág. 30)

Huizinga prefiere los juegos que, eventualmente, se convierten en una especie de institución cultural, como el derecho, el arte, la filosofía o incluso la guerra. En la aplicación o descubrimiento de una dimensión lúdica en las más diversas tareas o disciplinas, existe la misma marcada preferencia por los juegos, por llamarlos de algún modo, constructivos, aquellos que no son una “pérdida de tiempo”. El juego, de esta forma, no deja de ser una suerte de inversión de recursos de la que se espera una ganancia o recompensa, es decir, de obedecer a un principio económico bastante conservador. Detrás de esta preferencia se esconde una predilección por ciertas instituciones que parecen culturalmente más fecundas. Juegos como el ajedrez son considerados formativos, mientras que las cartas o las apuestas siempre están demasiado cerca de ser considerados un vicio, el cual, no obstante, también es una suerte de institución. El mismo prejuicio alimenta, por ejemplo, el que ciudades como Las Vegas difícilmente sean consideradas como capitales culturales, aunque cada año determine la vida, para bien o para mal, de un sinnúmero de personas, además de contar con una estética particular que

todavía no ha sido completamente explorada. Los lugares y espacios construidos por y para el lujo, espacios de juegos y derroche, todavía no son considerados como aportaciones culturales relevantes (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1988) Pensar algo como un juego, por lo tanto, no es tan decisivo como explicar a qué tipo de juego pertenece. No sólo hace falta explicar la fecundidad, aunque no sea cultural, de los juegos de azar, sino también cuestionar bajo qué términos se entiende dicha fecundidad. La institucionalización de un juego no sólo no representa, por sí misma, una garantía de fecundidad, sino que hay bastantes razones, incluso, para considerarla como una amenaza a la misma. La legislación extrema, la falta de flexibilidad, sofocan, o al menos, prolongan sólo cierta forma de producción. Productividad no necesariamente significa creatividad. Fecundidad, especialmente si se trata de una labor artística o estética, no significa solamente la abundancia de un producto. Es posible producir sin fecundar. Las intuiciones de Walter Benjamin encajan bastante bien a este respecto. Producción se ha convertido en simple reproducción. Y si se ha beneficiado al juego, es sólo en la medida en que incrementa la reproducción (Benjamin, 2008) La comodidad en la producción, la perpetuación de un esquema, pertenecen más bien a una esfera burocrática que lúdica. Callois afirma:

Es característico del juego no crear ninguna riqueza, ninguna obra, en lo cual se distingue del trabajo o del arte. Al final de la partida, todo puede y debe volver al mismo punto, sin que nada nuevo haya surgido: ni cosechas, ni objeto manufacturado, ni obra maestra ni tampoco ampliación de capital (Caillois, 1986, pág. 31)

Hay un elemento ineludiblemente gratuito en el juego, que es sacrificado, incluso por los estudiosos del juego, en el momento en que se le convierte en un motor cultural, en función de cierto tipo de utilidad.

En segundo lugar, es necesario también ensayar la hipótesis contraria, o complementaria, a la mencionada arriba, y decir: todo juego es una especie de comedia, o es cómico en mayor o menor medida. Lo cómico puede ser una esfera mucho más amplia, o al menos igualmente extensa, desde la cual se puede entender el juego. Lo cómico es un juego que nunca deja de ser un juego, su primera aparición, su descubrimiento, pero también una suerte de reactivación, actualización de las fuerzas implicadas en un juego. Los juegos envejecen, su temporalidad aparece rematada siempre por la aparición de un hábito o rutina. Mantener la energía y vitalidad inicial de un juego es todo un problema. Todo juego, inevitablemente, aburre o pierde una buena parte de su atractivo. Lo cómico, de naturaleza más informe, se mueve en un sentido contrario, sin sentido hasta cierto punto, como un desvío que no deja de desviarse

continuamente. Los juegos, inevitablemente, dependen de reglas, y cargan en sus espaldas una historicidad y tradición largas. Lo cómico aparece, precisamente, como una suerte de reacción o desvío ante cualquier pretensión de estabilidad, una suerte de juego sin reglas. En los juegos, dice Caillois, se pueden identificar dos tendencias: *paidía* y *ludus* (Caillois, 1986). En tanto *paidia*, el principio que rige el juego es la diversión, el desorden, la libertad en la improvisación, indecisión respecto de las reglas, mediante lo cual se intenta representar cierta fantasía enloquecida. Una exuberancia traviesa, una falta de compromiso, un feliz distanciamiento respecto reglas definitivas, marcan el registro de la *paidía*. Empero, de diversas formas, una tendencia complementaria intenta disciplinar la libre y exuberante prodigalidad, mediante todo tipo de reglas y dificultades, para controlar su caprichosa naturaleza. Es el registro de la convención, de imperativos arbitrarios que buscan limar el carácter anárquico del juego. Todavía no es un imperativo de producción, sino un afán de sembrar dificultades, retos, que vuelven a una actividad simple y sin compromisos, en una ocupación más dificultosa, llena de tretas cada vez más estorbosas, entorpeciendo deliberadamente la obtención del fin deseado. “Esta sigue siendo perfectamente inútil, aunque exija una suma cada vez mayor de esfuerzos, de paciencia, de habilidad o de ingenio. A este segundo componente lo llamo *ludus*” (Caillois, 1986, pág. 42). Caillois no cree que esta dimensión lúdica lleve necesariamente a una edificación cultural, o que pervierta de alguna forma la naturaleza anárquica de los juegos. El afán de complicar una actividad también es gratuito y caprichoso. Ni siquiera implica una oscura intención de convertir una actividad sin sentido en algo útil, sino que se complejiza por el puro placer de hacerlo, e incluso sin considerar si es posible remontar o solucionar tal complicación. Sin embargo, el *ludus* genera, o al menos, alimenta una serie de productos colaterales como la paciencia y el ingenio que sin duda alguna pueden ser aprovechados y encauzados hacia el robustecimiento de una cultura. Pero al hacerlo, al convertir lo que fue sólo un juego en una institución, o bien, aprovechar sus frutos para construirla, difícilmente puede seguir siendo considerado solamente un juego. Su origen gratuito sólo es evidente en episodios aislados y muy probablemente accidentales, o bien en espacios de marginación. Un juego puede reglamentarse, complejizarse en extremo, pero no puede estar exento de ese otro elemento caótico y confuso que representa la *paidía*. El desinterés, la falta de compromiso, el escaso número de reglas, cierta voluntad y capacidad de olvido, caracterizan la otra tendencia del juego. Hay una cierta falta de sensibilidad, de interés en un objetivo que no sea otro que el juego mismo. Más instintivo que racional, más animal que humano, el carácter turbulento y espontáneo del juego puede llegar a ocultarse, controlarse bajo una apariencia lúdica y

formativa, pero persiste y estalla incluso en los juegos más sofisticados. Trampas, peleas, traiciones, fraudes, astucias, injusticias de todo tipo, suelen representar el aspecto más entretenido de muchas actividades lúdicas. La misma disolución del juego parece no importar mucho. Destruye con la misma libertad con la que se decidió comenzar. Dice Caillois: “interviene en toda exuberancia dichosa que manifiesta una agitación inmediata y desordenada, una recreación espontánea y relajada, naturalmente excesiva, cuyo carácter improvisado y descompuesto sigue siendo la esencia, si no es que la única razón de ser” (Caillois, 1986, pág. 66). Fácilmente se puede convertir en un gusto por destruir, sin importar las consecuencias. La *paidía* jalonea constantemente, mostrando el aspecto menos propio y correcto, menos civilizado de un juego. En la comedia, si bien no carece de reglas, convenciones que deben seguirse, esta tendencia anárquica y caótica, destructiva hacia los demás y hacia sí misma, sin compromisos, se manifiesta de una forma casi natural e inevitable. Quizá, entre muchas otras razones, esta cercanía con la *paidía* es lo que impide, en el fondo, que la comedia se institucionalice. La comedia es incivilizada por naturaleza, no por obligación. Agreste y atemperada, se vuelve incluso contra sí misma. Inesperado no es algo que mueve a risa necesariamente, sino que mueve también resortes incómodos, dolorosos. El juego se vuelve una herramienta cultural en la medida en que sea capaz de mantener esta caótica presencia al margen. La comedia, por su parte, bien puede ajustarse a las reglas de un juego, pero irrumpe también en el momento menos esperado para borrar o desacomodar los incipientes ajustes y convencionalismos del *ludus*. Como un epítome del comportamiento y el discurso irresponsables, la comedia bien poder ser considerada como anterior al juego.

En buena medida, comedia y juego pueden considerarse como dos movimientos extremadamente similares o complementarios, o como partes distintas de un mismo movimiento. En su célebre ensayo sobre la risa, Bergson no titubea en considerar a lo cómico como una forma de juego. “La comedia es un juego, pero un juego que imita la vida” (Bergson, 1985, pág. 76). La palabra *imitación* parece unir las categorías de juego y comedia de una manera profunda. Hay toda una sensualidad soterrada en el ejercicio de imitar, generalmente ignorada, incluso si se trata de hacer meras reproducciones de algo. Hay reproducción, entre muchas otras razones, porque hay un goce intrínseco en imitar y reproducir. No obedece solamente a una demanda económica o una exigencia técnica, sino a un profundo impulso interno, cierta curiosidad de las manos y la imaginación. Establece una relación distinta con el objeto, casi como si se tratara de un igual, de otro. Incluso cuando esa reproducción es denominada técnica. Para Benjamin, la reproducción técnica carecía de un aura, esto es, de un

mundo, de un pasado y una historia. Pero, en estricto sentido, nada impide que obtenga una, quizá de otro tipo. La reproducción técnica estaba epitomizada en la industria del cine, el cual, paradójicamente, no deja de generar cierta magia y culto a su alrededor (Benjamin, 2008).

La mimesis, o imitación, da suficiente espacio, al menos, para ser entendida en términos de lo que Karl Groos denominó *playful experimentation*, experimentación juguetona, en su estudio sobre el juego (Groos, 1912). No se imita para producir una copia, sino porque el proceso resulta placentero, agradable. La imitación es una experiencia en sí misma, que utiliza el modelo u original como un pretexto, apenas como un punto de partida. Dice Groos: “la imitación no es casi nunca meramente eso; es creación también, producción tanto como reproducción” (Groos, 1912, pág. 290). Y sobre todo, es juego, el disfrute de una actividad, de una experiencia en sí misma. Debido a esta libertad, esta distancia, respecto del objeto sobre el cual se ejercita, la imitación se aleja de forma casi natural e imperceptible de su modelo o referente. Producir una copia que reproduzca hasta el más mínimo detalle a su original, requiere de un esfuerzo de concentración y un grado de habilidad que sólo en apariencia carece de sentido. Como los juegos, el acopio de fuerzas y aptitudes en la producción de una copia, generalmente rebasa los límites de un objetivo predeterminado. Esta plusvalía puede reflejarse en pequeñas e inevitables variaciones, o bien en un auténtico ejercicio de distorsión, esto es, una caricatura. Elaborar una imitación no sólo divierte por la complejidad que puede alcanzar, sino que lleva en sí misma el germen de la deformación. Imitar no sólo es remedar, sino arremedar. Pocas cosas generan risa de forma tan natural como la simple imitación de las formas y gestos ajenos. Distinguimos, sin mucha precisión, entre imitador y émulo. El primero es alguien que se limita a hacer lo mismo que un autor sin agregar un ápice de originalidad, o bien, alguien que imita con propósitos burlescos. Un émulo, por su parte, es alguien que no se limita a imitar, sino que intenta exceder el original y aspira a convertirse en un rival. La actividad de ambos, empero, es extremadamente similar. El émulo remeda; el imitador, arremeda. No obstante, el imitador queda excluido prácticamente de la historia del arte, mientras que el émulo, al prolongar el estilo de su competidor, tiene cabida plena. La elaboración de un estilo requiere émulos, mas no imitadores. La diferencia entre ellos, no obstante, no está exenta de gustos personales.

La imitación es uno de los recursos más comunes del comediante, una tentación casi imposible de resistir. La duplicación cómica, aunque hace referencia a su modelo, toma una distancia aún mayor respecto a él. Al decantarse en la risa, la imitación cómica, o parodia, genera cierta incomodidad, pero gana en vitalidad e independencia. En mayor o menor medida,



la comedia es siempre una parodia, pero no sólo de obras, sino de personas, formas y formatos, convencionalismos, que generalmente determinan, arbitrariamente, lo que puede ser considerado algo original. Es una parodia de un juego en el que las reglas se han endurecido demasiado. Precisamente, el fetiche de la originalidad es el que resulta más afectado. Una reelaboración cómica revela los hilos, las secretas filiaciones, las afectaciones y marcadas repeticiones que revolotean, quizá inconscientemente, alrededor de la construcción de una obra o una personalidad “original”. De acuerdo con la intuición de Bergson, esta mimesis cómica no es sólo una imitación de personas o cosas, sino ante todo, de la vida, o mejor dicho, de su apariencia de vida. Lo que se imita es el aspecto mecánico de la misma. “Imitar a alguno es extraer la parte de automatismo que ha dejado introducirse en su persona. Es, pues, hasta por definición, hacerle cómico y no debe admirarnos que la imitación haga reír” (Bergson, 1985, pág. 48)

Caeríamos, sin embargo, en un craso error si consideramos que la palabra *vida*, punto central en casi todos los escritos de Bergson, no necesita de mayor aclaración. La vida es la experiencia más inmediata e indiscutible, incesante duración imprevisible, que sólo aparece de una manera clara para una inteligencia que la pierde en el momento mismo de pensarla. “La duración es el progreso continuo del pasado que carcome el provenir y que se hincha al avanzar” (Bergson, 2007, pág. 16). Esta hinchazón, sin embargo, no es en forma alguna un estado, un punto en el espacio que pueda diseccionarse, sino duración y movimiento, prolongación continua. Además, la vida nos incluye, nos atraviesa. Pensar la vida, por mucho que uno parezca alejado de ella, es un movimiento vital, parte intrínseca de la misma hinchazón y dilatación. No se trata, por lo tanto, de que la inteligencia se equivoque al pensar la vida, sino más bien de que la vida excede, y envuelve, a la misma inteligencia que la piensa, y de que ésta última olvida con frecuencia el impulso vital que la anima, su propia duración. Este olvido de la vida, distracción respecto de lo más inmediato y apremiante, aunque inevitable, no está exento en sí de cierta comicidad. Puede ser incluso uno de los resortes más profundos de la comedia. La vida, el mayor tesoro sobre la tierra, es la cosa más fácil de olvidar y dejar de lado para atender cosas más urgentes, como hacer la despensa, leer una carta o cepillarse los dientes. Casi como una excusa, la vida se convierte en el barato, insignificante y modesto papel tapiz desde el cual se recorta lo que realmente es importante: nuestras rutinas. Refugiarse en el pasado, en el baúl de la nostalgia, ser absorbido por la realización de cualquier trivialidad, o bien, adelantarse hacia cualquier momento futuro para evadir el ahora, son gestos que prácticamente exigen una elaboración cómica. Lo cómico, en el chiste por ejemplo, se presenta con frecuencia como una

especie de revancha de la vida frente a esta suerte de distracción ontológica. Su agresividad o salvajismo pueden leerse como algo proporcional al grado de distracción que se evidencia. Como muestra, el siguiente ejemplo: “El hijo de un hombre poderoso muere. Al ver a tantas personas llegar al funeral, se lamenta, ‘Que pena que sólo tenga un chico pequeño para enterrar frente a tan gran multitud’” (Crompton, 2013, pág. 33).

Ante lo cómico, dice el mismo Bergson en las primeras páginas de su ensayo: “como encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por ligera que sea” (Bergson, 1985, pág. 25). Independientemente del resultado, parece decir Bergson, tenemos que recordar, a cada momento, que existe entre lo cómico y la vida una relación inevitable, de forma complementaria a la inteligencia. Si la función de la inteligencia ante la vida es, para Bergson, construir ciertos esquemas estables —establecer ciertas reglas del juego— para pasar a un análisis que permita la comprensión de fenómenos complejos, la fabricación de estructuras que faciliten el desarrollo científico, por ejemplo, es necesario pensar también que la risa y lo cómico se juegan su pertinencia ante el mismo tribunal, la vida entendida como duración. Hay algo en la risa que beneficia, enriquece, dilata la vida. Y que además parece hacer de forma peculiar y muy eficaz. Sólo así se entiende que, de entre todas las manifestaciones vitales —y artísticas— que existen, Bergson se haya detenido a analizar el fenómeno de lo cómico en particular. Es interesante notar que, aunque el pensamiento de Bergson, la riqueza de su lenguaje y la singularidad de su estilo, parezcan hechos, y sean efectivamente, extremadamente propicios para la reflexión estética y el análisis artístico, su pensamiento, no obstante, no sea más utilizado en discusiones o reflexiones de este tipo. Lo único que no puede encontrarse en la obra de Bergson, dice uno de sus editores, es el tono de la angustia, a pesar de la época en que fue escrita. Un arte, y una reflexión sobre el arte, obsesionados con la muerte, probablemente, rehúsa de forma natural el vitalismo bergsoniano.

Decir, por lo tanto, que la comedia es un juego que imita a la vida, es lo mismo que decir que es un juego que imita a la duración, a la fluidez e imprevisibilidad que constituyen la vida. En este sentido, lo cómico es un movimiento, por decirlo así, más similar, más cercano al corazón de la vida. La riqueza de la vida se manifiesta, precisamente, en esta aglomeración y disposición de fuerzas que parecen trabajar en sentidos diferentes y contradictorios. La inteligencia construye, y para ello necesita aplanar, apuntalar y establecer un terreno sólido.

La inteligencia humana se siente en su casa en tanto se la deja entre los objetos inertes, más específicamente entre los sólidos, entre los que encuentra su punto de apoyo (...) nuestros conceptos han sido formados a imagen de los sólidos. (Bergson, 2007, pág. 7)

El error de la inteligencia consiste en extender ese punto de apoyo a todos los terrenos de la vida. La inteligencia quisiera convertir la vida en una máquina, en un mecanismo perfectamente controlable. Pero el riesgo es incluso más profundo. En todos los ámbitos de la vida, incluso en aquellos más alejados de la inteligencia, existe una tendencia a la comodidad, al esfuerzo y la atención mínimas, a la inmovilidad. Como si la vida, cansada y aburrida, construyera pequeñas chozas, crisálidas, en las cuales refugiarse y descansar por un momento. Literalmente, hacer concha. Van der Leeuw comenta, citando a Jaspers:

Estas “conchas” son refugios firmes en las cuales el hombre puede buscar protección, y a las cuales se aferra. Pueden ser principios, convicciones, formas, ideales. Pero siempre son resistencias en un sentido doble (...) Me soporta y protege de accidentes sorpresivos, pero al mismo tiempo me protege de las sorpresas de las eternidades (...) Vivo más cómodamente como filósofo si puedo decir que soy un neokantiano de la escuela de Marburgo que si continuo con mi propia impotente filosofía. Estoy acabado como artista si he descubierto mi propia forma de pintar, mi propia “tendencia”, a la cual me puedo adherir de ahora en adelante. (Van der Leeuw, 1963, pág. 285)

Bergson llamaba a este fenómeno, contra el cual parece dirigir el edificio entero de su empresa intelectual, *automatismo*. Cuando el hábito se ha adueñado por completo de la vida, cuando la inteligencia quiere derivar de una sola premisa, cómodamente, la totalidad de los fenómenos, cuando la percepción puede incluso darse el lujo de no percibir, entonces se puede hablar de automatismo. Las exigencias que plantea entender la vida como duración, como fluidez imprevisible, pueden ser evitadas, sofocadas o eliminadas, partiendo de la solidez artificial de un hábito. Ciertamente, detrás de cada hábito puede encontrarse una buena dosis de racionalidad, una cantidad sensata de sentido común e incluso una victoria sobre la imprevisible marea de la vida, pero el hábito busca extenderse mucho más en el tiempo, calcular, prever, eliminar lo nuevo en el futuro. Vivir en una suerte de presente perpetuo, en donde nada es sorpresivo, sino predecible. En una palabra, ser una máquina, habitar un tiempo sin duración. La absoluta novedad que presenta la vida, su contingencia, el brillo de cada pequeño objeto que se nos regala a cada instante, queda borrado, opacado, empolvado antes de nacer. La percepción se adormece, la inteligencia se embota, utilizando los moldes del ayer no sólo para pensar y percibir, sino para comprender la duración del hoy y el mañana.

En Bergson, lo cómico representa un avance, un gesto que abre una grieta en la estabilidad del automatismo. Es una forma en que la vida reacciona ante la rigidez que intenta solidificarse sobre ella, o bien, un doloroso y crudo recordatorio de que el hábito ha llegado

demasiado lejos. Bergson afirma en repetidas ocasiones que lo cómico está “a medio camino entre la vida y el arte” (Bergson, 1985, pág. 125). Mantiene una actitud beligerante frente a ambas, en constante formación y deformación. A veces, comprobándose de la manera más común y corriente, la risa es una reacción completamente involuntaria de la vida, ante la vida misma. Sin reparos, y desafiando cualquier sentido de prudencia y propiedad, la risa estalla frente al desvanecimiento, o tropiezo, de una estructura que sin mayor razón –por la fuerza del hábito solamente– había adquirido, o pretendía adquirir, cierta rigidez. Cualquier tipo de postura o posicionamiento, especialmente la verticalidad, invita a una consideración cómica. “Por el sólo hecho de sentarse se pasa de la tragedia a la comedia” (Bergson, 1985, pág. 63). Los personajes épicos o trágicos carecen de necesidades corporales y se presentan bajo una majestuosa verticalidad. Basta sentarlos a comer, tener una conversación común y corriente, para cambiar completamente de registro. Robert Provine, en su estudio científico de la risa, demuestra excepcionalmente que la risa, de hecho, no necesita de bromas, sino que nace y fluye de la manera más natural en el ramo de las conversaciones cotidianas. Sólo un pequeño porcentaje de nuestras risas dependen de las bromas y el ingenio cómico.

Las bromas funcionarán, pero las personas ríen más frecuentemente después de líneas inocuas como “Los veo más tarde” o “estás seguro” (...) La mayoría del diálogo previo a la risa es como el de una interminable comedia televisiva de situación, escrita por un extremadamente poco talentoso escritor. (Provine, 2000, pág. 40)

Las situaciones y conversaciones más triviales abundan en comicidad. Hay mucho lugar, dentro de la idea de lo cómico en Bergson, valga la redundancia, para una consideración espacial, incluso corporal, de la comedia. Accidentes, tropiezos, cambios súbitos de lugar, desplazamientos lentos o acelerados, cualquier paso en falso –trátese de quien se trate– pueden despertar una risa. Pero también el cuerpo que no obedece, como una extremidad entumecida, una erección imprevista o un intestino traicionero pueden provocar la misma hilaridad. Como si el espacio y la materialidad del cuerpo nos jugaran una travesura, una revancha. No es un recordatorio de la finitud de los seres humanos, al menos no necesariamente, sino una cierta rebeldía de las cosas, una desobediencia interna de la vida, una manifestación directa y punzante de su duración. Las cosas tardan, duran, exigen un tiempo concreto, que no se subyuga a nuestra voluntad. Para ilustrar esta resistencia Bergson recurre a una interesante comparación:

Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, puedo hacerlo, pero debo esperar a que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está lleno de enseñanzas. Pues el tiempo que tengo que esperar ya no es ese tiempo matemático que se aplicaría del mismo modo

a lo largo de la historia íntegra del mundo material (...) Él coincide con mi impaciencia, es decir, con una porción de mi propia duración, que no es estirable ni cortable a voluntad. Eso no es más del pensamiento, es de lo vivido”. (Bergson, 2007, pág. 20)

La disolución del agua en el azúcar tiene una temporalidad que se impone y que, de manera bastante simple, hace reventar nuestro frágil concepto del tiempo. Lo cómico imprime movilidad, cambio, tanto a su presa como a quien sirve de espectador. Podría decirse que lo cómico se refiere precisamente a esta reacción de la vida contra el automatismo, mientras que la comedia se refiere a la forma en que, desde una disciplina artística o una práctica institucionalizada, se ejecuta un movimiento similar. Lo cómico aparece, dice irónicamente Bergson, “cuando la sociedad y la persona comienzan a tratarse como una obra de arte” (Bergson, 1985, pág. 39). La risa obra sobre el arte cuando el arte abunda en rigidez y afectación. En un sentido amplio, pues, la risa actúa de manera estética, sobre la percepción, desentumiendo, flexibilizando la vida y el arte. La risa, un movimiento ella misma, permite ver, o entrever al menos, el corazón dinámico del mundo. Se trata de desenmascarar, pero en un sentido profundo. No se trata de denunciar una mentira, o la traición a un principio moral o ético, sino el apoltronamiento y comodidad que ocultan la duración incesante de la vida. Somos cambio, incluso los objetos más sólidos sólo son modos en que se nos presenta el cambio. Pero, paradójica o cómicamente, nada nos desagrade más que cambiar. No importa lo que seamos, si lo somos durante demasiado tiempo, se convierte en algo cómico. Risible es todo aquello que niega de una forma u otra la duración. Gustamos decir que cambiamos constantemente, incluso, que evolucionamos, pero nada podría estar más lejos de la realidad. Cuando encontramos el más pequeño asidero –filosófico, moral e incluso estético– nos aferramos a él por el mayor tiempo que sea posible. Cambiamos considerablemente menos conforme pasa el tiempo. Entre más tiempo pasamos sobre la tierra, más resistimos a la duración. Los estertores de la risa son una especie de reacción tectónica contra las estructuras que ingenuamente edificamos sobre el torrente de la vida. Un juego que ha olvidado que era un juego.

En tanto recuperación o acercamiento a la duración, toda la filosofía de Bergson podría considerarse como una carcajada, una guerra al automatismo en todas sus formas. Si bien la duración pura es incluso difícil de pensar, debido a que el pensamiento no puede no pensarla como un estado sólido, la risa nos recuerda que es posible subvertir y recobrar, aunque sea un poco, el sentido de su duración. Como una suerte de botón de emergencia, la risa funciona como un puente entre tensión y distensión, dilatación y condensación de la vida. Abre la posibilidad para que una conciencia atenta sea capaz de ver la duración, de intuir la. Cuando la vida, por

decirlo así, se distrae y se deja llevar por la inercia, la risa arremete como un acicate que interviene para evitar, o combatir, la rigidez. Pero, el automatismo acecha a la vida a cada momento. Es parte de ella. Las callosidades del cuerpo y el espíritu nunca desaparecen del todo, sino que algunas parecen volverse más y más profundas. Lo cómico, en tanto juego que imita la vida, no es un resultado, sino un proceso, cabe decir, un combate constante. Al inicio de su autobiografía, el comediante Steve Martin afirma:

El gozo durante la ejecución era raro —el gozo hubiera sido una indulgente pérdida de concentración que la comedia no puede costear. Después de los shows, sin embargo, experimentaba largas horas de júbilo o miseria dependiendo de cómo le fue al show, porque hacer comedia solo en un escenario es la última batalla del ego. (Martin, 2008, pág. 5)

La comedia, como los juegos, no es meramente una suerte de mundo alterno, regido por sus propias leyes, alejado de la vida, sino una arena en donde se ejercitan todo tipo de fuerzas contrarias, que le dan vida a la vida. Huizinga se rehusó a ver en los juegos un principio cómico debido a que sólo veía en este último una oposición a lo solemne y a la seriedad. Pero la comedia puede ser un asunto muy serio y puede, incluso, no necesitar de la risa. Bergson, en las últimas líneas de su ensayo, afirma: “Necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo subversivo (y específicamente subversivo), ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde algún temor” (Bergson, 1985, pág. 178). Detrás de la comedia, hay una misteriosa sed de sangre, un genio de la autodestrucción, que puede volverse contra la vida misma. Si la vida es rígida, se vuelve fluida y flexible; pero si la vida es demasiado suave y ligera, muestra dientes duros y afilados. Provoca temor, incomodidad, dolor, no sólo risa. La comedia avanza sobre territorios mucho más escabrosos cuando ya no es motivada solamente por la risa o, mejor dicho, cuando, al mismo tiempo que risas, proporciona golpes directos y duros, cortantes, sobre una audiencia que, quizá más que cualquier otra cosa, necesita de un rival, de una oposición. Lenny Bruce afirmaba que provocar una risa en la audiencia era “como empujarla desde un precipicio” (Berger P. , 2000, pág. 48). Bajo cualquiera de sus formas, lo cómico brinda mucho más que risas. La comedia es una espada de doble filo, nunca una complaciente autosatisfacción. El comediante sólo puede blandirla a costa de su propio riesgo, dejando un poco de su propia sangre sobre la arena. No es sólo vida, sino vida que se acerca a la muerte, que coquetea con la posibilidad de su destrucción. Como el box, o los toros, donde es imposible imaginarlas siquiera sin una dosis de violencia, la comedia plantea también cierta agresión, profanación, de la propia percepción. En su estética del boxeo, David Scott resume

lacónicamente una pelea de box bajo una fórmula casi unamuniana: “Déjame abrazarte para hacerte daño” (Scott, 2008, pág. 7). Phil Berger comenta al respecto:

Una audiencia podía sentir el miedo. Así que los comediantes se hacían más grandes que la vida. Su charla rebosaba de un lenguaje brutal –los asesinó/les hizo un daño real. Incluso sus fracasos estaban revestidos de un gigantismo verbal: bombardeados/muertos/en las cañerías. Veinte años después, los nuevos comediantes habrían mantenido eso (si poco más) como legado, diciendo: “hice pedazos a los hijos de puta”. (Berger P. , 2000, pág. 49)

Más allá de la risa, el espectáculo radica en el combate, en un ir y venir, en un auténtico intercambio de golpes entre el comediante y su audiencia. La comedia necesita tanto de risas como de abucheos. Hay comedia en la victoria, pero quizá mucha más en la derrota, en la indecisión entre la una y la otra. Lo cómico es de naturaleza agonal, agonística. En la *Agonía del cristianismo*, Unamuno nos recuerda que agonía no tiene nada que ver con dolor, aflicción o muerte. Agonía significa lucha, debatirse entre la vida y la muerte (de Unamuno, 2003). Una persona agonizante no está, como nos es común pensar, más cerca de la muerte o a punto de expirar, sino que precisamente por esa cercanía y desafío, que la mayoría de nosotros evita, está más vivo que nunca. Para Unamuno, como para Bergson, sólo la vida que está en constante prueba merece ese nombre. Evitar la presencia de la muerte a toda costa nos lleva, paradójicamente, a una suerte de muerte en vida, aun entumecimiento y autosatisfacción general. Unamuno, profeta, loco y comediante, resumía bien este espíritu combativo cuando escribía:

Mira, lector, aunque no te conozco, te quiero tanto que si pudiese tenerte en mis manos, te abriría el pecho, y en el cogollo del corazón te rasgaría una llaga y te pondría allí vinagre y sal para que no pudieses descansar nunca y vivieras en perpetua zozobra y en anhelo inacabable. (de Unamuno, 2006, pág. 195)

La comedia de Aristófanes, por ejemplo, en su estructura formal, contaba con un *agón*, en el que el *prot-agonista* tenía la tarea de convencer a su *ant-agonista*, o de rendirse en el intento y ceder a los argumentos del otro. Todas las comedias de Aristófanes son comedias de oposición, en las que dos argumentos, sirviéndose de los actores como vehículos, se enfrentaban, triunfando generalmente el más ridículo de ellos. Hombres y mujeres, políticos y campesinos, esclavos y amos, hombres y dioses; todos discuten y oponen sus puntos de vista y formas de vida. La comedia de Aristófanes generalmente le otorga la victoria al antagonista, al carbonero, a la mujer, al esclavo, frente al típico protagonista, el hombre, el filósofo, el artista

o los mismos dioses. La voz de los oprimidos y marginalizados, su imposibilidad de salir de la escena principal, su respuesta ingeniosa ante los “razonamientos” de los opresores, su lucha constante; todos estos elementos, aparecen en la comedia no sólo como un recurso para arrancar risas entre la audiencia, sino como un posicionamiento, como el otorgamiento de un lugar, la apertura de un espacio, la posibilidad mínima de luchar. Ningún tipo de institución o cultura se mantiene en pie sin un rastro de lucha, de zozobra interior. El rechinido de fuerzas que se oponen, que en el fondo nunca están a gusto, resuenan en la queja y la burla del esclavo. La estabilidad es siempre provisional, un frágil punto de apoyo que nunca es definitivo. Pero, independientemente de quién se coloca como el ganador del agón, la inversión cómica, la lucha inimaginable, siempre tiene lugar. La discordia, la agonía, al menos en la ilusión cómica, ya irrumpió en escena. El desenlace poco importa. La comedia gira alrededor del posicionamiento, pero sobre todo, de la oposición.

La comedia griega incluso contaba con un recurso formal de corte más agonístico que el agón: la parábasis. Aquí hay una interrupción súbita de la acción en un interludio que habilita al autor para entrar en un debate personal con su enemigo: la audiencia. Independiente del tema y la acción dramática, la parábasis representa un paréntesis en la obra para que el autor pueda encarar, desafiante, al teatro y sus expectativas. Para los griegos, no sólo la comedia, sino prácticamente toda manifestación artística y vital, podía convertirse en una competencia, era afinada mediante ella. Comedia, tragedia, juegos olímpicos o erísticos, la filosofía misma y el derecho, comparten la misma tradición agonal, pero que en la comedia parece encontrarse más a sus anchas. Hay una fuerte dimensión atlética en la comedia. El coro y los personajes rara vez están estáticos, sino que se mueven y brincan de un lugar a otro. Acrobacias y piruetas abundan en representaciones cómicas, no sólo en la comedia antigua, sino que se presenta también en el juglar medieval y en la comedia del arte italiana.

Las canciones, la mímica y la acrobacia fueron algunos de los elementos que dieron vida a la Comedia del Arte. Los juglares medievales merecen especial atención (...) Sus representaciones pueden compararse con una forma actual llamada *happening*, que significa acontecimiento, suceso. (Echeverría, 2014, pág. 28)

Étienne Decroux afirmaba lacónicamente: “Para proyectar un texto de la *Commedia dell’arte*, hay que ponerse shorts” (Decroux, 2000, pág. 100). La voz de los otros, la competencia con opiniones ajenas, desaparece paulatinamente de la escena de la cultura griega en función de ideas y criterios “oficiales”. Lo que eran diálogos y vociferaciones explícitas en la comedia de Aristófanes, da paso a reflexiones sutiles e interiorizaciones en la comedia de



Menandro. La parábasis cómica permitía no sólo la expresión y afrenta del autor, sino también la implícita respuesta a una pregunta u opinión del público. La audiencia podía castigar a los autores, no sólo con abucheos, sino negándoles la victoria en el certamen. Las comedias estaban hechas para ganar, para salir victorioso en una contienda, no sólo contra otros autores, sino específicamente frente al público. En las *Nubes*, por ejemplo, en boca del propio Aristófanes, puede leerse lo siguiente:

Yo que os tenía por un público enterado y a ésta por la más inteligente de mis comedias...decidí dároslo a probar a vosotros antes que a nadie y me vi derrotado sin merecerlo por unos rivales vulgares. Eso es, pues, lo que tengo que reprocharos a vosotros los listos”. (Aristófanes, 2007, pág. 55)

Con sorna e ironía, Aristófanes insinúa que su público participa de la misma vulgaridad de aquellas obras que lo vencieron –de la baja calidad de los chistes y de la grosería de sus bromas– para después llamarlos, condescendentemente, listos por haberle negado el triunfo. No sólo se trata de orgullo herido, sino de un contra-movimiento para responder al inicial rechazo del público, para darle más cuerda a la competencia. La risa no es el criterio último para medir la efectividad de la comedia, sino que hacía falta el reconocimiento palpable de su victoria sobre las demás y, en cierta forma, sobre el público, a través del premio en el certamen. Nada más lejos de Aristófanes que la imagen del artista a quien no le importa lo que el público opine de su obra, sino que ésta parece no poder realizarse sin que la audiencia se involucre de una forma más directa y, cabría decir, personal, en el desarrollo y finalidad de la comedia. Lope de Vega, siglos más tarde, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, valida también este método de composición. “Escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto” (de Vega, 2017, pág. 133). La comedia no sólo prolonga y acoge las opiniones del vulgo, sino que también apela a su sentido del gusto. Lo cual no implica ceder a cualquiera de sus caprichos, sino, de nuevo, desafiarlo, estimularlo, pero siempre con la audiencia en mente. Incorporando el gusto del vulgo se garantiza, por una parte, que aquellos que pagan y asisten a la representación, reciban la atención del autor y, al mismo tiempo, acicata la creatividad del autor para, dentro de ciertos límites, sorprenderla, ofrecer un objeto nuevo en un envoltorio viejo. Nunca se está más cerca uno del otro que cuando se combate con él. La satisfacción, la primera explosión de la risa, pasa a segundo plano. Se trata de retar, desafiar a la audiencia, de lanzar golpes, pero también de esquivar, o saber recibir los que los que se lanzan desde el público. En el *Arte de la guerra* se lee:

El Tao de la guerra es el engaño. Si se es hábil, muestra inhabilidad; si se tiene capacidad, muestra incapacidad; si se está cerca, muestra estar lejos; si se está lejos, muestra estar cerca; Si el enemigo es propenso al lucro, tiéntalo; si está en estado caótico, atrápalo; si es próspero, prepárate; si es fuerte, evádelo; si es irritable, provócalo; si es humilde, endiósalo; si es perezoso, hazlo trabajar hasta desgastarlo; si es unido, divídelo. Atácalo donde no esté preparado y actúa donde no lo advierta El arte de la comedia es muy similar al arte de la guerra. (Tzu, 2014, pág. 4)

Karl Groos, autor casi olvidado por la historia de las ideas, ya había formulado una teoría del juego, y la comedia, a partir de la lucha, la competencia y la beligerancia, a inicios del siglo XX. El juego, que compartimos con el reino animal, es para el autor: “la oportunidad, a través del ejercicio, de las disposiciones innatas, de fortalecer e incrementar su herencia en la adaptación a su complicado ambiente” (Groos, 1912, pág. 2). Animales y seres humanos, a través del juego, ejercitan fuerzas y habilidades necesarias para vivir. Sin ejercitación, sin un constante despliegue y contraste de habilidad, todo tipo de herencia y talento se recogen sobre sí mismos, se marchitan y decaen. Los juegos son un escenario privilegiado para probar, practicar, ensayar hasta el cansancio desde habilidades comunes y corrientes como caminar y mantenerse de pie, hasta ocupaciones más complejas, como la visión y el pensamiento. Sin juego, la vida se vuelve lenta, morosa. Y el juego, a su vez, puede reducirse al instinto de pelea que nos compele no sólo a intentar resolver problemas, sino a crearlos para después resolverlos o a competir con alguien para hacerlo mejor. En la clasificación de los juegos que hace Caillois, el agón también aparece como una de sus formas principales.

Todo un grupo de juegos aparece como competencia, como lucha en la que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor (...) Por cuidadosamente que se trate de conservarla, una igualdad absoluta, no parece sin embargo del todo alcanzable. (Caillois, 1986, pág. 43)

El agón también alterna entre *ludus* y *paidía*, produciendo un orden atravesado por el caos. El juego es un entrenamiento constante, aderezado por el acicate de la dificultad. Es tan real como la pelea o la presentación final, pero libre de sus cadenas y restricciones. Necesita reglas, pero no está obligado a seguirlas de forma absoluta. Una buena parte de su validez consiste, precisamente, en hacer posible lo que normalmente no sería posible, propiciar situaciones y accidentes que quizá no sucedan pero que deben tomarse en cuenta. El entrenamiento no elimina los riesgos, sino que juega con ellos. La impredecibilidad del rival,

del evento final, sólo incrementa la intensidad del entrenamiento o ensayo. Lo que consideramos como una obra terminada, en buena medida, no es más que un esbozo, un boceto, un sketch afortunado que, entre muchos, encontró un espacio propicio. Un juego no es nada sin un enemigo, sin un reto, sin la posibilidad de perder. “El juego conduce de lo que es fácil hacia actividades más difíciles, dado que sólo la conquista deliberada puede producir el placer del triunfo” (Groos, 1912, pág. 8). El juego se trata de superar una dificultad, ya sea el azar, un rival, una bestia o una calamidad. Lo que vemos en los juegos, comúnmente, es sólo el desenlace, el enfrentamiento final. Mucho más amplio, más doloroso, pero a la vez más satisfactorio, es el espacio y el tiempo del entrenamiento antes del juego, del ejercicio, del *foreplay*. La frustración, a la vez que las pequeñas satisfacciones, se resuelven en el enfrentamiento final, pero son parte integral de un juego, de una competencia. Si no duele, no sirve, reza un mantra deportivo que encierra también la raíz de todo juego, y de lo cómico. Los filos, las aristas de lo cómico, también necesitan agudizarse en la competencia. La comedia, por su parte, como la mayoría de los deportes, necesitan de otro, de un rival contra el cual medirse, de un cómplice. Bergson hablaba de un necesario componente social de la comedia. “No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. Escuchadlo bien: no es un sonido articulado, neto, definitivo; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente” (Bergson, 1985, pág. 28). Pero este eco, rebote acústico entre la audiencia y el comediante, es menos una expresión de satisfacción y placer que un roce y encuentro agonístico. O mejor dicho, es las dos cosas a la vez, placer y dolor, comodidad e incomodidad. En condiciones normales, por decirlo así, sin un afán de competencia, nadie buscaría deliberadamente el dolor, la fricción o el enfrentamiento con otra voluntad. Pero si se trata de una competencia, de un espíritu combativo, no hay dolor e incomodidad que no sean bienvenidas. En una comedia, el otro no está ahí para ser entretenido, sino atizado, o al menos, sacudido, pero incluido definitivamente en cualquier ejercicio cómico. La risa encierra un fuerte componente social. De cierta forma, nadie que ría está solo. La risa en el hablante es la principal causa de risa en el espectador, no lo que dice. Como un auténtico virus, se contagia a los demás de forma inevitable. Provine escribe:

La risa, como el lenguaje, es una señal vocal que rara vez usamos a menos que haya una audiencia. El filósofo danés Søren Kierkegaard notaba la rareza de la risa solitaria cuando preguntaba a un amigo: “Contéstame honestamente (...) ¿realmente ríes cuando estás solo?” Kierkegaard concluía que tenías que ser “un poco más que raro” si lo hacías.

En efecto, la risa es la señal humana social en quintaesencia. La risa se trata de relaciones. (Provine, 2000, pág. 219)

La comedia se trata de atacar vulnerabilidades, donde sea que las encuentre. Groos afirma que la comedia es una suerte de “toque sorpresa” (Groos, 1912, pág. 165). Como las cosquillas, la comedia requiere exterioridad, ajenidad, al igual que cierta violencia en su irrupción. Vale la pena recordar la imposibilidad de hacerse cosquillas a uno mismo. En un punto en el que somos capaces de infringir todo tipo de efectos y placeres sobre uno mismo, el aparentemente insignificante gesto de hacerse cosquillas a uno mismo permanece negado. Es un toque que envía una corriente eléctrica por el cuerpo, justo en el punto que más protegemos. Ajeno, exterior, otro, es aquello que produce cosquillas. Si no lo hace, puede considerarse como una especie de extensión de uno mismo, o al menos, como un objeto que pertenece por entero a nuestra esfera más cercana, como una herramienta. Heidegger, por ejemplo, consideraba a los objetos más útiles, aquellos que de tan cercanos se nos vuelven invisibles, como una parte de nosotros. Obtienen su visibilidad, vuelven a ser objetos de cierta forma, sólo cuando fallan (Heidegger, 2002). El mundo, aquello que no soy yo, las personas y los objetos, son aquello que tiene el extraño privilegio de poder hacer cosquillas. Provine, desde un punto de vista científico, afirma que las cosquillas son una herramienta clave en la percepción de sí mismo y del mundo. Las cosquillas, dice Provine:

son explicables como la acción de un *detector de no yo*, un comparador neurológico que distingue entre la auto estimulación de nuestro cuerpo (propiocepción) de la producida por objetos exteriores y en movimiento, u organismos (exterocepción). Entre menos predecible sea el estímulo, mayor es la falta de yo y la otredad. (Provine, 2000, pág. 121)

Las cosquillas, en cuanto aparición del otro, tienen la misma estructura que un ataque o una ofensa, una brutal invasión al espacio personal, que difícilmente puede ser tolerada. La mano que hace cosquillas revela como ninguna otra cosa nuestras vulnerabilidades, nos muestra completamente expuestos y sin defensas. Aunque cada vez más marginalizadas dentro de la sociedad, como un tocar que no tiene tacto, las cosquillas representan un perene recordatorio de los límites del yo, de la autocomplacencia –las cosquillas solitarias son incluso más vacías que el sexo a solas–, así como de la existencia de otro que no se pliega a los estrechos esquemas de nuestra sensibilidad. Lo cual no impide que, como en otros tipos de prácticas extremas, pueda encontrarse placer en ellas. En el amplio mundo del placer y los fetiches, hay espacio para aquellos que disfrutan tanto hacer cosquillas como ser objeto de ellas. No obstante, menciona

Provine, “la mayoría de los escenarios de cosquillas toman la perspectiva del cosquilleador (...) (En el lenguaje del sadomasoquismo, hay más interés en estar “arriba” que “abajo”. (Provine, 2000, pág. 106). En buena medida, la labor del comediante es muy similar a la de un cosquilleador en serie. No sólo se trata de provocar risas, sino de poner al auditorio en una situación comprometida, atacando sus vulnerabilidades, o poniéndolas al descubierto. Ese punto frágil o delicado puede ser una postura política, una situación familiar, orientaciones sexuales, religiones, incluso catástrofes. El infame chiste *Los Aristócratas*, el chiste más vulgar jamás contado, ejemplifica a la perfección este desafío a la sensibilidad.

Un hombre entra en la oficina de una agencia de vaudeville y le dice al agente que tiene un acto que el agente podría considerar en tomar. El agente, naturalmente, le pide que le diga qué es. El hombre consiente, diciendo, “bueno, es un acto familiar” –y alegremente se lanza en una descripción de las acciones más viles, más asquerosas, más ofensivas, que miembros de su familia, y sus mascotas, y otros transeúntes, y varios objetos inanimados, y demás, pueden hacer con, encima de, cerca, y el uno al otro. Después de lo que parece una descripción eterna, el hombre finalmente se detiene, y el agente (un poco sorprendido, seguramente) dice, “bueno, ah, bueno, ese es todo un acto. ¿Cómo se llaman ustedes?” “Oh”, dice el hombre, “somos los Aristócratas”. (Dauber, 2018, pág. 121)

El chiste es una especie de leyenda urbana compartida entre comediantes, probablemente desde la era del vaudeville. Una de las más famosas reelaboraciones se atribuye al comediante Gilbert Gottfried. Fue su manera de “bajar” la tensión después de haber hecho otro chiste acerca de la tragedia del once de septiembre en las torres gemelas en Nueva York, apenas tres semanas después. En caso de que no se considere lo suficientemente ofensivo para los estándares actuales considérese lo siguiente: el chiste depende de la creatividad, y vulgaridad, del que lo cuenta, de qué tan explícito es en los actos y las palabras, así como de su capacidad de improvisar sobre la marcha. Además, depende de la particular sensibilidad de la audiencia y puede adaptarse a ella. Es un chiste en extremo flexible, con el potencial de ofender a casi cualquier tipo de audiencia.

La comedia pone a prueba a la percepción, tanto su dureza como su flexibilidad y tolerancia, de una manera literalmente física. La imitación cómica de la vida tiene que ver menos con la reproducción fiel que con un desafío, un remedo burlón del rival, hecho con toda la intención de perturbar la sensibilidad ajena. La imitación puede comenzar como un ejercicio humilde, como una subordinación al objeto imitado. Empero, desde un inicio siembra también

la semilla de la discordia, la agresión y la competencia. Nadie imita algo sin, en el mismo momento, ponerse en una desafiante actitud de igualdad –incluso de revancha– respecto a la persona u objeto imitado. La repetición de movimientos, técnicas, formas y gestos, implican necesariamente el germen de la confrontación. No sólo se trata de hacer como el otro, sino de hacerlo mejor que el otro, o mejor aún, hacerlo enojar para que responda a la agresión, para continuar el juego. Imitación es oposición, parodia, caricatura. Implica ya una forma de resistencia a la forma que intenta imponerse desde afuera, a un yo que se infla sin cesar. La contemplación es de naturaleza pasiva. La mimesis cómica, por su parte, es un gesto de inhospitalidad, el comienzo de una rivalidad, o al menos, de un brusco intercambio de cosquillas.

La comedia, debido a este principio de beligerancia, encierra necesariamente, en mayor o menor grado, una dosis de violencia. Si bien, en ocasiones, se puede argumentar que la crueldad con la que la comedia trata a su objeto sirve a un fin, o fines, más altos; en otras muchas ocasiones, la crueldad se exhibe sin mayores miramientos, sólo para producir una mella, para ocasionar daño. Caricaturizar a algo, o a alguien, implica no solamente cargar, sino literalmente, sobrecargar la mano. No sólo se trata de despertar la percepción, de desembotarla, sino de hierirla flagrantemente. Bromas pesadas, caricaturas, insultos, palabras y gestos obscenos, la humillación y la tragedia ajena, son algunas de las fuentes más naturales de la risa. En ocasiones, no hay nada más divertido que molestar a alguien, que empujarlo poco a poco a perder la cabeza, a incitar la rabia en su interior. La ilusión cómica se alimenta tanto de un endurecimiento de la sensibilidad, como de un contraste y un desdoblamiento. El objeto cómico, o víctima de una broma feroz, no tiene sentimientos. Mientras dure la broma, el objeto pierde toda su vitalidad, convirtiéndose en una especie de marioneta o títere de trapo. Sobre el disfrute de lo cómico, Groos afirmaba: “nuestra apreciación de lo cómico se deriva de nuestros poderes de exageración sobre las contradicciones del sujeto” (Groos, 1912, pág. 232). La violencia no se ejerce sobre un ser humano en su totalidad, sino sobre aquellos aspectos que, por decirlo así, han dejado de ser humanos, y devienen la caricatura de lo que vive. La caricatura, escribió Gombrich, “es la ilusión de vida sin ilusión de realidad” (Gombrich, 1984, pág. 269). La comedia es la vida sin la fatigosa carga de realidad que arrastra. Sus creaciones o víctimas rebosan de vida, son extensiones de ella, pero su disolución apenas afecta la realidad, o lo hace de forma distinta al de una flagrante agresión. Es un daño gratuito, virtual, un ejercicio de resistencia para la sensibilidad. La vida que vivimos, como insinúa Bergson, no es la vida real, sino apenas un caparazón, una concha, una piel osificada vaciada de contenido vital. La

crueledad de la comedia, incluso si produce heridas reales, es necesaria para remover toda serie de costras que impiden a la vida seguir su camino, o bien, para comprobar que efectivamente está viva. El escritor norteamericano Ambrose Bierce escribe algo similar respecto al significado de la palabra *excepción*.

Una cosa que se toma la libertad de diferir de otras cosas de su clase, como un hombre honesto, una mujer sincera, etc. “La excepción prueba la regla” es una expresión constante en los labios del ignorante, quien la repite sin cesar sin pensar nunca en su absurdidad. En latín, “*Exceptio probat regulam*” significa que la excepción *prueba* la regla, la pone a prueba, no la cofirma. (Bierce, 1999)

La comedia sería esta actividad excepcional que pone a prueba las reglas. La ferocidad de la comedia, como la ridiculez humana, se disuelven también en el torrente de la duración. Si la vida se entiende como una contienda, como un agón, en la cual se busca siempre regresar el primer golpe, la risa es un arma mucho más útil contra la crueldad intrínseca de la vida, un revés inesperado contra la brutal y despiadada corriente vital. Lo cómico no es pura violencia, sino un ejercicio, la fabricación de un castillo de naipes al igual que su destrucción, o mejor aún, la meticulosa elaboración de un misil imaginario para derribar nuestros castillos en el aire. En el desdoblamiento efectuado en la ilusión cómica, la risa representa un sentimiento de superioridad a la ocasión. La alegría que nace de ser una causa, aunque sea de la propia destrucción. Es una ilusión que destruye otra ilusión. Es el epítome de una actividad gratuita, redundante, que no obedece a nuestros criterios de valor convencionales. “

Algo que no posee provecho, verdad ni valor simbólico –dice Platón en *Las leyes*– puede ser juzgado de la mejor manera según el criterio de la *gracia*, *χαρις*, que alberga y según el goce que ofrece. Semejante goce, que no lleva consigo ningún daño o provecho que valga la pena, es juego, *παιδια*. (Huizinga, 2007, pág. 204)

En un mundo en donde el conflicto es inevitable, esta batalla de cosquillas representa una especie de conflicto humano benigno, a la vez que gratuito, como el arte. Es un ejercicio de contraste, en el que las fuerzas inevitables de la vida –el miedo y el dolor– son contradichas, subyugadas, mediante un gesto de alegría. Una convocatoria de esfuerzos, habilidades y sufrimientos, que se desintegra alegremente sobre la corteza del mundo, como mariposas que revolotean sobre el pasto, como un rocío que se desvanece sobre la civilización, refrescándola. Una riqueza que no produce civilización, sino que se agita sobre ella. Sin obras maestras ni líneas definitivas, sólo gracia.

–¿Y cuál es su gracia?  
–La facilidad de habla  
Cantinflas, *Ahí está el detalle*

La comedia tiene una dimensión, digamos, cien por ciento verbal. Se mueve cómodamente entre las palabras. La relación corre tan profundo que a veces ni siquiera es necesario el énfasis y la distinción. Abarca incluso a la dimensión no lingüística del lenguaje: gestos, señas, miradas, movimientos, etcétera. Toda comedia, en cierta forma, es verbal, está relacionada con cierto manejo, movimientos e inflexiones, del lenguaje. En el marco del presente ensayo, las palabras *lenguaje* y *palabra* se utilizan casi indistintamente. En estricto sentido, hay bastantes diferencias que establecer, y no se pretende negar la pertinencia de las distintas formas del lenguaje, ni afirmar que el único lenguaje real consista de palabras. Pero, en un sentido más amplio, palabra y lenguaje parecen casi identificarse y existe una estrecha relación. Toda forma de lenguaje parece pedir una palabra, traducirse a palabras comunes y corrientes. Incluso las artes, con su infinidad de recursos, parecen mudas si no es establece un discurso (palabra) del arte. Platón, en el *Gorgias*, hablaba de artes mudas, que no necesitan discurso, como la pintura y escultura. Cada vez más, no obstante, el discurso se busca, si no como auxilio, al menos como complemento. Empero, a pesar de haber sido abordado desde las más diversas disciplinas (hermenéutica, psicoanálisis, semiótica, lingüística, por mencionar sólo algunas) en el último siglo, no parecemos estar más cerca de poder definir qué es el lenguaje. Probablemente sea una señal de algo positivo, de la naturaleza proteica del lenguaje, de sus recursos prácticamente infinitos. La filosofía, hace no mucho, especialmente en el siglo pasado, se podía, o quería, entender, en los términos del llamado “giro lingüístico”, como una reflexión sobre el lenguaje (Rorty, 1991). Y en el mundo del arte, de la crítica y la investigación, incluso en el de la creación artística, una de las cuestiones más apremiantes parece ser la de la necesidad de un discurso del arte. Pareciera como si el lenguaje, en lugar de revelarse, cada vez que se ensaya un nuevo análisis sobre él, nos regalara una nueva disciplina, otra perspectiva a partir de la cual contemplarlo. Otro lenguaje. Un nuevo desvío. Pero todas ellas, al final del día, comparten una intención, al menos, muy similar: controlar el lenguaje. Toda disciplina, para poder constituirse como tal, debe ceder antes las exigencias de una lógica. En cuanto depuración, refinamiento, clarificación o estructuración del lenguaje, el espíritu de la lógica sigue vigente, quizá más que nunca. La lógica fue, y probablemente siga siendo durante mucho



tiempo más, una herramienta para cerner, cribar, el lenguaje, quedándonos sólo con los elementos que mejor sirven a nuestros intereses particulares, y que hacen posible cierta lectura de un fenómeno. Las exigencias lógicas del lenguaje –estructura, formato, palabras clave, argumento– son tan naturales para nosotros que un lenguaje sin ellas no sólo parece imposible, sino muy poco deseable. Sin lógica, ¿cómo nos entenderíamos? ¿no sería deseable aspirar a un lenguaje cada vez más lógico, más claro, menos ambiguo? La idea de que el lenguaje –el propio y el ajeno– necesita de una constante corrección o censura por parte de la lógica está grabada tan profundamente en nosotros que la gran mayoría de las veces ejercemos la corrección nosotros mismos. En un lenguaje lógico, no hay cabida para ciertas palabras y modos de expresarse. Su existencia puede a lo mucho ser tolerada, pero fuera de todo sistema lógico. La lógica es el lenguaje de la ciencia, o tal como la concibió Aristóteles, de la filosofía. No es sólo filosófico el objeto, sino, quizá en una mayor medida, la forma en que se habla de él. El ideal lógico del lenguaje es el de un lenguaje sin imperfecciones, limpio, puro y pulcro. La imposibilidad de conseguirlo probablemente sea una fuente constante de frustraciones y neurosis de todo tipo, pero de ningún modo representa un freno para el impulso que nos mueve a buscarlo. La lógica efectúa una catarsis, casi un exorcismo sobre el lenguaje. Hacer entrar algo en un formato no está exento de cierta sensualidad. Implica pulir, dar forma, por la fuerza, a un objeto que se asume sin una, una suerte de violación de su ser objeto. Pero dicho ideal supone ya el enfrentamiento con otro lenguaje, más amplio, cuya existencia y forma no obedece a las estrictas reglas de la lógica, sino que parece incluso divertirse con ellas y con sus pretensiones. Este otro lenguaje –quizá lengua sea más exacto–, menos claro, menos estructurado, más confuso, ha sido siempre el ámbito en el que se mueve la retórica. Helena Beristain la define como: “Arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos. Arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto, una construcción de carácter suasorio” (Beristain, 1991, pág. 421). La lógica es el esfuerzo continuo de poner una mordaza, una jaula para el animal salvaje que representa el lenguaje. La comedia, frecuentemente utilizando las mismas reglas de la lógica, las retuerce de tal modo que revientan, o al menos, se aflojan, dejando de funcionar como siempre, adquiriendo nuevos e inesperados giros, aunque sea por unos momentos. Este juego con las reglas de la lógica queda bastante patente, por mencionar sólo un ejemplo, en el chiste sobre los lentes del Rabí:

Dado que los lentes no están aquí, ellos han corrido o alguien los ha tomado. Ridículo, ¿cómo podrían haber corrido? Ellos no tienen piernas. Dado que alguien debe haberlos tomado, debe tratarse de alguien que tiene lentes o alguien que no los tiene. Si se tratase

de una persona que ya tiene lentes, no tomaría los míos. Si se tratase de alguien que no tiene lentes, sería alguien que no puede ver sin ellos. Si él no tuviera lentes y ve, ¿para qué necesita mis lentes? Debe tratarse de alguien que no tiene lentes y no ve nada. Si él fuese alguien que no tienen lentes y no puede ver, ¿cómo entonces podría él haber encontrado los míos? Dado que nadie que tiene lentes y puede ver los tomó, y nadie que no tiene lentes y no puede ver no los tomó, y dado que ellos no corrieron porque no tienen piernas, los lentes deben de estar aquí. Pero veo que ellos no están aquí. ¿Puedo ver? Entonces tengo lentes. Dado que tengo lentes, ellos deben ser míos o bien de otra persona. Pero, ¿cómo es posible que los lentes de otra persona estén en mi nariz? Dado que no pueden ser otros lentes, deben ser míos. ¡Aquí están!. (Reik, 2020, pág. 152)

Lo cómico abraza el sinsentido, la contradicción, el retruécano, y con ello ingresa plenamente en el terreno de la retórica. No se trata de un simple error o un mal uso de la lógica o las reglas del silogismo, sino que, a la vez, dichas reglas deben ser manejadas con cierta fluidez para llevarlas hacia donde se quiera, al mismo tiempo que se pretende producir con ellas una impresión cómica. Es una auténtica lógica del sinsentido, el cual, lógicamente, no podría existir. Sutilmente, a través del uso de las mismas reglas que la lógica establece, además, se construye una mordaz crítica contra los excesos en el uso de la lógica –hacer una cadena de silogismos para encontrar unos lentes– o bien, sobre la propia incapacidad para ver los fallos en nuestros “rigurosos” razonamientos.

Un primer intento de separación consciente entre lógica y retórica puede verse en la contienda que Platón sostuvo con los sofistas –e ilusionistas de todo tipo– de su tiempo (Platón, 1992). Gombrich, en su obra *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, parte exactamente del mismo punto en sus reflexiones sobre el papel que juega la ilusión en el arte (Gombrich, 1984). La razón de que Platón expulsara a los poetas, rapsodas, pintores y demás artistas de su *República* se basa en buena parte en las similitudes que el arte guarda respecto a la sofística, o bien, la similitud que ambos guardan respecto al ilusionista. El sofista es un comerciante de “todo cuanto tiene que ver con las Musas, que va de ciudad en ciudad, pues es comprado allá para ser vendido, así como la pintura y el ilusionismo” (Platón, 1992, pág. 352). Expulsar a los artistas es parte del mismo gesto despectivo que expulsa, o que intenta mantener al margen, a toda la caterva de sofistas que, sin importar todos sus esfuerzos, encontraban la manera de seguir cautivando adeptos. Y que, podemos adelantarlo, Platón no fue capaz de vencer, sino tan sólo forjar su propia idea de filosofía a partir de la oposición a los principios de la sofística. Empero, Platón logró dar a la posteridad cierta imagen de la sofística

y la retórica que es imposible descartar. La misma Beristain afirma que la retórica hoy queda reducida generalmente a una suerte de discurso por, o desde el poder. Lo cual, empero, también tuvo su origen en la antigua Grecia.

La historia de la retórica evidencia los vínculos que esta ha mantenido, durante 25 siglos, con las luchas sociales por el poder, ya que los tipos de discursos e constituyeron a partir de que su utilidad práctica se afirmó como consecuencia de la prosperidad económica (...) La utilidad práctica de los discursos conduce a la elaboración de una teoría sobre su construcción, de su pronunciación y su enseñanza. A esta teoría se le llamó retórica. (Beristain, 1991, pág. 423)

Para Platón, la sofística es el arte del engaño, compraventa de opiniones, de la superficialidad, de la creación, y multiplicación, de apariencias. Pero, sobre todo, el problema de Platón es que la retórica y la sofística son una lengua que no busca la verdad, sino solamente la apariencia de verdad, la verosimilitud. La verdad es el objetivo al que se encamina la dialéctica, así como la filosofía y el discurso científico en general. La lógica es el lenguaje que adopta la filosofía para conseguirlo. Platón se da cuenta de que es necesario un lenguaje específico y técnico, alejado del lenguaje común y corriente, para siquiera concebir su objetivo. Hay que descartar, cribar, una buena parte del lenguaje para evitar equívocos, ambigüedades, o bien, apariencias e ilusiones. El lenguaje es retórico por naturaleza, tira hacia abajo y hacia todos lados, por lo cual necesita de un auriga, como en el conocido mito platónico. No es que los sofistas creen ilusiones, a partir de la retórica, deformando el lenguaje, sino más bien, de que aprovechan, conocen, y manejan el potencial creativo, retórico y retorcido, del propio lenguaje. Y eso les basta, sin necesidad de recurrir al concepto de verdad. Si crean apariencias, ilusiones e imágenes, se debe principalmente a dos razones. Por una parte, el lenguaje ya está, desde siempre, lleno de ellas y funciona, en muchos casos, prácticamente sin ninguna regla. Toda palabra, como decía Nietzsche, es una metáfora descolorida. Nietzsche comenta, por ejemplo, el caso de la palabra serpiente, donde normalmente no vemos una metáfora, sino un nombre propio. Pero no hay que escarbar mucho para encontrarla. *Serpens* se deriva del verbo *serpo* en latín, que significa, serpear, arrastrarse, deslizarse, extenderse. Una *serpens* no designa en realidad nada propio, sino sólo algo que se arrastra, por perífrasis. Una serpiente es una arrastrada, literalmente, lo cual, curiosamente, ha encontrado su lugar en el lenguaje coloquial y, por supuesto, en una gran cantidad de chistes (Nietzsche, 2000). El diccionario es un compendio de metáforas descoloridas, el cual sólo funciona debido a que la metáfora ha retrocedido, pero no desaparecido. Por otra parte, la verdad parece ser algo no indispensable.

La opinión y el corazón –que bien podrían tratarse como sinónimos– de un hombre, no requieren de un aparato lógico para moverse. Puede incluso ser un obstáculo para ello. Una ilusión, en cambio, puede apoderarse por completo de un alma. Con el paso del tiempo, el propio Platón fue cediendo poco a poco a la posibilidad de que sus ideas sólo fueran entendidas por unos pocos, o incluso, por nadie.

Si yo hubiera creído –dice Platón– que podían expresarse satisfactoriamente al vulgo (sus ideas) por escrito u oralmente ¿qué otra tarea más hermosa podría haber llevado a cabo en la vida...? Yo no creo que la discusión filosófica sobre estos temas sea, como se dice, un bien para los hombres, salvo para unos pocos. (Platón, 1992, pág. 514)

Muchas de sus ideas más audaces, intuitivas y trascendentales, no están expresadas en términos lógico-filosóficos estrictos, sino a través de imágenes, con elegancia y recursos estilísticos variados, como un sofista. Como si las verdades filosóficas requiriesen de un último aderezo u ornamentación para alcanzar un espectro más amplio. La lógica trata de asuntos relacionados con la verdad. La retórica, por su parte, de lo que está más allá de la verdad, o simplemente, de lo que no la necesita. No se trata de demostrar, sino de persuadir.

Si bien es posible argumentar que en Platón hay una implícita aceptación del discurso retórico –de su poder, si bien no de su validez– fue necesario esperar a su alumno para una consideración más sesuda y amplia, menos despectiva pero crítica al mismo tiempo, de la retórica. Aristóteles no se limita a aceptar ciegamente la fuerza del discurso de los sofistas, pero rehabilita, ampliando el radio de acción del análisis filosófico, todas las zonas oscuras del lenguaje que la lógica se negaba a ver siquiera. Para Platón, los únicos discursos verdaderos son aquellos de corte científico-dialéctico, e incluso estos tienen sus límites. Hay más formas de discurso, pero los únicos capaces de acercarnos a la verdad son los discursos científicos. La lógica es – tiene que ser– un atrincheramiento del discurso, más una réplica que una posición ofensiva. Crea su propio radio de acción, siendo juez y parte al mismo tiempo. En un auténtico ejercicio de circularidad, los únicos discursos válidos para la lógica son aquellos creados por ella. Lo cual, inmediatamente pone en tela de juicio a todos los otros discursos que, por las más variadas razones, no se ajustan del todo –o contradicen por completo– a una estructura lógica. El ejemplo perfecto es el discurso del arte, no el que se realiza sobre el arte. El arte insinúa, persuade, mueve, sin necesidad de una estructura lógica a su interior, sino frecuentemente poniéndola en tela de juicio y desafiando nuestra capacidad como lectores. Cabe pensar que nuestro alejamiento o incapacidad para enfrentarnos y leer una obra de arte esté relacionada, al menos en parte, con nuestro obstinado empeño en darle a una estructura lógica a algo que busca

liberarse de ella. Lo cual no quiere decir que la lectura no sea posible, sino que se requieren de otras herramientas para hacerlo. La retórica, entre muchas otras disciplinas, es capaz de dar esas herramientas. No sólo la sofística utiliza un lenguaje que no quiere, ni necesita, acoplarse a una disposición lógica, sino que nuestro lenguaje cotidiano, familiar, no académico, más oral que escrito, menos riguroso, más flexible, tampoco se compagina al ideal lógico. Aristóteles llama a este lenguaje *doxa*, la lengua de la tradición retórica. Esta *doxa*, empero, no es ni remotamente tan simple –en tanto discurso falso– como lo supone el pensamiento de corte platónico o científico. El lenguaje es *doxa*. En un sentido amplio, la opinión es el uso público y común del lenguaje. Ciertamente, no está doblegado a una estructura lógica, pero eso no lo convierte en una sarta de falsedades amontonadas una sobre otra. Escuchar la opinión de alguien tiene una profundidad propia y específica. Nada más lejos que escuchar una retahíla de sandeces. En más de un sentido –alguno quizá coincida con las intenciones de Platón– aquello a lo cual aspiramos como mortales no es la verdad, sino a la formación de una opinión. Contrastable, falible, plural, pero a momentos también acertada, afortunada y única. Mucho más modesta, pero también mucho más cercana y ágil que la verdad platónica. Podemos escasear en verdades, pero abundamos siempre en opiniones. Son ellas las que abren caminos, las que posibilitan el disenso y la diferencia. La verdad es indiscutible y no admite opiniones. La opinión, por su parte, está siempre vuelta a la confrontación, al examen, la revisión y el cotejo. Borrada la posibilidad de una opinión distinta, es difícil incluso imaginar el descubrimiento de “nuevas” verdades, o al menos, de su actualización. Dar una opinión tiene un peso específico. Los sofistas eran de naturaleza escéptica, dudando incluso de la posibilidad de alcanzar una verdad, pero ejercitándose en aquello que sí podían obtener: una opinión fuerte, una posición estratégica desde la cual hacerle frente a cualquier situación. No se dejaba todo al azar, sino que toda verdad era puesta a prueba, toda verdad era discutible, probada en la arena de las opiniones. La retórica se mueve horizontalmente en el lenguaje. Parte de una opinión débil, pero a través de la prueba y la ejercitación, consigue una opinión recia, robusta, capaz de enfrentar otras opiniones, pero con la suficiente ligereza y flexibilidad para cambiar o adoptar una nueva. Pero nunca abandona la esfera de la opinión en función de una verdad inalterable, sino que extiende el campo de exploración. En cierta manera, todo está permitido. Todos los recursos del lenguaje están abiertos, disponibles, desde la más rústica simplicidad hasta el mayor grado de ornamentación. Incluso la lógica, en este caso, es un recurso más. El lenguaje es como un arsenal, o como una caja de herramientas como dirá muchos siglos después Wittgenstein. “Piensa en las herramientas de una caja de herramientas: hay un martillo, unas tenazas, una regla, cola, clavos,

tornillos. Tan diversas como las funciones de estos objetos son las funciones de las palabras” (Wittgenstein, 2003, pág. 27). La lógica también es una herramienta, que al igual que la retórica, puede ser utilizada para los más diversos fines, instrumentales si se quiere. La línea que las divide puede caer en el difuso ámbito de la integridad personal. El uso, el empleo que se le da a las herramientas, es casi completamente libre. Algunas servirán mejor a unos fines que otras, pero eso es todo. Incluso puede darse la ocasión de que una herramienta se utilice para algo completamente ajeno a ella, como partir nueces con un arma, o bien, que un objeto cualquiera se convierta en una herramienta, como los libros que sirven para dar equilibrio a una mesa. Lo cual es en sí mismo un recurso constante de comicidad. Por ejemplo, un viejo chiste: “Un idiota se acaba por completo su dinero, así que comienza a vender todos sus libros. La siguiente vez que escribe a su padre, dice, ‘Felicitame, mis libros ya están me están dando provecho’” (Crompton, 2013, pág. 41). La capacidad de adecuar medios y fines, de distinguir entre el objetivo y el lenguaje más adecuado para moverlo, de *improvisar*, de adecuarse a la situación y no retroceder, hacer uso indiscriminado de los recursos a la mano para conseguir un objetivo, es uno de los principales objetivos de la formación retórica. No exentos de fanfarronería, los sofistas podían presumir –y según Platón era algo común– de poseer una suerte de piedra filosofal, un arte que permitiría dominar todas las cosas, además de ser capaces de enseñarlo. Ese arte es la retórica y el material es el lenguaje. En la palestra pública, el dominio del lenguaje, no sólo de la lógica, sino de todos sus detalles y recovecos, abre la puerta a toda una serie de posibilidades, no solamente políticas. Dicho coloquialmente, los sofistas descubrieron hace muchos siglos, como reza el adagio, que el verbo mata carita, y no sólo la apariencia física, sino incluso al más riguroso y estricto argumento filosófico. Lo cual no se reduce a una mera apelación al talento personal e innato, sino a una formación basada en la certeza de la fuerza intrínseca, casi mágica, del lenguaje, la cual brilla no solamente en las creaciones más elaboradas, sino también en sus expresiones más simples y chabacanas. Un orador debía convencer, persuadir, leer a su audiencia y hacer uso de los medios más eficientes para cautivarla y moverla a la acción. Era muy posible que una audiencia fuera movida por un argumento decisivo. Pero, era igualmente plausible que fuese más susceptible a una amenaza, a una amonestación, a un insulto, al miedo, o incluso, a una broma. Ganarse el favor, la gracia del auditorio, es el primer y necesario paso para poder incidir o sembrar alguna idea en el corazón del público. Uno de los mayores descubrimientos de la retórica es que la audiencia no es un monolito, sino que hay tipos de audiencias, más susceptibles a un tipo de expresión que a otras. Uno de los pecados de la lógica consiste en asumir que sólo existe un tipo de audiencia,

así como una sola forma de persuadirlos. Gracia, en buena medida, es elocuencia. Y el cultivo de esta puede incluso convertirse en un fin por sí mismo, sin las pretensiones ostentosas de los mismos sofistas, como en el caso de Luciano de Samosata, una de las primeras figuras en buscar la palabra por sí misma, quien contaba igualmente con una fuertísima personalidad cómica y satírica, y que a pesar de haber recibido una formación sofística y su gran talento, no es incluido en la lista de sofistas ilustres de Filóstrato. Al parecer, incluso los sofistas querían guardar cierta reputación (Diógenes Laercio & Filóstrato, 2013). El camino abierto por los sofistas lleva a un punto de no retorno. Es necesario suavizar el terreno, cautivar la atención, endulzar el oído. En una palabra, persuadir. Lo cual, de la forma más natural, puede convertirse en un fin en sí mismo y no obedecer a nada ni nadie.

En su *Retórica*, Aristóteles define a la persuasión como un “mover hacia una pasión por medio del discurso” (Aristóteles, 1994, pág. 177). Y llama a la retórica “antistrofa de la dialéctica” (Aristóteles, 1994, pág. 161). Así pues, la retórica es una suerte de segunda voz de la dialéctica que intenta alcanzar todo lo que no puede reducirse a la lógica, lo que yace más allá de ella. Aristóteles se da cuenta de que la filosofía, sin la retórica, camina a medias, ataca sólo a la mitad –quizá menos– de su auditorio. Sigue en guerra con la sofística, pero decide incorporar sus medios. El mundo de la opinión le sirve como una criba para medir el alcance de un discurso filosófico, de su eficacia. El gesto es significativo. Ya no es el lenguaje de la opinión el que debe depurarse para convertirse en una expresión más pura, sino que la dialéctica debe descender y acrisolarse atravesando, y enriqueciéndose con ello, los retruécanos de la expresión retórica. En este descenso, o análisis, Aristóteles se convierte en una especie de titiritero, descubriendo los hilos que jalan de las pasiones humanas. Nietzsche, traductor de la *Retórica* de Aristóteles, hace un malicioso comentario sobre el talento retórico del estagirita: “Con frecuencia descubro en la *Poética* algo, en que yo me digo: aquí está Aristóteles como un extraño y fuera de lugar, él no puede enseñar nada porque carecía de capacidad natural. Pero algo distinto sucede con la retórica” (Nietzsche, 2000, pág. 228). Aristóteles muestra un conocimiento, por decirlo así, sospechosamente íntimo de los peligrosos recursos y sutilezas de la retórica. A diferencia de Platón, que veía en las tendencias de los sofistas un riesgo constante de manipulación –constantemente los llama “cazadores de hombres”– para servir a cualquier fin, Aristóteles, de manera más objetiva, aborda a la retórica sin los mismos tapujos éticos de su maestro, dispuesto a utilizar las herramientas que quizá aquel temiera. Para Platón, la retórica, incluso separada de cualquier fin –o precisamente en un escenario de ese tipo– tiene en sí misma una atmósfera indecente, injusta, poco o nada ética. La creación de apariencias e

ilusiones son la madre de todo vicio. En el *Gorgias*, Platón ya había sentenciado: “La retórica...captándose a la insensatez por medio de lo más agradable, produce engaño (...) Es feo, porque pone su punto de mira en el placer sin el bien” (Platón, 1992, pág. 49). Platón, en el mismo diálogo, insiste en que la retórica es de la misma naturaleza del arte culinario y la cosmética, en contraposición directa a la medicina y la gimnasia. Platón considera a los sofistas corruptores de la juventud menos por los fines políticos que perseguían que por la cierta intrínseca inmoralidad en el ejercicio de la retórica. Aristóteles, por su parte, no considera inmoral el uso de la retórica, sino amoral. Para Platón, toda actividad, la política, la filosofía y el arte, por ejemplo, debía rendir cuentas a un fin más alto, trascendente, y ahí radicaba su virtud y carácter justo y ético. La retórica se le presentaba precisamente como una actividad que posibilitaba, precisamente, la creación de un discurso, u objeto, que no solamente contradijera, o negara, un fin trascendental, sino que se divertiera con él, o bien, de que no sirviera a fin alguno, clausurado en sí mismo, al igual que una obra de arte o un poema. El peligro de la ilusión consiste, precisamente, en desviarnos de esa finalidad, en estar contenta en sí misma. Lo cómico, en buena manera, comienza igualmente en la posibilidad de este discurso sin finalidad, sin referente o utilidad trascendental. Es posible hablar de una retórica de lo cómico, justamente, porque fueron los sofistas quienes convirtieron al discurso –el que se utiliza públicamente– intencional o afortunadamente, en materia de ejercitación, de entrenamiento. Un discurso liberado, asimismo, de pretensiones de verdad, bondad o virtud, que buscaba, ante todo, efectividad, mover hacia una pasión. Y para lo cual necesitaba, y se contentaba, de sazonar la expresión para atrapar la atención, y probablemente el corazón y alma de su auditorio. Incluso lo bello, en buena manera, puede ser considerado como aquello que no sabemos muy bien para qué sirva, incluso si lo hace en general, pero que irremediamente nos atrapa. Los recursos más antiguos sobre cómo hacer reír a una audiencia, inclinarlos hacia una risa que propicia la atención o bien hacia la risa que ridiculiza a una persona en particular, no se encuentran en una *poética*, sino en una retórica, en la de Aristóteles para ser más preciso. De ahí proviene el recurso antiquísimo, junto a la posibilidad muy real, para un comediante u orador, de hacerle frente a las situaciones más disparatadas sin mayor talento que el del manejo del lenguaje. Es decir, su elocuencia. Entre un comediante y un charlatán parlanchín –un sofista, en el sentido platónico del término– probablemente no haya diferencia alguna, sólo la eficacia es distinta. Uno se adueña del auditorio por medio de la risa; el otro, en su fracaso o en su modesto éxito, sale venturoso o desairado, pero provocando risas por igual. La risa puede insinuar todo tipo de



asuntos, pero también puede ser, sobre todo, simplemente risa, un deliberado accidente de la palabra.

La retórica está, en este sentido, más allá del bien y del mal. Ciertamente hay espacio, incluso cierto fomento, del engaño, pero sólo por la ornamentación y el esfuerzo que requiere un engaño efectivo, ingenioso, como el de Odiseo frente al cíclope. La lógica sólo debe ser utilizada para decir verdades, de otro modo, deriva necesariamente en el ámbito de la retórica. El intelecto, o espíritu que Platón buscaba formar, sólo es fiel a la verdad; el ingenio retórico, por su parte, puede hacer gala de no necesitar de ella, de salir bien librado utilizando todo tipo de mentiras y artificios. Hay una relación profunda entre lo que se denomina ingenio y el sentido del humor. Es una habilidad más flexible que el estricto uso de la inteligencia. Es la inteligencia liberada, sin tapujos morales o temor de caer en una equivocación. Decir verdades a través de mentiras es imposible para una lógica. No para la retórica, que trabaja precisamente sobre el envoltorio del mensaje más que en el mensaje mismo. Puede no tener mensaje en absoluto, sino sólo una ingeniosa formación, o deformación, de palabras. O bien, puede consistir en no más que una sarta de mentiras amontonadas una sobre otra, sin pretensión de alguna de verdad, incluso de lógica, pero que funciona como el pretexto o excusa para hacer gala de perspicacia, o bien, de mordacidad. “Y como nada verídico podía referir –dice Luciano– por no haber vivido hecho alguno digno de mencionarse, me orienté a la ficción, pero mucho más honradamente que mis predecesores, pues al menos diré una verdad al confesar que miento” (de Samosata, 1992, pág. 181). Luciano toma como premisa el hecho de que no puede haber ficción sin mentira. Por lo cual, le sorprende el que a la mayoría de los escritores les cueste admitir que están contando no más que una serie de mentiras de una forma más elegante que la común. *Fictio*, recuérdese, no sólo significa formación o creación, sino también fingimiento. El problema que denuncia Luciano no es que los artistas (literarios) utilicen o digan mentiras, lo cual es mas o menos inevitable, sino su negativa a ser francos al respecto y, sobre todo, su pretensión de convertir esa mentira en un auténtico discurso verdadero. Lo que se pierde en el terreno de la validez lógica, probablemente se recupere, e incluso incremente, en el terreno de la ilusión. La ventaja, por decirlo así, de la retórica frente a la lógica, es que permite no sólo decir verdades, sino hacer pesquiza de toda suerte de falsedades y mentiras, y permitirse honradamente contarlas como tales. El ingenio radica principalmente en la construcción del vehículo, no en la selección del tripulante. La retórica es formalidad, preocupación por la apariencia, arquitectura de ilusiones, dentro de la cual es posible integrar cualquier tipo de contenido. Puede tratarse de un simple ejercicio, pero también puede ajustarse a una causa

noble. El lenguaje de la ilusión puede comunicar grandes cosas, esconder verdades complejas detrás de simplezas o de todo tipo de ficciones. O no. A su vez, la retórica es también el marco perfecto para la expresión personal. La gracia, u opinión, que le toca a cada uno. Lo cual es evidente en la libertad del orador –o del comediante– de poder decirlo todo, de que no quede piedra sin voltear ni opinión que no pueda ser confrontada, por chusca, simple o ridícula que sea. Especialmente en la comedia de Aristófanes, como en la de Luciano, no existen personajes, ni opiniones, intocables, que no puedan ser objeto de refutación o burla. Lo cual no dejó de tener consecuencias para ambos, especialmente en lo que respecta al tema de la censura. Una manera de datar las obras de Aristófanes es la presencia de personajes públicos importantes dentro de las mismas. Las primeras gozan de una libertad prácticamente ilimitada; las últimas, no tanto. Luciano, por su parte, como ya se mencionó antes, fue prácticamente borrado de los libros de historia debido a la mordacidad de su ingenio. Aristófanes lidia con la censura de una manera frontal, poniendo a todo tipo de personajes, incluso al censor, sobre el escenario. Luciano, por su parte, de una forma refinada y esquiva, llena de referencias y alusiones eruditas. La presencia de la censura, no obstante, nunca ha evitado la producción de comedias, sino todo lo contrario

Sólo se alcanza una suerte de balance imperfecto de opiniones, pero siempre hay espacio para una opinión más. Esos pequeños detalles personales que ningún formato o instrucción pueden agotar o impedir, notas al pie, opiniones disidentes, extrañas, pero que sazonan a toda la expresión, son de suma importancia en lo que puede denominarse la construcción de un estilo. El texto más antiguo que nos ha llegado sobre el tema del estilo también proviene de la escuela retórica. Es el tratado *Sobre el estilo* atribuido a Demetrio (Demetrio, 1979). Dejar entrar lo personal, la voz propia, en lo general, en el formato o esquema preestablecido. Gombrich afirmaba que “conocer un estilo tiene que ver más con el conocimiento y dominio de un vocabulario que con el conocimiento de cosas” (Gombrich, 1984, pág. 235). Pero para ello, o precisamente a causa de ello, como dice Aristóteles, debemos conocer primero el poder de la palabra, “más específica del hombre que el uso del cuerpo” (Aristóteles, 1994, pág. 171).

Este poder radica principalmente en la capacidad de la palabra, no para ceñirse a la verdad, sino en tanto creadora de ilusiones, en su disposición para transportar(nos). Todavía en la actualidad los autobuses en Grecia son llamados *metapherein*. Es difícil decir si la retórica y la ilusión son ecos de una suerte de pasado mítico o mágico de la palabra que, aunque envejecidos, siguen resonando, intermitentemente, incluso cuando intentamos hacer uso riguroso del lenguaje; o bien, como piensan algunos, la función retórica del lenguaje está

siempre ahí, lado a lado, paralelamente, sujeta a descubrirse en cada uso particular del habla. Literalmente, en cada autobús. Independientemente de su origen, cualquiera que pueda ser, retórica e ilusión parecen estar unidas profundamente. Por una parte, las ilusiones de la retórica no dependen de la verdad, parecen estar liberadas de rendir cuentas ante cualquier criterio de verdad. Funcionan con un nivel diferente, más profundo, de certeza. No dependen de la realidad, sino que son capaces de alterar, y en cierta manera, recrear, la realidad. Por otra parte, en este mismo sentido, las ilusiones, por decirlo así, no necesitan convertirse en realidad, cumplirse, para ser efectivas. Lo cual es particularmente cierto de las ilusiones de tipo estético. Ligeramente diferente es el caso en las ilusiones de tipo religioso o político, que parecen exigir, tarde o temprano, cierto cumplimiento, aunque también saben posponerse indefinidamente. Las ilusiones funcionan, primordialmente, porque ilusionan, no porque deban incidir de alguna forma en la realidad o porque deban capitular ante un discurso lógico. El dominio de la ilusión, de la retórica, no es el de la verdad o la realidad, sino el de la posibilidad. Basta que algo pueda ser – bajo cualquier serie de circunstancias– para que sea efectivo. El arte retórico se trataba, en buena medida, de crear una serie de ilusiones que inclinaran a un auditor, o una audiencia completa, a tomar cierta decisión, pero no en función de una certeza lógica y desprovista de dudas, sino solamente en su posibilidad. Lo que puede ser es mucho más apremiante, cercano e imperioso que la realidad misma. La estética de la ilusión, por lo tanto, no está orientada hacia la verdad o realidad, sino a que algo pueda ser percibido como tal. No hay realidad al margen de la apariencia, pero, puede haber apariencias –ilusiones–, al margen de la realidad, y que incluso definen nuestra manera de aproximarnos a lo real. O como dice Gombrich: “El mundo jamás puede verse igual que una pintura, pero una pintura puede verse como el mundo” (Gombrich, 1984, pág. 314). Es el mundo, curiosamente, el que nos decepciona, no la ilusión. La elaboración de esta apariencia, el cuidado y cariño sobre ella, su producción mediante la palabra o la imagen, son elementos clave en la construcción de una ilusión. Palabra e imagen, en el fondo, son lo mismo, un intento de fijar la realidad dentro de un esquema inmóvil, una máscara. Van der Leeuw afirma: “imagen es igual a palabra, es algo que define, da forma, color, algo que presenta” (Van der Leeuw, 1963, pág. 327).

Gombrich, principalmente desde las artes visuales, pero con una curiosidad poco común sobre problemas filosóficos y psicológicos, aborda la compleja relación que guarda el arte con la creación de ilusiones. En su obra *Art and illusion* nos dice: “Mi principal objetivo es restaurar nuestro sentido para maravillarnos de la capacidad del hombre para conjurar a través de formas, líneas, sombras y colores, esos misteriosos fantasmas de la realidad visual que llamamos

‘pinturas’” (Gombrich, 1984, pág. 7). Uno de los principales problemas en la lectura o apreciación de una obra es que han dejado de maravillarnos. Lo que no maravilla no merece nuestra atención. Para Gombrich, empero, el problema no está tanto en la obra, como en la percepción del lector. Las obras, por un sinnúmero de razones, como las extensas y antiguas explicaciones de la historia del arte, han dejado de ser ilusiones para convertirse en totalidades. Antes de acercarnos a una pintura, especialmente si se trata de una antigua y famosa, ya sabemos lo que significa, de lo que se trata –al menos eso creemos– el contenido simbólico, la biografía del autor y la corriente en la que se incluye, etcétera. Es posible darse el lujo de no verla. En la obra, ya no hay nada más que ver o completar. Ha dejado de ser, como dice Gombrich citando a su vez a Platón, “un sueño para hombres despiertos hecho por el hombre” (Gombrich, 1984, pág. 7). La cita completa proviene del *Sofista* de Platón. “¿No diremos que la arquitectura hace la casa misma, y que la pintura hace otra casa, que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos?” (Platón, 1992, pág. 478). Ilusión, sueño o ensoñación bien podrían ser considerados como sinónimos. La experiencia de desconcierto en el sueño, su fascinación y extrañeza, así como el ansia por descifrarlos, es prácticamente universal. Dodds escribía sobre la experiencia griega de los sueños:

Si el mundo de la vigilia tiene ciertas ventajas de solidez y continuidad, las oportunidades que ofrece son terriblemente restringidas. Por regla general, sólo nos encontramos en él con nuestros vecinos; mientras que el mundo del sueño nos ofrece la posibilidad de comunicarnos, por fugazmente que sea, con nuestros amigos distantes, nuestros muertos y nuestros dioses”. (Dodds, 1997, pág. 103)

La diferencia no podría ser más radical. La vigilia es para los vecinos; el sueño, para la distancia, los dioses y los muertos. Dicho de otra forma, la vigilia es el reino de lo obvio, lo sólido y lo continuo; el sueño, por su parte, de lo extraño, lo fluido y lo discontinuo. Sin restarle importancia al psicoanálisis, probablemente no hayamos avanzado mucho respecto de los griegos en nuestra apreciación e interpretación de los sueños. Por definición, el lenguaje de los sueños no está atado a la lógica. Es fragmentario, caleidoscópico, lleno de pistas e insinuaciones. En muchos sentidos, es incluso arriesgado considerarlos como un lenguaje, pero la tentación de interpretarlos, descifrarlos, es demasiado difícil de resistir. Los sueños, como los chistes, en el mejor de los casos, parecen más bien creaciones del inconsciente, como observó Freud (Freud, 1991). Sus objetos suelen ser los mismos que los del mundo cotidiano, pero sus conexiones lógicas están ausentes o bastante flojas. Lo único cierto en ellos es que fascinan y atrapan nuestra atención como pocas cosas. El esfuerzo en darles sentido,

interpretar, los sueños, siempre es una empresa arriesgada. Los chistes no han dejado pasar la oportunidad de burlarse de estos intentos, como en el siguiente ejemplo:

“Anoche tuve el sueño más extraño”, un hombre estaba diciendo a su psiquiatra. “Vi a mi madre, pero cuando se volteó para verme, me di cuenta de que tenía tú cara. Como puedes imaginar, me pareció muy perturbador, y de hecho desperté inmediatamente y no pude regresar a dormir. Sólo me acosté en la cama esperando que llegara la mañana, y entonces me levanté, tomé una Coca, y vine hacia acá para mi cita. Pensé que tu podías ayudarme a explicar el significado de este extraño sueño.”

El psiquiatra estuvo en silencio por un minuto entero antes de responder: “¿Una Coca? ¿Eso es un desayuno?”. (Novak & Waldoks, 1981, pág. 48)

Decir que el arte produce sueños para hombres despiertos, por lo tanto, en realidad se trata de un cumplido, probablemente uno de los mejores. Diógenes Laercio cuenta que Aristóteles, cuestionado sobre qué cosa es la esperanza, respondió: “Es un sueño de un hombre despierto” (Diógenes Laercio & Filóstrato, 2013, pág. 154). San Pablo, a su vez, definió a la fe como “garantía de lo que se espera y prueba de lo que no se ve” Hb 11:1 (Biblia de Jerusalén, 2009). Sueño e ilusión son prácticamente sinónimos de esperanza. En este sentido, Gombrich llama a la creación artística una “ficción consciente” (Gombrich, 1984, pág. 103). En tanto ilusión, el arte se encontraría así a medio camino entre la vigilia y el sueño, quizá más cercano a este último. Al romper lazos con la ilusión, el arte corre el riesgo de convertirse en algo obvio, un objeto común y corriente. Si le es posible al arte, en el fondo, liberarse por completo de todo efecto ilusionista, es una cuestión todavía abierta. ¿Realmente el arte se ha convertido en algo obvio? ¿es posible que una obra sea completamente frontal, que no deje espacio a evocaciones, o ensoñaciones personales? Difícilmente, al menos para Gombrich. Una buena parte de ello depende, al menos, de la imaginación del espectador. Las ilusiones, como la estética, exceden en cierta forma al arte. Si este último opta por evitar cualquier tipo de ilusión, ésta puede todavía manifestarse en otras esferas y para un público quizá mucho más amplio.

Un argumento en contra de la desaparición de la ilusión, ya sea dentro del arte o en general, es el renovado interés en la retórica y la utilización de sus recursos en los más diversos ámbitos. El propio Gombrich, al final de *Art and illusion*, se permitía recomendar la enseñanza de la retórica en cuanto herramienta para ayudar a la expresión, sin dejar de notar que una noción tan cara a la historia del arte como la del *estilo* no sólo es un concepto prestado de la tradición retórica, sino que podría ser resuelto, o al menos abordado de una forma más integral, desde la retórica.

La tradición retórica es un correctivo útil porque provee una filosofía del lenguaje. En esta tradición, la jerarquía de los modos, el lenguaje del arte, existe independiente al individuo. Es el joven artista quien nace dentro de este sistema y quien tiene que tomar una decisión. (Gombrich, 1984, pág. 306)

Es una suerte de almacén de figuras, formas e imágenes del que se puede elegir libremente. Sobre todo, la retórica abunda en consideraciones sobre cómo decir, no sólo construir, una figura determinada. El contenido cede siempre en importancia a la forma. La misma palabra puede tener los más diversos significados dependiendo de cómo se pronuncia. La flexibilidad propia de la palabra, su capacidad de admitir los más diversos colores y tonos, invita por sí misma al juego, a la manipulación del orden y la inversión de significados. Al menos en teoría, los medios de expresión, sin importar cualquiera que sea, están incluidos en la tradición retórica, así como indicaciones sobre las pasiones que se despiertan con dichas expresiones. Para persuadir, convencer al hombre entero y no sólo a su razón, sofistas y retóricos se valen de la riqueza intrínseca de la palabra, elementos lógicos e ilógicos por igual, pero también de una suerte de tablero emocional que les daba, al menos, una vaga idea sobre qué botones presionar en una determinada audiencia. Quizá la promesa de algunos sofistas de convertir a un hombre en maestro de todas las artes –como criticaba Platón– resulte desproporcionada y bastante ingenua, pero el repertorio de figuras que nos brinda la tradición retórica, junto al conocimiento de los hilos que mueven el corazón humano, no es para nada insignificante.

Una de las figuras clave en la retórica, desde Aristóteles, así como una de las más recurrentes en casi cualquier disciplina artística, es la metáfora. Crear ilusiones, en buena parte, consiste en la habilidad para crear, o moverse entre metáforas. Una metáfora consiste en “añadir extrañeza al lenguaje” (Aristóteles, 1994, pág. 490). Los sueños, las ilusiones, atrapan en buena parte por su extrañeza, por su alejamiento de lo obvio o sencillo. Pero más que una figura, Aristóteles mismo hace énfasis en que la metáfora es una acción. Metáfora es animar, dar movimiento, trasladar. Esta *animación* de la expresión puede entenderse en varios sentidos. Implica mover un término, palabra o imagen del terreno común hacia un espacio extraño, establecer una conexión con algo que difícilmente se concibe de forma inmediata. La metáfora se logra cuando se conecta lo común con lo extraño. Es el espacio intermedio, la transición, entre dos términos, que termina borrándolos por completo, dejando una sola imagen donde antes había dos. Metaforizar no sólo es convertir algo en lo que no es, sino en aquello que no se espera que sea. Animar también significa hacer que algo sea divertido, ingenioso.

Curiosamente, las últimas páginas de la *Retórica* de Aristóteles están dedicadas al uso del ridículo dentro de la expresión. Pero ya antes, hablando precisamente sobre la metáfora, Aristóteles habla sobre el parecido de ésta última con los juegos de palabras y los chistes. Las metáforas funcionan porque nos engañan, porque desafían nuestras expectativas, porque nos regalan algo desconocido –no más real, ni más verdadero, sino solamente otro– dentro de un objeto común.

Esto último se produce cuando se trata de algo contrario a la opinión común y no conforme con el parecer que se tenía de antes, al modo de las parodias que se hacen en los chistes (cosa que igualmente tienen la capacidad de lograr los juegos de palabras, puesto que nos engañan) y también en los versos cómicos. (Aristóteles, 1994, pág. 542)

La metáfora es un chiste con un grado de complejidad mayor, pero el gesto inicial, el desvío de la norma, la modificación de la expresión común, forma parte de ambos movimientos. Requieren distanciamiento, pero también complicidad. La ilusión debe generar extrañeza y expectativa, pero también debe insinuar, dejar un camino mínimo de migajas para que pueda ser seguida. Ambas, el chiste y la metáfora, fallan si no pueden ser leídas por la audiencia, si no la cautivan. El Grupo  $\mu$  se expresa de manera muy similar a Aristóteles a este respecto. En su *Retórica general* se lee:

El orador no utiliza las metáforas más que para conjurar la contradicción, mientras que el poeta recurre a ella –la metáfora– porque le tiene encantado; pero, tanto para el uno como para el otro, sólo es eficaz en tanto que divierte, en tanto que es creadora de ilusión. (Grupo, 1987, pág. 45)

El orador, el comediante, el dicharachero, de forma modesta y muchas veces anónima, también son creadores de ilusiones, artífices de expresiones que lindan en los límites de lo posible, y que irán hasta los límites más extremos con tal de arrancar de su audiencia una señal de vida. Los chistes son pequeños enigmas, ilusiones en miniatura. En un sentido amplio, el chiste depende, al igual que la metáfora, de que el sentido, de una palabra por ejemplo, no sea sólo uno, sino doble o múltiple, pero ágil y alcanzable. En otras palabras, depende de la posibilidad de una palabra de convertirse en un albur, de revelar al otro, o los otros, que la habitan y luchan entre sí.

El albur es la metáfora del hombre pobre, una de las formas más básicas de generar comicidad e ilusión. Aunque el albur admite más de una lectura por definición, es prácticamente inseparable de cierta dimensión lúdica y chistosa. Sigue la lógica de los sueños y los chistes, agregando extrañeza y sorpresa a una expresión de lo más común. Hay fórmulas, palabras que

de una manera obvia se pueden convertir en un albur, pero, no por ello se hace más fácil, ni menos divertido, predecir lo que resultará de un duelo de albures. De cierta forma, el resultado es el mismo siempre, como en una batalla, alguien resultará vencedor y el otro vencido, o cogido, atrapado o arrinconado. Pero lo que importa es el cómo, así como divertirse en el proceso. De apariencia simple, el albur siempre tiene varias capas. Hasta cierto punto, alburear consiste en hacer visibles las capas que se superponen en una palabra, una cierta *anagnórisis* resumida en una palabra, o en una combinación en apariencia simple de ellas. Jorge Portilla, en su postemio a *Picardía Mexicana*, comenta:

El lenguaje, al igual que la corteza terrestre, tiene muchas capas. Ortega señalaba ya en algún ensayo, como cúspide de la pirámide lingüística, el término técnico, de significación unívoca, exacta (...) En la zona más inferior, encontramos el impropio. El término técnico sería puro concepto, y el impropio pura emoción. (Jimenez, 2016, pág. 233)

Es volver a conocer, o dejar de desconocer un objeto, o palabra, común. Revela las capas que se han ido amontonando, una sobre otra, al interior de ellas. Las palabras que utilizamos todos los días, monedas que han perdido su brillo por el uso constante, ya sea por una ambigüedad evidenciada, o por una inflexión de la voz, recobran o dejan salir un nuevo resplandor. Sirva el siguiente ejemplo para ilustrar esta ambigüedad de significados:

Un cura aficionado a la ornitología tenía doce pájaros. Todos los días los soltaba para que volaran y siempre regresaban a sus jaulas. Pero un día sólo regresaron once, así que el sacerdote, decidido, en la misa de mediodía del domingo preguntó:

—¿Quién tiene un pájaro?

Todos los hombres se levantaron.

—No, no me expliqué bien... ¿quién ha visto un pájaro?

Todas las mujeres se levantaron.

—¡No, no! Lo que quiero decir es: ¿quién ha visto mi pájaro?

Todas las monjas se levantaron. (Ruiz & Mejia, 2019, pág. 125)

Helena Beristain también consigna un par de ejemplos que utilizan la palabra pájaro con fines albureros y humoristas. Además, tienen la forma de una adivinanza. “¿Cuál es el pájaro más precavido? El que siempre se cubre con impermeable aunque no sea temporada de lluvias”. O bien: “¿Cuál es el pájaro más miedoso? Es el pájaro que temió cuando le diste asilo” (Beristain, *El albur*, 2000, pág. 402). El albur, como el chiste y el humor, implica al menos a dos personas. La transferencia –metáfora– de significados es imposible si se ignora el código,



o si se pretende desconocerlo. Los albures necesitan de un ecosistema particular, al igual que dos personas, al menos, dispuestas a engancharse en una contienda verbal. El significado común y corriente de una palabra es cancelado, suspendido, durante algunos minutos, para darle paso a una miríada de sentidos donde, por supuesto, el lenguaje deja de funcionar como una herramienta de comunicación, o donde al menos, es lo que menos importa. “No se trata de vencer y humillar al contrincante, sino de estimularlo para que se aplique a toda neurona en continuar el duelo y ponerle más chispa” (Ruiz & Mejia, 2019, pág. 25). Si el otro no responde, o no sabe como responder, el albur termina. Si, por otra parte, el otro, o los otros, resultan estimulados –quizá un poco agredidos– comienza el debate, el intercambio. El albur, como las ilusiones y el arte, requiere de cierta complicidad, o se torna inmediatamente en una sarta de vulgaridades, o bien, en una conversación común y corriente. De darse esta complicidad, de completarse la contraseña requerida, en el albureo se pueden conjurar una infinidad de figuras retóricas de una forma en apariencia natural e inocente. Beristain afirma:

La cadena del habla pone, además, voces equívocas en contigüidades equívocas, lo cual multiplica sus relaciones...Las figuras que más abundan son aliteraciones, paronomasias, metátesis, derivaciones, eufemismos, calembures, crasis, metáforas, sinécdoques, metonimias, dilogías, alusiones, prestamos, palíndromos, retruécanos, ambigüedades, juegos de palabras. (Beristain, 2000, pág. 417)

Descifrar una cadena de albures requiere no sólo atención, sino la ayuda de un diccionario especializado. Empero, se presta a nuestros ojos y oídos –quizá cada vez menos– con la mayor cotidianidad. Hay pocos materiales, por llamarlos de algún modo, tan usados y comunes como las palabras. En el albur, sin embargo, con una buena dosis de humor e ingenio, las palabras se tornan armas, dardos; y el lenguaje, relajado de sus labores cotidianas, en una herramienta de esparcimiento, en el medio de hacerse de una ilusión, por pequeña que parezca. Gombrich notaba que las ilusiones, como los sueños, trabajan con dosis pequeñas, trazos mínimos o burdos, insinuaciones, rastros, sólo lo suficiente para que el espectador complete el dibujo o la pintura. Las ilusiones sugieren, apuntan, insinúan, se retiran sin haberlo dado todo. Debe haber un vacío, una esquina sin pulir, un espacio disponible, o bien, una ambigüedad, cierta falta de claridad que deba ser trabajada, completada, por el espectador. La obra, el albur, no puede aspirar nunca a estar terminada en sí misma, sino que, dejando pistas para su cómplice, debe ser acabada, o al menos completada por él. Esta transacción, en el caso del albur, cuando funciona, se lleva a cabo con la mayor simplicidad, frente a ojos y oídos de todos, del público, que junto a los dialogantes, funcionan como una suerte de detonadores de la ilusión. La

construcción de un símbolo, el intercambio de contraseñas, no debería ser pensado, solamente, como una operación trascendental o de fineza intelectual, sino también dentro de un plano horizontal, como la respuesta a una palabra lanzada. “El retador busca en su contrincante a un socio conocedor del código que les permitirá erigir, juntos, la “construcción simbólica interactiva””. (Beristain, 2000, pág. 411). Pero dicho intercambio o construcción simbólica debe ser pensado de una forma mucho más modesta, sin la expectativa de que el otro se acomode de forma perfecta a las prerrogativas de la obra, o del artista, sino, como en el albur, de manera imperfecta, algo forzada, quizá incómoda y no exenta de agresividad. Es buscar a un roto para un descocido, nada más. No hay una pieza de rompecabezas que se ajuste de forma perfecta a los requerimientos de una palabra, un espectador o lector ideal, sino un cómplice, o incluso, un contrincante, alguien que pide revancha. La continuidad, supervivencia de una ilusión, depende de que se formule siempre como una pregunta, como un albur, algo que invita a un diálogo, o un reto. Desafiar la imaginación, calibrar el ingenio, agilizar la capacidad de respuesta, robustecer la sensibilidad, es lo que está en juego en un albur, como en la retórica. Nietzsche pensaba que el éxito de la predicación cristiana se debía, precisamente, a los logros del pueblo griego en lo que a la retórica se refiere (Nietzsche, 2000, pág. 179). Pero, más allá de las capacidades de los apóstoles y predicadores, habría que pensar también en un pueblo acostumbrado a discutir, comentar y refutar cualquier tesis. Es esta disposición, más que una aceptación ciega del mensaje cristiano, lo que le da vida al cristianismo. Los que no creen, o los que creen mal, son quizá mucho más importantes que los que creen sin chistar los dientes, sin lanzar el mínimo desafío. Si los griegos se hubieran limitado a creer ciegamente en el mensaje cristiano, probablemente ya no habría cristianismo.

Una respuesta, una reacción vulgar, grosera o desafiante es siempre mejor que la ausencia de una respuesta. No es casual que algunos trabajos artísticos estén casi completamente destinados a desatar un escándalo, causar indignación o provocar una polémica. Lo que importa no es sólo llamar la atención, sino persuadir, incitar. Cómo causar indignación, shock u horror, al igual que la risa, son el objeto de varias consideraciones retóricas. Generar una respuesta, un revire, una réplica mordaz, ingeniosa e incitante, un chiste, una breve ilusión o ensoñación, hacen posible que una obra, una palabra lanzada al cielo, no caigan en el frío vacío del silencio, sino que se mantengan, como los albures, en la punta de la lengua. Sólo es necesario, como dicta el folklore mexicano, pegarse a la llave, o mejor aún, bajar al pozo.

Las esperanzas vanas y engañosas son propias del necio,  
los sueños dan alas a los insensatos.

Eclesiástico 34:1

En español, la palabra escatología, independientemente de su origen, tiene al menos dos significados principales. Por una parte, engloba todo lo que pueda relacionarse no sólo con lo vulgar o mundano, sino con lo excrementicio, el fondo del fondo, lo soez, impúdico, aquello cuya presencia es un residuo fecal, un expósito de nosotros mismos y del mundo. Es el reino de todo aquello que es expulsado del mundo, pero que, incapaz de irse por completo de él, de desaparecer, permanece como una presencia extraña, residual, repugnante e in-munda. Un chiste escatológico, por lo tanto, es un chiste que trata o utiliza temas, expresiones e imágenes soeces y relacionados con los excrementos y objetos relacionados. Al igual que lo escatológico, los chistes escatológicos ejercen una mezcla de asco y repugnancia con cierta fascinación e, incluso, seducción. Son prohibidos y deseados al mismo tiempo. Indecentes, soeces, impúdicos, ofensivos, son chistes que no deberían de contarse... pero que todos saben que existen e incluso cuentan en secreto. El espectro escatológico, no obstante, se descubre cada vez más amplio. No abarca sólo lo excrementicio y las secreciones varias, sino también lo sexual, la violencia, la sangre, el sufrimiento, todo aquello que no podemos tolerar frente a frente, aquello que desafía nuestra misma capacidad de procesamiento, y que por esa razón es enviado a los rincones, márgenes, donde resulta inocuo e inofensivo. Esta marginalidad permite, por una parte, un distanciamiento sano, tolerable, en donde la *ofensividad* del objeto es prácticamente neutralizada, lindando con el no-ser, casi como si no existiera, desde donde no puede hacernos daño. Ofensivo es un objeto que está a la ofensiva, que ha dejado de estar simplemente a la defensiva y que, de cierta forma, agrede al sujeto que pretende acercarse a él y dominarlo. Y por otra parte, al no desaparecer por completo, permite, aunque a escondidas y sólo en momentos privilegiados, entregarse libremente a esa extraña fascinación que ejerce sobre nosotros. Lo vuelve disponible, ya sea como objeto de estudio, de consumo o de placer, como un interesante barrio rojo. Lo escatológico nos revela la presencia de un límite, en este caso, por decirlo de alguna forma, de la cintura –o el cuello– para abajo, del límite inferior. Los elementos escatológicos han estado presentes en el arte desde hace mucho tiempo, probablemente desde siempre, debido a su peculiar naturaleza y efecto. Valerie Allen tiene hace una ingeniosa relación entre el arte y este tipo de materiales.

Es una antigua verdad que la sabiduría está en lo que es rechazado, pero también es de una profundamente moderna estética que el arte se origina en la basura. ‘Los únicos objetos que me interesan son los que no valen nada, la chatarra’ dijo Picasso, quien vió el potencial en algo tan intrínsecamente libre de diseño y propósito. (Allen V. , 2007, pág. 4)

Constituye un material privilegiado, como el mármol de Carrara, aunque de signo contrario. En el caso del chiste escatológico, no obstante, parece haber una especie de identificación entre el objeto que trata y la forma en que se elabora. Es decir, los chistes escatológicos no resultan escandalosos o repugnantes solamente por el objeto que presentan a nuestra atención, sino por el hecho mismo de que son chistes. Por alguna razón, estamos más inclinados y dispuestos a aceptar una pintura, un poema o una película que nos ponga brutalmente frente a todo tipo de elementos escatológicos o de casos extremos. Pero, si en lugar de ello se elige trabajar el mismo material a través de un chiste, el resultado es completamente diferente. Tácita, o implícitamente, se acepta que lo escatológico puede ser sublime, bello, conmovedor o estremecedor, pero de ninguna forma algo ridículo o risible. Cuando el chiste se toma en serio su dimensión escatológica, extrema, no sólo provoca risa o conmoción, sino que se vuelve ofensivo, ultrajante, blasfemo, llega hasta los nervios y estremece los huesos. Es mucho más ofensivo que una ofensa, la cual puede casi siempre encontrar una suerte de justificación bajo el calor del momento y la diversidad de temperamentos. Pero un chiste implica un grado mayor de consciencia y malicia. Una simple grosería o maldición difícilmente puede llegar a lastimar u ofender tanto como una broma. El chiste saca a relucir los dientes de los objetos, particularmente de los escatológicos, objetos cuya presencia en este mundo no es de naturaleza complaciente, sino agresora. Además, la elaboración artística depositada en el chiste, aquello que lo convierte en algo risible además de indeseable, parece borrar las fronteras de la representación. El chiste, una ilusión, se vuelve intolerablemente real.

Por una especie de feliz coincidencia, hablar de la relación entre los chistes y la escatología es posible en al menos otro sentido, de tal suerte que, por amplio que sea el terreno de lo excremental, resultaría bastante limitado permanecer dentro de esa línea. Y hasta cierto punto, la primera desemboca en la otra. La escatología es también la doctrina de las postrimerías, de la muerte y la vida eterna, la cual, aunque con vastas diferencias, forma parte intrínseca de prácticamente cualquier religión. En el límite inferior, la escatología tiene que vérselas con todo el universo de lo excrementicio y lo residual, de aquello que es situado en los márgenes de la vida. Y si hay algo que, por decirlo de alguna forma, puede ser considerado

como el excremento por excelencia de la vida, o la vida misma como excremento, es la muerte. De tal suerte, siguiendo la línea de los extremos, la escatología no abarca solamente a los confines, límites, en la vida, sino que, al seguir escarbando en búsqueda del extremo final, por decirlo así, tropieza con el límite de la vida misma, y lo que vendría después de ella. El límite inferior coincide con el límite superior. En el fondo, parece decir la escatología, sólo hay un margen, un borde, un filo del cual ocuparse: también nosotros –la vida misma– podemos ser considerados como excrementos. Todo está en camino a convertirse en basura. “Creo que todos los objetos y posesiones que tenemos realmente sólo existen como diferentes etapas de convertirse en basura. Para mí, el mundo se compone de basura y pre-basura” dice Jerry Seinfeld (Seinfeld, 2020, pág. 332). La vida depone de nosotros de la misma manera en que nosotros deponemos nuestras entrañas. No es sólo el hecho de que morimos, sino que al momento de expirar, somos evacuados, nos descomponemos, pudrimos y corrompemos de tal forma el aire a nuestro alrededor que sólo enterrando la podredumbre de nuestro cuerpo es posible para los demás seguir respirando. La tierra es, en cierto modo, como una letrina gigantesca; y nosotros, una flatulencia. La representación artística abunda en imágenes de la muerte; la religión y la filosofía se han aventurado a pensar incluso en qué es lo que hay después de ella. Los chistes, a su manera, también pueden ser considerados como una forma de lidiar con el omnipresente problema de la muerte y el otro mundo. Todos los recursos, al mismo tiempo que todo el poder que se encuentra en los chistes y el sentido del humor, en cierta forma, se despliegan en forma privilegiada al hacer frente a la realidad de la muerte. Mas de forma paradójica, en ese mismo enfrentamiento, el saldo que ofrecen los chistes también resulta en una crítica de sí mismos, en un amargo recordatorio de sus propios límites. Es como si en su punto más alto, los chistes coincidieran con la esperanza o se convirtiera en una forma de fe. El teólogo norteamericano Reinhold Niebuhr escribió: “El humor es, de hecho, un prelude a la fe; y la risa es el principio de la oración (...) El humor se ocupa de las incongruencias inmediatas de la vida, y la fe con las últimas” (Niebuhr, 1986, pág. 49). Pero, los chistes no sólo representan, sino que de cierta forma validan la realidad de la desesperación, el derecho a perder la compostura, así como toda esperanza. No son solamente el trampolín que hace posible el salto sobre el abismo, sino también el testimonio del peso insostenible de la esperanza. Pueden burlarse no sólo de la realidad de la muerte, sino de las pretensiones de la vida que se proyecta más allá de sí misma. Aunque el chiste sólo es posible desde la vida, desde este lado de la eternidad, no es simple optimismo metafísico –pura autoafirmación en un mundo que se desvanece, como decía Hegel– lo que se destila de los chistes, sino también negatividad, un

último gesto de revancha que linda con la autodestrucción. A veces, dadas las circunstancias correctas, o incorrectas, puede hablarse de los chistes como de un prelude a la fe. La ilusión creada con el chiste puede devenir esperanza –esa cosa con alas– pero lamentable, o afortunadamente, también encuentra nicho, terreno propicio, en la desesperación. El chiste no es sólo un bienaventurado fruto de la gracia, sino su negación, duda y desesperación, la condena de un extremadamente humano acto suicida. Los chistes, y probablemente la comedia en general, no tratan solamente de risas y diversión, sino que con frecuencia son una lúgubre muestra de desolación. Una religión puede tolerar, incluso nutrirse, de una frecuente dosis de desesperación, pero sólo hasta cierto punto. Cuando la espera se acaba, cuando se des-espera, la religión, al menos desde un punto de vista individual, está en riesgo de desaparecer. Quizá la peor blasfemia de todas consista, simplemente, en dejar de esperar. Curiosamente, el chiste, el sentido del humor, subsiste. Tal es el caso, al menos en algunas de sus líneas, de lo que se denomina humor judío. “Jewish wit” lo llama Theodor Reik en su compendio y análisis psicológico de este curioso fenómeno, en la misma línea en que Freud, su colega y maestro, escribió su célebre *El chiste y su relación con el inconsciente* (Reik, 2020). La palabra en alemán que ambos usan es *Witz* que tiene un campo semántico mucho más amplio que las palabras chiste o broma, como frecuentemente se traduce. *Witz* no es saber (*Wissen*) pero tampoco es ignorancia (*Unwissen*) sino que se encuentra en una suerte de medio camino entre ambos. La ciencia (*Wissenschaft*), o mejor dicho, el alarde de saber bajo cualquier forma, el sabio, erudito o el experto, mucho más que la ignorancia, es uno de los blancos preferidos del *Witz*. Este último, en general, estaría mucho más cerca de lo que llamamos coloquialmente sabiduría que de lo que denominamos ciencia o saber científico. De manera similar a lo que le ocurre al arte, al discurso del arte o a la estética con respecto a la ciencia.

Todas las dimensiones de lo escatológico, tanto las mencionadas como las no mencionadas hasta aquí, encuentran cabida en los chistes judíos. No deja de ser algo providencial, sin importar el grado de escepticismo con que se aborde el problema, que sea el místico pueblo de Dios el mismo que haya desarrollado y cultivado, durante su larguísima y caótica historia, la severa y aparentemente inocua labor de contar chistes. Puede tratarse de una feliz coincidencia –pero hay suficiente material para ponerlo en duda– el que algunos de los nombres más célebres en la historia e industria de la comedia sean de ascendencia judía. Sólo por mencionar algunos ejemplos, principalmente de la industria norteamericana: Sarah Silverman, Mel Brooks, Woody Allen, Jerry Lewis, Seth Rogen, Adam Sandler, Ben Stiller, Sacha Baron Cohen, Billy Crystal, Jon Stewart, Los hermanos Marx, Andy Kaufman, Lenny

Bruce, Jerry Seinfeld, etc. Tratar de descifrar cuál es el secreto del humor judío, pese a su notoriedad, no obstante, es una empresa demasiado difícil, a la vez que ajena a este ensayo. Ni siquiera lo escatológico, tomado en toda su amplitud, agotaría todas las variantes que ha tomado el humor judío. Al delimitar el objeto a lo escatológico (chistes sobre la muerte, sobre los extremos) en los chistes judíos (que hayan sido elaborados por, e incluso sobre, descendientes de las tribus de Israel) sólo se pretende poner énfasis en dos sendas temáticas. En primer lugar, el papel que juegan los chistes frente al problema, o más bien la abrumadora realidad, de la muerte. Un caso ejemplar, a la vez que hartamente revelador, no sólo para los interesados en el problema de lo cómico, sino que posee fuertes implicaciones estéticas en general, lo representan los chistes que nacieron, trataron o tratan, del holocausto judío. No es, en este caso, sólo la realidad de la muerte lo que aparece, sino todos sus matices, sus horribles posibilidades. Es el límite del límite, la muerte llevada, obligada, a dar lo último de sí. Abarca no solamente los problemas, el sufrimiento y la agonía, que conlleva la consideración de la muerte en primera persona, sino que avanza también en lo que representa la muerte para los otros, para sobrevivientes y testigos de todo tipo. El holocausto judío tiene la extraña composición de un escenario, de algo pensado y hecho para ser presentado y representado, en donde la muerte no se limita a cantar y bailar, sino que atraviesa todas las figuras distorsionadas de un espectáculo circense. Léase a este respecto y bajo esta perspectiva, por ejemplo, el *Deutsches Requiem* de Jorge Luis Borges, en donde se insinúa la idea de que la representación del Holocausto es uno de los signos de la victoria nazi, al seguir fascinando a espectadores de todo tipo (Borges, 1974). Por otra parte, pocas cosas eran más odiosas y peligrosas para los nazis que la innumerable cantidad de chistes que nunca dejaron de elaborarse a sus expensas. Los chistes funcionarían, en este sentido, como una anti-representación. La existencia de un campo de aniquilación no estaba hecha solamente para matar y destruir el cuerpo, sino para quebrar y devastar el espíritu de los que se sabían siguientes en la lista. La sola existencia, ya no decir la práctica constante de elaborar y contar chistes, resulta sorprendente en tal escenario. Los chistes, el buen humor, no sólo son un preludio a la fe, sino que en muchos casos parecen incluso sustituirla. Incluso aquellos que han abandonado, o han sido abandonados por su fe, todavía son capaces de reír. Más accesibles, más cortos, menos pretenciosos que los ritos y dogmas de la fe, los chistes hicieron frente a la realidad de la propia aniquilación y, aunque discutible, salieron victoriosos –o salieron, sin más– del enfrentamiento. En este caso, la ilusión –estética si se quiere– hermana menor, incómoda, de la esperanza, fue capaz de dibujar una sonrisa, o una carcajada, en el corazón del más sombrío terreno.

Steve Lipman, compilador de una gran cantidad de chistes elaborados en los campos de concentración, define al humor como “la moneda de la esperanza” (Lipman, 1993, pág. 10). La esperanza, como ya se mencionó antes, puede colmar el fondo del alma con una poderosa e invencible ilusión, o bien, con el paso del tiempo, comenzar a corroerla lentamente. La religión judía es una religión de la espera, y en el mejor de los casos, de la esperanza, en el cumplimiento de una promesa. La esperanza siempre va de la mano con una promesa. La única guía que han tenido los judíos en su errática existencia han sido las promesas entregadas por Dios a sus antepasados. Pero, la respuesta del pueblo ante la promesa es, por decirlo de alguna forma, variada. Incluso la promesa misma, en ocasiones, es elaborada de manera crítica, elusiva, casi como un acertijo o un chiste. No es de extrañar, por lo tanto, que la respuesta a una promesa, sin importar de dónde, o de quién venga, sea recibida con una risa, cuando no con una auténtica carcajada, como en el caso de la promesa hecha a Sara y a Abraham en Gen 17: 15-17. Jeremy Dauber, autor de un excelente libro sobre la comedia judía, apunta dos características principales en este punto en particular.

La primera vez que Sara ríe, se le ha dicho que a su envejecido esposo Abraham se le ha prometido, en violación del sentido común y la biología, que su esposa le dará un hijo como recompensa por su hospitalidad. Su risa es una risa de ironía: Sara sabe cómo funciona el mundo y se burla de su tonto esposo por sus creencias fantásticas. Pero esta no es la clase de risa que Dios decide abrazar (...) Un niño nace, después de todo, Dios pone a prueba a Sara por su risa, y Sarah ríe otra vez, pero no la risa de la superioridad, sino una sonrisa humilde. (Dauber, 2018, pág. 175)

Desde un inicio, literalmente, existen, al menos, dos risas. Una que nace de cierta desconfianza y distanciamiento, o bien, de la incredulidad. No es otra cosa que una auténtica carcajada que se pitorrea de la apariencia ridícula de la promesa. La segunda risa, por el contrario, nace de la comprensión y aceptación, después del cumplimiento de la promesa, una vez que la tensión del problema está resuelta. El *comic relief*, por decirlo de algún modo. El hombre se ríe con toda libertad e ironía de la promesa hecha por Dios, y a su vez, éste último revira y convierte en verdad lo que parecía una broma, neutralizando así todo rastro de ironía. La relación entre el hombre y la mujer, en este caso, con su Dios, es de tal naturaleza que permite y posibilita ambas formas de reír. Dios –que básicamente puede hacer lo que sea– no responde a la incredulidad de Sara llamándola tonta ni reprimiéndola en forma alguna, sino que, como un auténtico comediante, decide redoblar el chiste para buscar la otra risa. La historia abunda en rebuscamientos e insinuaciones, ironías, pero sin ellas, obviamente, la historia no



tendría chiste. Si Sara hubiese respondido algo como: “hágase en mí según tu palabra”, el chiste nunca habría existido. Debido a que las promesas no cumplidas sobrepasan con mucho a las que lo fueron, podría parecer natural que los chistes judíos abundaran, o se hubieran convertido por completo, en esta risa irónica, sarcástica, que destila escepticismo y cierto desprecio hacia quien elabora la promesa. Pero no es así, ni cercanamente. La voluntad de creer, de mantener vigente la promesa, como si se sospechara que incluso en tanto promesa es efectiva, ha sido uno de los motores principales del ingenio judío. No existe nada como una simple promesa. La efectividad de la promesa no radica en su cumplimiento, sino en su enunciación. Una buena promesa da vida a muchas vidas. Un cínico eco de lo anterior puede encontrarse en el *Arte de amar* de Ovidio, donde se le recomienda al seductor prometer y prometer, pues nadie se empobrece haciendo promesas (Nasón, 1989). Los chistes también dan testimonio de ello. Los chistes judíos parecen querer conjugar dos principios antagónicos e incompatibles: una distancia prudente, una reserva crítica frente a las promesas, con la expectativa, esperanza, ingenua en su cumplimiento. Más que una mezcla de confianza y desconfianza, de alegría y desolación, es como una espada de doble filo, que corta y destruye, pero al mismo tiempo protege e ilusiona. El propio Theodor Reik, autor de uno de los pocos análisis psicológicos del humor judío, y judío él mismo, afirmaba que esta suerte de *skepsis* con que los judíos enfrentaban al mundo y las otras religiones, eventualmente se torna en su contra, haciendo imposible toda religión. “Vivimos, sin duda, en el crepúsculo de la creencia religiosa y el futuro de esta ilusión, como Freud denominó a la religión, ya no es dudoso por más tiempo” (Reik, 2020, pág. 139). Sin embargo, la ilusión, al igual que la religión, persiste.

La misma ambivalencia se encuentra en los chistes que tienen que ver con el holocausto judío. Pero, sin importar lo oscuros que puedan llegar a ser o cualquiera que sea el tono que adopten, nunca puede hablarse de rendición, de capitulación frente al enemigo, ya sea Hitler, el sufrimiento o la muerte. El dramatismo de la frase: “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” palidece cuando se constata que no sólo fue posible hacerlo después, sino desde adentro, desde las cámaras y los hornos. La frase de Adorno puede tener más de una lectura posible. Al menos, en lo que respecta a su escrito titulado *Crítica de la cultura y sociedad*, la crítica de Adorno cae sobre la sociedad que enuncia esta frase, más que sobre el contenido de esta. En otras palabras, una cultura que denomina barbarie a Auschwitz y que se escandaliza sobre cualquier intento de convertirlo en material artístico, es una cultura hipócrita, mientras que la barbarie de la que habla, corre el riesgo de convertirse en pura palabrería. Es la misma cultura que insiste en ignorar fenómenos como la división de trabajo, la desigualdad social y la

realidad de la brutalidad mercantil, de la misma forma en que el filósofo-artista griego podía contribuir a la cultura de su tiempo mientras se apoyaba tranquilamente en las espaldas de sus esclavos. La cultura, en un sentido mucho más siniestro, se nutre de tal barbarie, representa ella misma un acto de barbarie frente al mundo que la rodea. Lo que sigue a la famosa frase de Adorno frecuentemente no se cita: “Mientras permanezca encerrado en sí mismo, dedicado a la contemplación autosuficiente, el espíritu crítico no estará a la altura de la cosificación absoluta” (Adorno T. W., 2008, pág. 25).

Es probable que por distintas razones no seamos capaces de reír con ellos, pero ellos definitivamente lo hicieron. Como muestra, dos ejemplos:

Dos judíos están a punto de entrar a la cámara de gas de Auschwitz.

Uno de ellos voltea hacia el guardia de la SS para pedirle por última vez un vaso con agua.

“Sh, Moshe”, dice su amigo. “No hagas problemas”. (Lipman, 1993, pág. 193)

Y el segundo, un poco más extenso, pero también más oscuro, desde Treblinka:

El consuelo a los amigos al despedirse era, “Vamos, ánimo viejo. Nos veremos otra vez algún día en un mundo mejor –en la ventana de una tienda, como jabón.” A lo cuál el otro amigo respondería, “Así es, pero mientras que ellos harán jabón de baño de mi grasa, tú serás una barra barata de jabón para ropa”. (Lipman, 1993, pág. 151)

En ambos casos, el efecto cómico, casi balsámico, de los chistes se produce con un cambio abrupto de perspectiva. En lugar de prestar atención a lo que está sucediendo, o a punto de suceder –el presente– el chiste permite, posibilita, que la atención, la percepción, se libere y vaya a otro lugar. El presente y la inminencia de la muerte simplemente son reubicadas, aunque sea por unos segundos, los suficientes para contar el chiste. Este cambio de perspectiva, breve e insuficientemente si se quiere, vale por toda una reconfiguración de la realidad. Si bien es difícil, si no imposible, cambiar el mundo que se abalanza sobre el sujeto y que amenaza con aniquilarlo, eso no quiere decir, ni siquiera en un caso tan extremo como el de una ejecución, que no se pueda cambiar la manera en que es percibida. Hay opciones incluso donde no hay más que una, aparentemente. El chiste desdobla el tiempo y el espacio, descubre otro lugar, no necesariamente mejor, pero distinto al que apremia, al igual que produce una especie de

alargamiento de los segundos, una extraña pausa o síncope en la corriente del tiempo, dentro del cual la muerte, el fin del tiempo, es puesto en suspensión, como en las aporías de Zenón, si hubieran sido formuladas de frente a la muerte. No se entra resignadamente y sin miramientos a la muerte, sino que se le puede oponer un *pero*, y en ese momento, pierde una buena parte de su amenaza e intensidad. Lo que puede ser confrontado no puede ser invencible, no de forma absoluta al menos. El chiste gana tiempo, pero en un sentido mucho más profundo de lo que parece. El material del chiste es el tiempo. Probablemente, por esa razón los comediantes trabajan con minutos, no con horas. Generalmente se refieren a su trabajo como *bits*, que no necesariamente deben formar parte de algo mayor que sí mismos. Literalmente, bit significa una pequeña cantidad, o pieza, de algo. En la comedia, “ideas que vienen de ningún lugar y que no significan nada. Pero en el mundo del *stand-up*, son barras de oro” (Seinfeld, 2020, pág. 3).

El final no puede ser negado, pero sí distanciado, sometido de cierta forma. El chiste separa, crea tiempo, entre la muerte y el sujeto, introduce unos segundos, una brecha, un espacio que proporciona un respiro que, a su vez, cambia por completo la apariencia de lo que sucede. Hay un antes y un después del chiste. Aunque el destino parezca el mismo, ya no lo es, ha sido afectado cualitativamente, reconfigurado, por efecto del chiste. La fe consuela con la certeza del otro mundo, con la esperanza de una vida eterna que trasciende a la muerte. El chiste, por decirlo de algún modo, es in-trascendente. Inaugura un mundo dentro del mundo, unos segundos apenas, por pequeño e insignificante que parezca. Pero esos segundos son decisivos. Incontables hombres enfrentaron la cámara de gas presas del pánico y la desesperación. En silencio. Pero aquellos dos amigos cuyo peor problema era no molestar al guardia al pedir un vaso con agua, o bien, aquellos que discutieron sobre cuál de los dos será un mejor jabón que el otro, atraparon el momento preciso, y precioso, el *kairós*, de rebelión ante la muerte. Ella no puede, no debe tener la última palabra.

En la tradición judía, no hay nada, sin importar de dónde o de quién venga, que no pueda ser objeto de debate. Los talmudistas muy probablemente no estaban pensando en pavimentar la senda del sentido del humor, sino en robustecer su fe en la promesa, en demostrar que la Ley puede ser adaptada a cualquier momento y circunstancia. Pero esa flexibilidad, incluso cierta obstinación, así como la atención en los pequeños detalles es fundamental en el humor judío. En el Talmud se lee: “Gran importancia se atribuía al trabajo. En la Torá *sólo* se especifica que está prohibido hacer “trabajo” alguno el día sábado. ¿Qué se entiende bajo esa palabra?” (Guinzburg, 2018, pág. 49). La imagen del rabino siendo prácticamente acechado con este tipo de preguntas por parte de su comunidad, al igual que la idea de que esa pregunta probablemente

perseguía al rabino en su soledad, es la matriz de innumerables chistes y situaciones cómicas. ¿Es esto trabajo? ¿Qué hay de aquello? ¿Me estás diciendo que incluso esto puede ser considerado trabajo? Una caricatura judía muestra a Moisés recibiendo las tablas de la ley de parte de Dios en forma de nube. Moisés, habiendo revisado rápidamente los mandamientos, replica ¿están ordenados de acuerdo con su importancia? (Novak & Waldoks, 1981, pág. 21). La tarea del rabino consistiría en aclarar ese tipo de preguntas, las cuales quizá rayan en el absurdo, pero que una consciencia meticulosa, quisquillosa, con toda la intención de cumplir la ley, no podría no hacerse. Obedecer algo sin ningún tipo de reparo, sin hacer al menos un par de preguntas al respecto para intentar aclarar a qué se refiere, no es, para la mentalidad judía, una señal inequívoca de fe, sino más bien de un candor y una credulidad difíciles incluso de imaginar. ¿Es posible expresarse sin equívocos, sin necesidad de hacer aclaraciones posteriormente? La respuesta es un rotundo no, ni siquiera cuando esa palabra descende desde lo alto. Habría que añadirse un par más de preguntas siguiendo esta línea de pensamiento, muy similar a los cuestionamientos de Wittgenstein. Ese tipo de expresión, de intercambio, sin ambigüedades, replicas o equívocos, ¿podría todavía considerarse comunicación? O incluso ¿puede considerarse todavía como un lenguaje? (Wittgenstein, 2003). En el corazón del rabí, al igual que en el de su comunidad, se va formando poco a poco cierta desconfianza, una reserva escéptica hacia cualquier cosa que les presenta el mundo. Las cosas no son lo que parecen, y la credulidad es un lujo que, históricamente, no pueden costearse. Pero esa incredulidad también hace posible esa posición desde la cual se puede mirar con recelo, sospechar, de la aparentemente abrumadora realidad –u obviedad– de la muerte y, en ese instante, lanzar un chiste. “¿Se supone que debo creerte por el sólo hecho de que eres tú y de que estás ahí? Por favor, ¿por qué clase de *schmuck* me tomas?!”, parece ser la actitud base del chiste judío. En los chistes judíos, el psiquiatra ha ido tomando el lugar típico del rabí. De forma similar a este último, los psiquiatras son comúnmente denunciados o burlados en los chistes por sus supuestos poderes mágicos o místicos.

Hay algo intensamente judío en la naturaleza misma del freudismo” escribe Chaim Bermant en *Los judíos*.

El escolar tradicional judío nunca estaba contento con derivar lo obvio de lo evidente. Las cosas no siempre son lo que parecen, las palabras no siempre significan lo que dicen. Uno era entrenado para leer entre líneas, y entre las palabras, y, ciertamente, dentro de las palabras, por pistas, claves y significados escondidos, así que era casi inevitable que

si alguien iba a forzar al subconsciente a salir a la superficie, tenía que ser alguien como Freud”. (Novak & Waldoks, 1981, pág. 48)

En el largo acervo de los chistes judíos, estos dos ejemplos también podrían ser considerados nuevas figuraciones de un viejo recurso que puede llamarse *lógica de lo peor*. En otras palabras, probablemente debido a las persecuciones y purgas de que han sido objeto, la lógica judía afirma que las cosas siempre podrían estar peor. Lo cual, paradójicamente, revela un profundo optimismo. Sirvan, otra vez, dos ejemplos:

Un hombre pobre va con su rabino y se queja: “Mi casa es demasiado pequeña para mi familia de diez.”

“Mete a tu cabra,” dice el rabino, y el hombre lo hace. Una semana después el hombre regresa: “¡Rabí, es todavía peor!”

“Mete a tus gallinas,” dice el rabino.

El hombre regresa en otra semana y el rabino le dice que meta a su vaca también. La siguiente ocasión que el hombre regresa, está al borde de la locura. “No puedo soportarlo más”, dice.

“En ese caso”, dice el rabino, “ve a casa y lleva a todos tus animales de regreso al granero.”

“Gracias Rabí,” dice el hombre algunos días más tarde. “Últimamente hemos tenido tanto espacio...”. (Novak & Waldoks, 1981, pág. 6)

Y el segundo, de probable origen ruso, y de un tiempo siempre familiar:

En una pequeña villa en Ucrania, un rumor terrorífico estaba dispersándose: una joven cristiana había sido encontrada asesinada.

Dándose cuenta de las terribles consecuencias de tal evento, y temiendo un pogromo, la comunidad judía instintivamente se reunió en la sinagoga para planear qué acciones defensivas eran posibles bajo estas circunstancias.

Justo cuando la reunión de emergencia estaba siendo llamada al orden, entró corriendo el presidente de la sinagoga, sin aliento y completamente agitado. “Hermanos,” gritó, “¡tengo maravillosas noticias. La joven asesinada es judía!”. (Novak & Waldoks, 1981, pág. 73)

Muchos de los chistes judíos sobre el holocausto siguen la estructura y el sentido del primer chiste. No sólo en cierto uso inverso de la lógica, sino sobre todo en la actitud que se encuentra detrás. El chiste y el sentido del humor abren mundos, y precisamente frente a una

situación que parece adversa, mundos mejores, o mejor dicho, lo mejor de este mundo, aquello que por las razones que sean, sin importar lo poderosas y aterradoras que lleguen a ser, nos pasan de lado. La situación puede no cambiar en absoluto, pero la reconfiguración llevada a cabo en el chiste la presente como algo radicalmente distinto. En un campo de concentración, tal perspectiva no era una opción más, sino una obligación. El saldo del chiste siempre es algo mejor que lo anterior –que en realidad no ha cambiado– una reforma el gusto, más que el objeto a gustar, de tal forma que se convierte no sólo en algo tolerable, sino placentero, risible. El chiste es el último acto de prestidigitación, en el cual el objeto primero cede, por decirlo así, su existencia, y sobre todo, su valor, a la ilusión provocada por el chiste. La “distracción” se vuelve más dulce a expensas de la realidad, o en otras palabras, el plato principal le cede su lugar al postre, como si lo que se me presenta como primordial e inevitable fuese de cierta forma en suspensión, relevado, intercambiado, en una transacción infinitesimal, por lo que viene después, la sobremesa o complemento. En su momento más alto, o de mayor desesperación a enfrentar, hacer chistes en el campo de concentración, el humor, a decir de Lipman: “Era una diversión, un escudo, un amplificador de moral, un igualador, una gota de verdad en un mundo fundado en mentiras” (Lipman, 1993, pág. 10). Esta gota de verdad resulta, al final, más que suficiente que la verdad completa. Prácticamente todos los chistes judíos del holocausto lo “vencen” a través de un redescubrimiento, o un llamado de atención, sobre cosas que podrían aparecer triviales a primera vista. Lo trivial, no lo trascendental, es lo que termina salvando el día. Un poco más de espacio, un vaso con agua, qué tipo de jabón se terminará siendo, una risa más, eso es lo que realmente importa, no el hacinamiento y la pobreza, la cámara de gas o la muerte. Entre más amarga es la situación, más dulce, más trivial, es la respuesta. Los chistes, las trivialidades, son el asidero desde el cual se establece una suerte de salvación terrenal, emocional a la vez que psicológica, estética en sentido amplio. El cardenal Ratzinger, en su manual de Escatología, hablaba de una “pequeña felicidad insípida” para referirse a todas aquellas promesas e ilusiones terrenales, en contraste con la salvación ofrecida por el cristianismo (Ratzinger, 2007, pág. 37). Pero habría que preguntarse seriamente si no son justamente esas pequeñas gotas de felicidad insípida, al final del día, o de la vida misma, las que terminan jugando un papel más que fundamental en los casos más desesperados. Una vida sin objetos triviales no sólo parece intolerable, sino del todo inimaginable, a no ser en una pesadilla, como en las obras de Kafka, otro humorista judío, por cierto. El autor de la *Metamorfosis* también dejó escritos varios pensamientos en forma de aforismos que a veces lindan con los chistes. Por ejemplo: “Las cornejas afirman que una sola corneja puede destruir

el cielo. Esto es indudable, pero no demuestra nada contra el cielo, pues el cielo significa, justamente: imposibilidad de cornejas” (Kafka, 2005, pág. 32). O bien: “Había uno que se asombraba de lo rápido que avanzaba por el camino de la eternidad; es que lo recorría vertiginosamente hacia abajo” (Kafka, 2005, pág. 38). “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” escribió el también judío Spinoza (Spinoza, 2007, pág. 209) Y podemos agregar, incluso las más triviales, como los chistes y los hombres.

El efecto trivializante, y quizá más perturbador, del chiste, es mucho más patente en el caso de la joven judía asesinada, pero pertenece también a una vieja práctica de la mentalidad judía que con demasiada frecuencia tiene que vérselas con brotes de persecución y linchamiento. El ingenio judío parece no poder dejar de trabajar, ni siquiera cuando podría parecer prudente dejar de hacerlo. Parece cargar con cierta consciencia de su obligación de sacar la mejor partida posible —una risa al menos— de la peor de las situaciones. Una vez que se ha avanzado tanto en el camino de la ridiculización, o trivialización, quizá el verdadero problema consiste en saber cuándo y dónde detenerse, o bien, si vale la pena, o es posible, hacerlo. Todo parece indicar que no lo es. Trivializar quiere decir empequeñecer, volver pequeño a algo, o alguien, que es grande o que tiene la pretensión de serlo. Hitler y semejantes, al igual que toda la serie de matanzas y *pogroms*, tienen que ser trivializados. El chiste surge de una necesidad básica de hacerle frente a la realidad, especialmente aquellos fenómenos cuyas dimensiones parecen desafiar la capacidad misma de concebirlos. El chiste crea, por decirlo así, un primer marco de comprensión, le arrebató al fenómeno la ominosidad que consiste en no tener un nombre. No deja de ser amenazante, pero lo introduce en un familiar campo de juego. Se trata de hacer más vivible la vida, volver cotidiano, familiar, lo que de suyo no puede ser concebido, lo inhóspito o siniestro. El chiste disminuye la fuerza que la realidad tiene, o las más de las veces, pretende tener. A este respecto, el “castigo” que recibe el *Führer* en el humor judío es bastante significativo. El siguiente es, quizá, uno de los más célebres:

En Austria, antes de la guerra, los periódicos eran frecuentemente leídos en cafés, y un cliente tenía que esperar un largo tiempo hasta que el diario que él quería estuviera disponible. En esta historia, Hitler se aproxima a la mesa de un judío que ha tomado una pila de periódicos, haciendo a un lado cada uno tras haberlos leído.

“Por favor”, dice Hitler, “¿está disponible el *Diario de Viena*?”

“No para usted, Herr Hitler,” responde el judío. (Reik, 2020, pág. 60)

Durante la guerra, una revista americana promovió una competencia: ¿cuál sería el mejor castigo para Hitler cuando fuese capturado? El premio se lo llevó un soldado judío en el ejército americano en Italia, quien respondió: “Debería vivir con mis suegros en el Bronx” (Novak & Waldoks, 1981, pág. 81). La candidez y simpleza en la respuesta del judío es sólo aparente. Obviamente, de haber caído en manos de la comunidad judía, Hitler habría recibido algo más que una sardónica negación o una visita a la suegra. El punto, precisamente, es que no estaba en manos de los judíos, no sólo la ejecución del dictador, sino el hacer cualquier cosa para aliviar su situación presente. La amargura de la impotencia, una frustración incapaz de ser traducida en palabras, está en el corazón de este y muchos otros ejemplos. Hay una cierta competencia entre la impotencia, la total vulnerabilidad del pueblo judío, y el poder que encierra el ser capaz de hacer un chiste. El silencio, más que el chiste, está más cerca de ser la lengua de la impotencia y la derrota. El chiste es el resultado de un esfuerzo sobre humano de capturar en palabras a un fenómeno que no sólo parece sobrepasarlas, sino que demanda silencio y se rehúsa a rendir un ápice de su poder a las redes de la palabra. Una mística del silencio está muy lejos de la mentalidad judía, acostumbrada a reñir, y reír, con sus objetos. Kierkegaard, en *Temor y temblor*, hace un bellissimo elogio del silencio con que Abraham acoge la exigencia del sacrificio de su hijo, Isaac. Toda una fe se desprende del silencioso caminar del patriarca. Pero eso sólo es una parte de la historia. Kierkegaard no menciona nada sobre la carcajada de Sara, que está del todo ausente en la historia del holocausto de Isaac, y que muy probablemente habría recibido de forma muy distinta la extraña e imprevista requisición del Señor. Woody Allen comenta sobre el mismo episodio, en boca de Sara, reprimiendo la ingenuidad de Abraham: “¿Cómo sabes que se trata del Señor y no, digamos, tu amigo a quien le gustan las bromas pesadas?” (Allen W. , 1991, pág. 35).

Además, habría que considerar que no hay nada más desagradable, más incisivo e intolerable, para una personalidad dictatorial, que una risa a sus expensas. La risa afecta en una medida proporcional al tamaño del ego de la persona. Entre más grande, más dolorosa es la herida o la ofensa. Todos los esfuerzos de Hitler, particularmente los más crueles, parecen estar pensados para situarse a sí mismo en un plano grandioso, más allá de la risa, en donde la sola mención de su nombre despertara terror. Como cualquier otro dictador –o similares y adjuntos– Hitler quería ser considerado un *Übermensch*, no un simple *Mensch* como cualquier otro, lleno de defectos y trivialidades, un *Schmuck* en toda la extensión de la palabra. Entre más sanguinaria, más terrorífica, más carente de misericordia sea su historia, menos humano, menos común, menos ordinaria resulta su figura. Al seguir la estela de esta imagen, la historia oficial



(generalmente sin humor) no hace más que rendirle tributo al *Führer*, engrandeciendo su ego hasta proporciones francamente ridículas. Como los pintores que eran reclutados para hacer sus “retratos”, no pintan al hombre, sino lo que el hombre quisiera ser. ¿Qué clase de persona, en general, necesita de una pintura de sí misma? El chiste, también marginal respecto a la historia en este sentido, trabaja justamente en la dirección contraria. No presenta una pintura, un retrato, sino una caricatura. La lógica del retrato dicta que uno debe verse mejor de lo que realmente es. La caricatura, en cambio, como decía Bergson, en realidad parece una extensión, una continuación del trabajo de la naturaleza, no un falseamiento, sino un momento más adelante en la misma curva (Bergson, 1985, pág. 44). Es natural exagerar, o bien, la naturaleza misma exagera, sobrecarga. No hay nada inocente en el intento de pintar a Hitler como un ser humano común y corriente, sino un casi diabólico, y extremadamente incisivo, recurso para castigar y destruir la imagen del tirano. Hitler probablemente se veía a sí mismo en un infierno de tipo dantesco, rivalizando con el mismo satanás. En el aparentemente ingenuo, pero en extremo retorcido, ingenio judío, en cambio, hay un giro mucho más cruel, un tormento más exquisito. La muerte es una salida demasiado fácil. Por el contrario, nada más anticlimático que la perspectiva de un Hitler a punto de tomar el periódico anhelado junto a un judío negándole socarronamente una mínima posibilidad de deleite.

Un último gesto escatológico en los chistes judíos no se refiere a su problemática relación con enemigos externos o la muerte misma, sino, por decirlo a sí, con los enemigos internos, con las consecuencias últimas de su forma de ver el mundo, con su religión y sus esperanzas. Theodor Reik, como ya se ha mencionado anteriormente, habla de una *skepsis* judía ineludible, que no sólo hizo posible la aparición de la religión judía, sino que representa también, por decirlo así, el principio de su fin.

Escepticismo que se rehúsa a ser impresionado por el “valor aparente” de las cosas y quiere ver detrás de las alas del fenómeno (...) El espíritu del escepticismo combinado con el deseo de cuestionar hizo a los judíos enemigos de todo tipo de superstición. (Reik, 2020, pág. 140)

Confiar en esta *skepsis* no sólo es una expresión un tanto contradictoria, sino que representa, para Reik, algo así como hacer del borracho cantinero. Probablemente sepa mucho de cantinas y borrachos, probablemente sea la mejor opción disponible en ese momento, pero el resultado es bastante predecible. La *skepsis* posibilita la aparición del monoteísmo, pero, al mismo tiempo, inaugura una extremadamente compleja forma de *relacionarse* con Dios. No sólo en los chistes, sino en la misma religión judía, Dios es demasiado humano: celoso,

irascible, obstinado, rencoroso, pero también conciliador, justiciero, e incluso, bromista. Se debe confiar en él, pero al mismo tiempo, mantener una cauta reserva, mirar por debajo de sus palabras, especialmente de sus promesas. Otra vez, el humor judío intenta conciliar dos principios aparentemente irreconciliables: confianza y desconfianza. Además, el holocausto, si bien para muchos sirvió como una ocasión más para ejercitar y robustecer su fe, para otros, comprensiblemente, representó una última razón para abandonar la religión de sus padres. Su situación de pueblo elegido, a la luz de su historia llena de persecuciones, odio y discriminación, ha sido tema de más de una observación irónica –en el mejor de los casos– cuando no sarcástica –en el peor de ellos– por parte de los humoristas judíos. Dos breves ejemplos. Sholom Aleichem escribe: “Dios, yo sé que debemos estar agradecidos de ser tu pueblo elegido, pero ¿no podrías elegir a otro de vez en cuando? (Novak & Waldoks, 1981, pág. 94). El otro, situado todavía en un campo de concentración, sitúa a un judío menospreciando cínicamente los dudosos rumores sobre el ejército soviético que llegaría para salvarlos:

No te dejes engañar con ilusiones. Hitler ha dejado bastante claro que aniquilará a todos los judíos antes de que el reloj toque las doce. Tengo más fe en Hitler que en cualquier otro. Él es el único que ha cumplido sus promesas, todas sus promesas, al pueblo judío. (Lipman, 1993, pág. 151)

Las promesas, sin importar de donde vengan, encierran frecuentemente una fuerte dosis, si no que periodos largos, de desesperación. Pero la salida, contrariamente a lo que pensó Reik, no ha sido, paradójicamente si se quiere, el abandono o desaparición de la religión, sino su reformulación a través del sentido del humor. Si esto representa un caso extremo de la flexibilidad de la fe judía, o su claudicación en función del sentido del humor, es difícil saberlo. Quizá participe de ambas. De forma similar a Hitler y Hamman, la promesa de Dios al pueblo de Israel también ha sido, por decirlo así, desinflada, pero no negada, y de esta forma, incluida de nuevo en la vida del pueblo judío, no necesariamente como algo cuyo cumplimiento se anhela, sino como algo de lo que no es posible deshacerse fácilmente. La identidad de un pueblo, o incluso de una persona, puede no tener nada que ver con aquello con lo que se reconoce, sino más bien con aquellos aspectos que se pretende haber dejado atrás, pero que no dejan de acecharnos.

Dos comentarios finales, de la mano de dos chistes (quizá tres):

Un sobreviviente del holocausto llega a la vejez y muere. Se encuentra con Dios y le cuenta un chiste sobre el Holocausto. Dios le reprende: “Eso no es divertido”. Y el anciano

contesta: “Tendrías que haber estado allí” Seinfeld, Jerry (Productor). (2019) *Comedians in cars getting coffee*. New York, EU: Netflix.

Además de la obvia crítica a la desaparición de Dios durante el Holocausto, el chiste encierra otras capas, quizá más desconcertantes. Es la conversación de dos viejos conocidos, amarga, sin rodeos y con un filo cómico. Se trata de dos ancianos, reliquias de otros tiempos, para quienes ya no hay secretos ni necesidad alguna de cortesías. Ambos han atravesado la amistad, la fe y la confianza, pero también la angustia, la desesperación, incluso el odio. Dios ha fallado, ha hecho promesas sin cumplir (todavía), ha enmudecido cuando más se le necesitaba. Pero, por su parte, el hombre no ha sido la gran cosa. Ha coqueteado con otros ídolos, ha sido débil infinitas veces y amenazado con marcharse para siempre otras tantas. Es un ejemplo perfecto de lo que hoy se denominaría una relación tóxica o disfuncional, pero es bastante dudoso el que existan relaciones que no lo sean. Independientemente si se trata o no de una relación de tipo religioso aún hoy, lo que no deja lugar a dudas es que hay una profunda relación, una que ha atravesado por todas las vicisitudes posibles, cuyo futuro no es menos incierto que cuando se estableció. Una relación en la que ambos han tenido la oportunidad de ser el necio del proverbio. Pero el tiempo, la larga historia de la alianza, además, ha hecho posible una especie de intimidad ilimitada, una relación en la cual chistes, maldiciones u ofensas pueden ir y venir. Más que a un chiste sobre el Holocausto, recuerda a los típicos chistes sobre el matrimonio o cualquier tipo de relación disfuncional –si es que existe, repito, tal cosa como una relación típica y funcional–. Jeremy Dauber extrae una conclusión similar:

Esto realmente parece ser un humor vivido que nace de una relación real con Dios. Tal interrogatorio –y sí, incluso y quizá la risa y los chistes– pueden ser una señal de conexión e intimidad y amor, y no antagonismo, o no sólo antagonismo (...) Puedes hacer reír a Dios, y así, que te deje en paz. Cariñosamente”. (Dauber, 2018, pág. 183)

También por ejemplo:

Una pareja de noventa años llega a ver al abogado de divorcios. El abogado está asombrado. “Por qué ahora” pregunta. “Han estados juntos todo este tiempo. ¿Porqué esperaron tanto?”

La anciana replica, “Queríamos esperar hasta que los niños murieran”.

(Novak & Waldoks, 1981, pág. 257)

Otro, de corte ligeramente más filosófico:

Estoy seguro de que conoces las opiniones de Buber. Está mal convertir a un hombre (un sujeto) en una cosa (un objeto). A través del diálogo espiritual, la relación Yo-Eso

se convierte en una relación Yo- Tú. Dios viene y va en el alma del hombre. Y los hombres vienen y van en las almas de los unos y los otros. A veces vienen y van también en las camas de los unos y los otros. Tienes un diálogo con un hombre. Tienes relaciones con su esposa. (Bellow, 2011, pág. 98)

Si hay una constante en el humor judío, un enemigo por decirlo así, son las palabras grandes...y generalmente vacías. Ese escepticismo judío, o quizá habría que decir *apikoreísmo*, es de naturaleza antiautoritaria, rebelde ante cualquier figura de poder. Intelectuales, rabinos, sabios, dictadores, maestros, doctores, psicólogos, incluso Dios y, por supuesto, los propios judíos, pueden ser blanco de sus ataques en el momento en que sus pretensiones comienzan a despegarse del suelo. El chiste es como un exorcismo, una palabra hecha para quitar poder, al mundo, a la muerte, a Dios mismo, cuando cualquier tipo de promesa o palabra comienza a tomar fuerza y, sobre todo, convertirse en una fuerza opresora. Verdad, belleza, fe, educación, pureza, sabiduría, libertad, igualdad, diferencia, entre muchas otras, son palabras que fácil, y lamentablemente, pueden tomar tintes déspotas y tiránicos. La verdad tiene la forma de un dictador. El chiste es un primer intento de equilibrar una balanza en peligro de destruirse, o destruir a otros. El negociante judío –otro personaje típico de los chistes judíos– no busca salirse simplemente con la suya, cuanto que parece empeñado en que cada uno se vaya con un trato justo, en que nadie se vaya con las manos vacías. Pero el equilibrio, al menos en la tierra, es siempre imperfecto. Ahí está el chiste, en su vulnerabilidad y su tendencia a desaparecer. No es, en forma alguna, una síntesis perfecta, sino que mantiene siempre su parcialidad, individualidad y fragmentariedad. Es un cuestionamiento, no una respuesta. Lipman comenta sobre esta tendencia de los chistes judíos a terminar en una pregunta, en primer lugar, que para algunas preguntas sencillamente no hay una respuesta y, en segundo lugar, que, en ocasiones, la respuesta más sensible es frecuentemente una pregunta. (Lipman, 1993). Como una suerte de broche de seguridad, o de un ancla que tira a tierra, los chistes judíos se aseguran de no elevarse demasiado. Como el creyente ortodoxo que quiebra la nariz de una escultura como recordatorio permanente de que la verdadera belleza no pertenece a este mundo, el chiste judío siempre incluye una orilla afilada, un borde, que deja salir un poco de sangre al acercarse a él. Quizá, también, como advertencia de que la gracia real, trascendental, no será alcanzada en este pequeño montón de arena y tiempo. Y de que también es dudoso que se consiga en el otro. Cierro estas consideraciones con uno de los mejores chistes judíos que he tenido oportunidad de leer, muy probablemente anónimo:

Dos viejos están sentados en la banca de un parque en Tel Aviv; después de un momento, se reconocen como amigos perdidos hace mucho tiempo. “Reuven” dice el primero, “Reuven, ¿cómo estás? ¡han sido décadas! ¡desde que éramos jóvenes del mismo pueblo pequeño! ¿cómo estás? ¿cómo están tus padres?”

“Oh”, dice el segundo hombre. “Oh, murieron hace décadas” Somos hombres viejos ahora, Shimon.”

“Sí, bueno, por supuesto,” Reuven responde. “Era de esperarse, supongo. Mis condolencias. Pero tus hermanos –amaba pasar tiempo con ellos. ¿Cómo están?”

“Oh,” dijo Shimon. “Oh, no te has enterado. Mi hermano murió hace diez años. Cáncer”

“Lo lamento tanto,” dijo Reuven. “Son noticias terribles. Pero, ¿qué hay de tu hermana? Era tan encantadora...”

“Oh” Shimon dijo. “Oh, ¿realmente no hemos estado en contacto, no es así? Ella murió hace quince años. Un ataque cerebral.”

“Ahhh...” Reuven replica, buscando en su mente. “Bueno, ¿cómo está esa hermosa esposa tuya? ¡No la he visto desde que era una joven madre...!”

“Oh”, dijo Shimon. “No te enteraste. Ella murió hace cinco años. Una bomba en un autobús.”

Reuven está ahora completamente desconcertado. “¡Tus hijos!” finalmente dice. “¿cómo están tus hijos?”

“Te vas a reír,” dice Shimon. “Pero ellos también están muertos”.

(Dauber, 2018, pág. 18)

Cada intento de elevación es inmediatamente contrareestado con un certero jalón hacia abajo, como un cazador disparando al vuelo de un ave. Hay un cierto gusto de mantenerse a raz de piso, respirando el olor de la tierra. El chiste está casi siempre más cerca de cierta forma de materialismo que de una postura idealista o espiritual. En Epicuro es posible leer:

El grito del cuerpo es este: no tener hambre, no tener sed, no tener frío. Pues quien consiga eso y confíe que lo obtendrá competirá incluso con Zeus en cuestión de felicidad. Digo que debemos reír a la vez que buscar la verdad, cuidar nuestro patrimonio y sacar fruto de las demás propiedades. (Epicuro, 2012, pág. 101)

Además, al menos en lo que respecta al materialismo de Demócrito y Epicuro, bajo la perspectiva de su atomismo, se hace posible considerar a cada evento como un azaroso y accidental choque de partículas en donde no interviene ninguna intencionalidad, es decir, como

un puñado de tonterías o sinsentidos. El problema del sufrimiento comienza, justamente, cuando se intenta dar un sentido o una intención a algo que no lo necesita. Sólo pide un poco de paciencia y comprensión. El chiste pide, exige, cercanía e intimidad. Probablemente, incluso la propicia. Sin el espacio de confianza que se produce en la cercanía a otro, o a los otros, el chiste no funciona. Pero la intimidad no es algo que se da desde un inicio, sino que se consigue sólo a través de un camino bastante accidentado y difícil. En los chistes no sólo está en juego la tolerancia hacia el sentido del humor, sino, en el fondo, la tolerancia a la existencia del otro, su cercanía e inmediatez, al igual que su ser y su pensar distintos. Como las cosquillas, pueden convertirse, sin trabajo previo, en una fuerte y peligrosa agresión, o bien, con cierta apertura y confianza, en el inicio y medio de confirmación de una relación. Los chistes judíos son, en cierta forma, el testimonio de los esfuerzos del pueblo judío en establecer una relación consigo mismos, con los otros y con Dios. Los chistes, en más de un sentido, representan un esfuerzo inagotable en ser escuchados, precisamente, por aquellos que más se empeñan en alejarse y en rechazarnos. Dejando a veces toda sutileza detrás, o bien haciendo uso de todo tipo de ellas, los chistes representan un intento bastante humano de tender un puente hacia el otro, y no sólo eso, sino, sobre todo, para mantenerse cerca, como alguien que realmente vive, no simplemente otro más.

## Las revoluciones del alma. Sobre comedia y danza

Hay dos similitudes básicas, quizá superficiales, entre lo cómico y la danza. La primera de ellas es su elusividad. Pese a que se podría argumentar que lo mismo sucede con casi todas las disciplinas artísticas, la elusión que se efectúa en la comedia y la danza —quizá en esta última aun mayor— es mucho más profunda. Aunque su significado y pertinencia sean objeto de polémicas, lo cierto es que muchas otras disciplinas artísticas cuentan con un arsenal decente de conceptos, diccionarios completos a veces, a su disposición, para hacerle frente a cualquier eventualidad. En cambio, qué es lo que se esconde detrás de la risa, o bien, cuáles son las fuerzas que se ponen en movimiento en y a través de la danza, representan un auténtico desafío al lenguaje. En el caso del chiste, por ejemplo, cuya estructura representa un genuino desafío al espacio y al tiempo, o la danza efímera y casi imperceptible de un niño, cuyos ligeros pasos podrían confundirse fácilmente con el simple caminar; en ambos casos, repito, incluso describir lo que está pasando resulta mucho más difícil. Justo en el momento en el que uno se anima a coger lápiz y papel, el fenómeno ha pasado ya, y quizá en ese preciso e insignificante gesto, el punto más álgido en esplendor del fenómeno, que queríamos, en primer lugar, apreciar, nos ha sido negado. Lo vemos, casi siempre, en retirada. La danza es la apertura del movimiento, un inicio, que representa él mismo una suerte de escritura, la marcación, impresión sobre una superficie, el posicionamiento del lápiz sobre el papel, las puntas de los pies sobre la duela. Una reflexión, una teoría de la danza, por esta razón, es siempre una traducción, una danza paralela. Dice Marie Bardet: “la notación, como toda escritura, y de la misma manera que el gesto danzado, opera transformaciones, «traducciones», y puede ser considerada como un acto creador en sí mismo” (Bardet, 2012, pág. 116). Los pies que repiquetean o se arrastran sobre el suelo, o bien, el cuerpo mismo que rueda horizontalmente sobre la tierra, es un acto muy similar a la escritura, a la presión gravitatoria que se ejerce sobre una extensión. El problema no es que el bailarín no escriba, sino que nunca deja de hacerlo, pero en una lengua distinta. La traducción, la notación, es un gesto de cortesía para el que no maneja la lengua, el que no entiende el lenguaje del movimiento, esto es, el que no baila, o de forma más específica, para aquel que sólo puede hacerlo, en el mejor de los casos, con la pluma. El reproche común sobre la incapacidad “teórica” del bailarín tiene tanto sentido como reprochar a un nativoamericano su manejo pobre del inglés o de cualquier lengua extranjera. Un bailarín, y en mayor o menor medida un comediante, se mueve en un plano distinto, vagamente familiar pero, al mismo

tiempo, en donde ya se ha establecido una frontera. Es movimiento, pero ya no es nuestro movimiento del todo. La danza trenza, une, pero también destrenza y evade.

El problema de la notación en danza comienza, a decir de Curt Sachs, cuando la danza se convierte en un ejercicio profesional. Esto es, cuando surgen los primeros maestros de danza. “Con la implantación de la enseñanza de la danza como profesión en el siglo XV, viene el comienzo de la teoría de la danza (...) Profesor de danza, maestro de danza: esto es algo nuevo” (Sachs, 1944, pág. 307). Antes de esto, la enseñanza se movía dentro de una esfera social y doméstica mucho más amplia. Un maestro de danza tendría tanto sentido como un maestro de juegos, más cercano a la figura del juglar o del mimo medieval. La capacidad de anotación, reflexión, sería lo que marca la diferencia entre alguien que simplemente baila y aquel que es capaz de enseñarla. Un reto interesante en la danza contemporánea, que busca en buena medida des-profesionalizar la danza, es la conciliación de la naturalidad en la danza con la validez y pertinencia de su notación (Banes, 1980).

La creciente dificultad, no sólo de poner en palabras o signos, sino sobre todo, de movernos como el bailarín, e incluso de fijar nuestra atención en sus desplazamientos y giros, hablan de una división, de un profundo extrañamiento, entre el hombre y la danza. No sólo la que se establece entre el bailarín profesional y el diletante o aficionado, sino la más dolorosa y lamentable, terriblemente común, que aleja y distingue entre el que baila y el que no baila.

Sea cual fuere el carácter de la danza (...) no necesita espectadores ni testigos. No obstante...temprano aparece el germen de ese gran proceso de mutación que partiendo del estado de descarga motriz espontánea (...) transforma a la danza en una obra de arte consciente de sí misma y destinada a la observación por los demás, vale decir al *espectáculo*. (Sachs, 1944, pág. 231)

La danza no requería espectadores ni testigos por una sencilla razón: todos bailaban. La descarga de energía se contagiaba y distribuía entre todos. El desdoblamiento que representa la premisa en la construcción del papel del espectador no puede darse en un escenario donde todos participan. No hay necesidad de un alguien que de fe, que refrende que una danza efectivamente ocurrió, cuando todos se ubican, en mayor o menor medida, en el papel del ejecutante. Mucho menos de que se aderece con palabras o que se traduzca. La danza, en un sentido mucho más profundo de lo que puede imaginarse, era patrimonio de la humanidad. No una reliquia, un vestigio del pasado, sino algo palpable, cotidiano, al alcance de todos. Decir que la danza es un arte es ya una merma, una suerte de degradación. La danza era el movimiento. Dice Sachs:



El vocablo arte no expresa muy justamente esta idea. A la verdad, casi estamos a punto de temer el uso de esa palabra, pues su significado actual, que ya la exageración desvirtúa o la limitación restringe, no basta para explicar lo que es la danza y toda la riqueza en ella contenida. (Sachs, 1944, pág. 12)

Más recientemente, Rudolf Laban intentó recuperar esta dimensión de la danza al utilizar el término *arte del movimiento*. “Movimiento, con su amplio rango de manifestaciones visibles y audibles, ofrece no sólo un común denominador para todo trabajo escénico, sino que también asegura la base para la común animación de todos aquellos que participan en su creación” (Laban, 2011, pág. 7). Con demasiada frecuencia olvidamos que actividades como rezar y pensar pueden ser entendidas como formas de movimiento. El sentido del humor y la risa no son la excepción.

Antes de la palabra, es necesario pensar la acción, el movimiento. Entonces, todo movimiento, por más trivial que parezca, tenía –o quizá haya que decir tiene– el potencial de convertirse en danza. La danza:

acompaña y estimula todos los procesos de la vida, de la cacería y la agricultura a la guerra y la fertilidad, del amor a la muerte. Habilita a otras artes para existir: la música, el canto, el drama (...). Para bailar, uno no necesita nada, ninguna pintura, piedra, madera, ni instrumentos musicales; nada en absoluto, excepto el propio cuerpo... El arte verbal tiene tan poca necesidad de material e instrumentos, pero necesita pensamiento que es articulado en una imagen. La danza es su propia articulación. (Van der Leeuw, 1963, pág. 13)

Representa una auténtica tragedia el que todas estas actividades puedan ser actualmente concebidas sin la presencia de la danza. El mismo Van der Leeuw afirma que la mayor tragedia de nuestras vidas consiste en “distinguir entre cosas que nos conciernen y las que no nos conciernen” (Van der Leeuw, 1963, pág. 33). Esto es, actividades que ameritan una danza y aquellas que no. Sólo las actividades en las que nos vemos de cierta forma incluidos e incorporados son capaces de levantarnos del sillón, de movilizarnos, de decirnos algo. La danza era la forma en que nos movíamos, o éramos movilizados, en el mundo. Entendida como espectáculo, la danza implica un desgarramiento interno, especialmente perjudicial para el espectador, así como la implícita necesidad de otro lenguaje. El bailarín es el depositario de una conexión atávica entre el hombre y el mundo, donde las cosas, la totalidad de ellas, eran puestas en movimiento, animadas, a través de la danza. El espectador, por su parte, al concebirse como no bailarín, pierde todo un espectro de habilidades y vínculos con lo que le rodea. Cada vez es

más él mismo, sólo él. La imposibilidad de bailar, de la cual es vicaria la imposibilidad de entenderla, habla de una deuda, de una incapacidad o atrofia en sentido profundo, más honda quizá que la pérdida de la visión o de alguna extremidad. Se pierde gracia. La historia de la danza es la historia del progresivo alejamiento de la gracia. Por lo cual, en la actualidad, la danza siempre implica una dimensión terapéutica. No se trata, en sentido estricto, de aprender a bailar, sino de recuperar una habilidad, una amplitud, que perdimos en el camino. Hemos perdido el idioma, la lengua de la danza. Aunque es difícil pensar en la recuperación completa de esta dimensión, la incorporación de movimientos cotidianos en la danza contemporánea es uno de sus recursos más frecuentes. Isadora Duncan los llamaba “movimientos terrestres” (Duncan, 2003, pág. 58).

Por lo tanto, cualquier cosa, desde hacer saltos mortales hasta quedarse quieto, desde peinarse hasta caminar, comer y contar historias, pueden volverse materiales. Lo que hace que un movimiento forme parte de una danza, en lugar de simplemente un movimiento ordinario, es que se instala en un contexto de danza. El uso de objetos (cargando o manipulándolos), la improvisación, los incidentes espontáneos, las tareas, los juegos y las estructuras de tiempo relajado engendran nuevas posibilidades de movimientos de baile, especialmente movimientos naturales. (Banes, 1980, pág. 17)

Sachs afirma que, paradójicamente, una de las primera piedras en este camino que lleva de la danza al espectáculo es la religión, la función ritual de la danza.

Si además del impulso creador, los atributos esenciales de una obra de arte son la dirección de la forma, la organización cuidadosamente equilibrada y la construcción inteligente, el papel devocional debió forzosamente hacer de la danza una obra de arte. Su importancia eminente para la vida y el bienestar de la tribu excluía forzosamente la improvisación. (Sachs, 1944, pág. 232)

La danza puede existir como una especie de pura improvisación, como algo que roba por completo la atención, algo que absorbe toda clase de recursos pero no reditua ningún tipo de utilidad o finalidad práctica. O al menos, se trata de una utilidad por encima de todo concepto común de utilidad, algo que sirve a la vida, que rinde cuentas solamente ante el tribunal más alto. Es la danza infantil, gratuita, extática. Esta suprema utilidad, no obstante, es precisamente lo que la convierte en algo en extremo importante y que, por lo tanto, no puede abandonarse a sí misma, sin ningún tipo de reglamentación u ordenamiento. Un niño abandonado a sí mismo invita a la destrucción, a la disolución de sí. De ahí la intrusión, inevitable y necesaria, de cierto principio de orden, una incipiente arquitectura al corazón de la danza, que representa su ingreso

en el dominio de las cosas serias. Estos dos principios, orden y caos, puerilidad y formalidad, gravedad y comedia, nunca dejan de tironear al interior de la danza. La improvisación, primer chispa de espontaneidad, cede un poco, sin desaparecer, a la composición, a una disposición ordenada, formal, inteligente, que posibilita no sólo su desarrollo artístico, sino también su valor devocional. La danza es una composición improvisada, o bien, una compuesta improvisación. El ritmo, una procesión acompasada, compulsiva, el *komós* del que nos habla la comedia antigua, se encuentra con una tendencia a la armonía, redondeamiento, posicionamiento y composición de un principio y un final. Ritmo se deriva del griego  $\rho\epsilon\omega$  que significa correr, manar, fluir, como también salir, brotar, escaparse, desgastarse. Armonía, por su parte, es un préstamo directo del griego  $\alpha\rho\mu\omicron\nu\iota\alpha$ , que significa ajuste, juntura; encaje, cierre; ley, orden; justa proporción. Aristóteles escribió en su *Poética*: “el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía” (Aristóteles, 1974, pág. 128). Aristóteles no describe la totalidad de la danza, sino solamente una de sus tendencias, en un momento cultural que se aproximaba peligrosamente a la disolución. En muchos sentidos, coincide con lo que aquí se entiende como danza cómica. Bardet dice en un sentido similar:

La improvisación no define tanto una forma de danza como tal vez la experiencia del grado de imprevisibilidad de todo acto creador (...) La improvisación sería entonces ese instante en el que la danza cuenta uno de sus desafíos: su arte de composición en el hueco mismo de su evanescencia. Casi una broma, un guiño, que invita a la exploración de los límites del campo de su composición, que se ríe del riesgo de evanescencia que lo caracteriza, como arte viviente. (Bardet, 2012, pág. 123)

La danza se juega todo en ese momento de indecisión, que siempre está a punto de no suceder pero que, sin embargo, sucede. Improvisación denota esa flexibilidad, tensión entre el ser y el devenir, la forma en la que la danza se permite existir.

La mitología, la metáfora religiosa, con su tolerancia hacia los relatos sueltos, inacabados, pero plenos de sentido, siempre en movimiento, se ajusta de mejor a la naturaleza flexible de la danza. No es casual que la historia de la danza, por lo tanto, coincida frecuentemente con el relato y la fábula, con la mitología, una historia que nunca llega a escribirse y fijarse de forma definitiva sino cuando ya no existe. Una escritura que está siempre a punto de suceder. La transformación de la danza en religión corre paralela a la conversión de la mitología en historia. Ganar en formalidad significa una garantía en la construcción y preservación de una tradición. Hay algo valioso que debe ser protegido. La división en escribiente y lector, entre bailarín y espectador, propicia una doble vigilancia. El espectador, en

principio, vigila que el bailarín haga las cosas como dios manda, mientras que el ejecutante, el que tiene poder, se convierte en virtuoso, en sacerdote, en artista. El oficiante y el asistente quedan separados, pero unidos bajo una misma plegaria común. El movimiento ordenador, regulatorio y divisor, evita que la danza caiga en la completa disolución, en una improvisación total. El exceso en la seriedad puede llevar a la extrema solemnidad, pero detrás del exceso en la improvisación amenaza el rostro de la muerte.

Toda danza, como el juego, eleva a una persona por su propia naturaleza de su estado acostumbrado a otro mundo. Así como el niño que juega en la calzada es arrollado porque no ha visto el vehículo que se acercaba, o así como no oye el llamado materno porque no penetra en su conciencia, así en la danza. La capacidad de percepción se debilita y aun desaparece por completo. (Sachs, 1944, pág. 126)

En la danza se descubre una peligrosa cercanía con la muerte, un gusto por la disolución y el olvido. Lo cual explica, al menos parcialmente, el olvido que muestra la estética hacia la danza. Cuando no está ausente, está en los lugares más desconcertantes. Para Hegel, por ejemplo, la danza está al mismo nivel que la jardinería, en tanto artes imperfectas. (Hegel G. , 2007, pág. 461). Kant la menciona sólo una vez en su *Crítica del juicio* en tanto juego de figuras en el espacio. (Kant, 2015, pág. 140). Como las ménades, que bailan frenéticamente bajo la luz de la luna pero que desaparecen al amanecer.

La danza inaugura, forma parte, construye y clausura, lo que en un sentido muy amplio podemos denominar rituales. Hace cuerpo. Todavía hoy, aunque revestidas de toda clase de significados y ropajes, toda celebración religiosa exige una peculiar cadencia, un manejo del ritmo, ya sea en movimientos de suma lentitud, en genuflexiones y posicionamientos corporales o en la manipulación de ciertos objetos, movimientos que no obstante destilan tensión, como en el manejo de una sustancia radioactiva o de un objeto precioso extremadamente frágil. La historia de las religiones avanza, o se detiene, bailando. El catecismo de la iglesia católica todavía se permite expresiones como la siguiente:

Puesto que la música y el canto están estrechamente vinculados a la acción litúrgica, deben respetar los siguientes criterios: los textos de la doctrina católica (...) la belleza expresiva de la oración; la calidad de la música; la participación de la asamblea; la riqueza cultural del pueblo de Dios. (Catecismo de la iglesia católica. Compendio, 2005, pág. 75)

Sólo se convierte en una auténtica celebración si incluye la participación, armoniosa, de todos los presentes. Esta participación armoniosa no es otra cosa que una danza. Frazer, por su

parte, describiendo una tradición en Madagascar, añade una descripción más detallada del baile y su función ritual:

Mientras los hombres están en un combate y hasta que retornan de él, las mujeres y las muchachas no cesan de bailar día y noche ni se tumban ni toman alimento en sus propias casas (...) También creen que bailando comunican valor, energía y buena suerte a sus maridos (...) No se dan descanso y esta costumbre es obedecida religiosamente. (James, 1994, pág. 50)

Religión deriva de la palabra latina *religare*, que significa ligar, amarrar con fuerza. Los pasos de la danza son como eslabones nuevos, o una vuelta más de la cuerda, en la construcción de una religión. La presencia que intenta comunicarse en la danza es articulada, religada. Pero también, el enfático *re*, da cuenta también de un momento previo de disolución, de la posibilidad siempre latente de una ruptura de ligamentos. Religar implica algo roto, volver a unir los fragmentos, al igual que un amarre extra, una juntura que asegure algunos momentos de estabilidad. La danza, a través de la religión, adquiere seriedad, jerarquía y verticalidad, pero al mismo tiempo, a través de cierto principio de comicidad, de espontaneidad e improvisación, no pierde su horizontalidad y no deja de invitar a la anarquía y de tentar el caos.

La mitología griega, al menos, tolera ambas expresiones religiosas. La relación entre danza y religión es incluso más obvia, puesto que el baile no solamente ordena los rituales, sino que también es el mismo dios, o dioses, quienes bailan. Los dioses griegos son una especie de cómplices de los seres humanos. Bailan y rién por igual.

Hesíodo expone la idea que corresponde a la risa de Zeus: la idea de la contradictoria existencia humana, donde uno se recrea en la propia ruina y donde se ama la propia desgracia. En las religiones orientales existe una risa asesina y mortal, una risa abismal, y también una risa creativa de la divinidad. Aniquiladora es quizá la risa de Zeus: pero nadie muere de ella. (Kerenyi, 1999, pág. 102)

La danza y la comedia comparten un principio pagano-cómico, lo cual puede explicar la reserva que el cristianismo mantiene frente a ellas. Bailar es la manera en que los dioses griegos ordenan y desordenan el mundo. Zeus, aunque no muy diestro bailarín, tiene desde tierna edad una interesante compañía femenina y masculina. Según algunos relatos, Zeus fue criado por ninfas y coribantes mientras se le mantenía lejos de la ira de Cronos.

Hera se había llevado a Creta a su futuro marido, y Amaltea (...) colgó la cuna de un árbol, de modo que el niño no pudiera ser descubierto ni en el cielo ni en la tierra ni en el mar. A fin de que Kronos no pudiera escuchar los vagidos de su hijo, reunió después

un grupo de muchachos, les dio escudos y lanzas de bronce y los hizo bailar en torno al árbol mientras producía un enorme ruido. (Kerenyi, 1991, pág. 96)

Cabe hacer, al menos, un par de anotaciones al respecto. Primero, el lugar de la cuna, lejos de la tierra, el cielo y el mar, esto es, en el aire. Hablar de la ligereza de una bailarina o bailarín, una de las metáforas más recurridas por la filosofía, evade justamente la realidad misma, la pesantez del que baila, su cuerpo, su ruptura y corte del espacio. La danza pesa. Dice Bardet: “La bailarina sólo se constituye en referencia para la filosofía en tanto la ligera, la musa, la abstracta, aquella que, mientras pasa por el cuerpo, se sale de él, abstrayéndose, por su ligereza, de la pesantez” (Bardet, 2012, pág. 29). Pesar es el ejercicio de no sublimar, dice Jean-Luc Nancy (Nancy, Corpus, 2003, pág. 100). La idea de que la belleza, en general, está relacionada con la superación de la gravedad del cuerpo, está expresada bastante bien por Schiller:

De entre las especies animales, los pájaros son la mejor prueba de mi tesis. Un pájaro en pleno vuelo es la representación más afortunada posible de la materia doblegada por la forma, de la gravedad superada por la fuerza. (Schiller, 1990, pág. 57)

Los diversos elementos que componen la imagen mítica son dispuestos de manera cuidadosa. Zeus cuelga, de la misma manera en que lo haría el peso de una báscula. Así es como entra a la existencia, como un bulto, o un cuerpo que recorta e incide en el espacio. La ligereza, o levedad, implica una peculiar relación con la gravedad. Se llama espacio precisamente a ese inter, lo que está situado entre el cielo y la tierra, a la distancia entre los cuerpos. Más espacio implica mayor separación y distancia entre ambos, la tierra prácticamente desnuda y el cielo claro. No hay espacio sin limitación, la cual sólo se introduce por la presencia de los cuerpos. Esta introducción del cuerpo en el espacio, la creación o partición del espacio mismo, es la danza. Kant, en su *Crítica de la razón pura*, afirma que el espacio “no es un concepto empírico, extraído de experiencias externas” y también que “el espacio es esencialmente uno” (Kant, 2006, pág. 68). No obstante, es extremadamente difícil concebir ese espacio uno y sin particiones, esto es, sin la presencia de los cuerpos. Además, al retirar el elemento empírico, el espacio, que se construye de piel a piel, por el tránsito de los cuerpos, se sublima en una inaccesible intuición. Refiriéndose a las estructuras laberínticas, Van der Leeuw, por su parte, hace una anotación sumamente interesante: “El movimiento a lo largo de los caminos serpentina es más viejo que los caminos mismos: primero llegó la danza misma” (Van der Leeuw, 1963, pág. 46). Lo cual no sólo es válido para un laberinto, sino para cualquier tipo de construcción en el espacio. Primero hay un baile, un desplazamiento, un peso que moldea,

distiende y marca el espacio. La compleja estructura del laberinto puede ser leída como un intento de seguir los sinuosos movimientos de una danza de carácter espontáneo e infantil. Esta ruta es posteriormente protegida, dando lugar a una construcción, a un espacio nuevo. Los caprichosos cortes en el espacio efectuados por el tropel de bailarines es secundada por la arbitraria y confusa arquitectura del laberinto, en el cual es incluso de sospechar la existencia de una entrada y una salida. La danza es el primer camino, es la inauguración de caminos. La arquitectura laberíntica construye a la zaga de la danza, como si estuviera intentando atraparla, estableciendo pequeños nichos que parecen volverse contra sí mismos. La danza, al menos en este punto, nada tiene que ver con una espiral aurea, sino con los movimientos libres y espontáneos de un niño.

En segundo lugar, hay un énfasis particular en la evasión que se efectúa en la danza. Zeus no es enviado a un lugar lejano y silencioso, como una grieta en la tierra, sino que prácticamente queda expuesto, protegido solamente por el estruendo de la danza. De cierta forma, es el peor escondite. Su ruido necesariamente atrae la atención. Los coribantes fueron los sacerdotes de la diosa Cibele, cuya procesión festiva, dice Kerenyi: “incluía seres masculinos que le acompañaban en su danza extática y salvaje, bajo el tono estridente de flautas, címbalos, tamboriles, cascabeles” (Kerenyi, 1991, pág. 86). Los instrumentos musicales son meramente amplificadores de los sonidos que los coribantes podían producir con sus gritos, zapateos y el choque de sus manos. No se puede desestimar el valor atribuido a la danza. Zeus pudo bien haber sido entregado a un personaje de fuerza descomunal, o a una enigmática figura oscura que ni el mismo Kronos se atrevía a desafiar. En cambio, el padre de los dioses fue dado en custodia a unos ruidosos bailarines. Es de suponer que Kronos no fue distraído o precavido de sus sórdidas intenciones solamente por la gracia de los danzantes, sino porque detrás de ellos se asoma una presencia mucho más amenazante y oscura. Esta procesión de bailarines, de la cuál el *komós* dionisiaco puede ser un ya pálido reflejo, tiene en sí misma una carga religiosa. No hay espacio para cuerpos individuales, bien definidos, sino que se asiste a la conformación de un leviatán incontrolable, que se contorsiona y retuerce, y que amenaza con tragarse todo. El riesgo de perderse a sí mismo, de dejar de ser algo definido, es patente en la salvaje danza de los coribantes. En cada giro el círculo se agranda más y más, ensanchándose, amenazando el espacio del otro. No es que Kronos no se atreva a disolver una pandilla de bailarines, sino que le resulta imposible hacerlo, a riesgo de perderse a sí mismo. El apretujamiento de los cuerpos, el contacto inevitable y extremo, el ruido de los tambores, amenaza con incorporar dentro de él todo lo que se le oponga. La magia, el poder de la danza, es mucho más patente en

la concentración frenética de los bailarines. Dice Sachs: “se puede hacer bailar a una persona si no es capaz de hacerlo por sus propios medios” (Sachs, 1944, pág. 66). El espectador se metamorfosea en bailarín, en una parte más de la danza. Es la tribu, la comunidad, la aldea o el dios el que se impone sobre el individuo. Los lugares, los posicionamientos definidos, se intercambian o se borran por completo. Desde el punto de vista espacial, se atiende a la formación de un cuerpo pantagruélico. Pero esta misma concentración e intercambio de cuerpos crea una afectación cualitativa, temporal. Un tiempo donde rige lo posible, no lo real. Kronos, el titán del tiempo, retrocede ante este tiempo festivo, carnavalesco.

En la danza hay siempre una aspiración a la unidad. La cual sólo es concebible si el espectador, al menos momentáneamente, renuncia a su posicionamiento como individuo. O bien, si la danza destruye esa posición, haciéndole entrar en una especie de círculos concéntricos. En la danza hay una suerte de alternancia entre el desgarramiento de la unidad entre bailarín y espectador, y la construcción, o reconstrucción de la unidad entre ambos. Ninguno de los dos momentos es definitivo, sino que se mantiene a lo largo de su historia. En sentido estricto, nadie baila solo. Detrás de el baile hay una presencia ineludible, un acompañamiento.

Cada vez que sentimos la necesidad de la consolidación de la vida, nos subyugamos a nosotros mismos de nuevo al ritmo. Un funeral, una procesión nupcial, incluso el tráfico, exige un movimiento ordenado, el cual, si bien no siempre es hermoso, es todavía un intento a la belleza. (Van der Leeuw, 1963, pág. 40)

El aislamiento del bailarín, o de todo individuo, tiene algo de cómico, de ridículo, como atestigua Luciano. El bailarín, en su época, es “un ser afeminado que presume de sus refinados vestidos y sus cantos lascivos (...) cosas verdaderamente ridículas” (de Samosata, 1990, pág. 46). Testimonio que ya exhibe de una manera patente el progresivo extrañamiento respecto a la danza. Nijinsky, probablemente aislado y acechado a la vez por la locura, afirmaba en su diario: “yo soy un loco que conserva la razón” (Nijinsky, 2003, pág. 112). De la forma más natural, el bailarín genera su compañía, casi a pesar suyo, se completa cuando se realiza en comunidad. De ahí la antigua necesidad de que la danza se presente como un *coro*. El coro es la imagen del mundo que baila, que acompaña en cada movimiento al bailarín. Cuando el bailarín se convierte en un individuo, o bien cuando se hace abstracción de este fondo, el bailarín queda solo, libre, como una suerte de pantomima o un simple repertorio de giros, pataletas y vueltas. La danza grupal, tribal, ritual, no sólo antecede, sino que de cierta forma acompaña siempre al bailarín. Bailar es establecer contacto en un doble sentido, como el agrupamiento y concentración de



cuerpos en un coro, o bien, como una corriente eléctrica que se extiende más allá del coro hacia la audiencia. El contacto es un contagio horizontal que supone una base común, un mismo círculo que se expande y contrae, en donde el bailarín, el primero en ser contagiado, intenta alcanzar, infectar a el otro. Todo bailar, en realidad, como afirma Van der Leeuw, es un “ser bailado” (Van der Leeuw, 1963, pág. 25). Sally Banes describe en términos muy similares una coreografía de Simone Forti titulada *Huddle*. La pieza:

provee una estructura humana para que los ejecutantes escalen. Seis o siete personas forman una red fuerte, poniéndose frente a frente e inclinándose hacia delante, plantando firmemente sus pies, y poniendo sus brazos alrededor de las cinturas y hombros de los demás. Una persona se separa de la estructura (la cual se tensa por compensación) escala sobre el grupo lentamente utilizando manos y pies provistas por los demás cuerpos (...) En ocasiones, *Huddle* ha sido usado para proliferar grupos de segunda generación cuando los ejecutantes del grupo original encuentran miembros de la audiencia para unirse al juego. (Banes, 1980, pág. 27)

Bailar es acompañar y ser acompañado. Implica a otro que se manifiesta. Incluso la agonía del bailarín solitario no deja de ser un reflejo, una forma de acompañar nuestros movimientos. En la mitología griega, probablemente en toda religión, este acompañamiento se vive como una conexión con lo divino. Empero, el radio y alcance de esta conexión era mucho más amplia que la nuestra. La danza es el ejercicio por medio del cual un individuo se une, uniendo a otros, a un cuerpo más grande que él. En el paganismo, esta relación es prácticamente horizontal. Los dioses se encuentran detrás de cada esquina, no sólo en el templo, sino en los bosques, las calles y los ríos. La danza es religiosa por naturaleza. Pero no hay una forma de danza, o movimiento, que se privilegie sobre los demás, sino una multiplicidad horizontal de movimientos y personajes, de accesos a lo divino. Las ninfas, por ejemplo, “no son seres humanos ni inmortales; viven mucho, se alimentan de ambrosía y bailan sus rondas con los dioses” (Kerenyi, 1991, pág. 175). Las ninfas son presencias etéreas, que reflejan una suerte de dispersión elemental. Es la danza que invita al mismo tiempo que se evade, que incita a su persecución. Son cercanas y lejanas al mismo tiempo. Dispuestas siempre a bailar, pero nunca a ser poseídas. Bailan felizmente con dioses y otros seres, pero son esquivas a cualquier intento de poseerlas. Existen sólo para bailar, sin que nada se pueda elaborar o construir sobre ellas. Ligeras de pies y formas, escapan de los burdos intentos de sátiros y silenos, hombres, por hacerse con ellas. Juegan, a lo mucho, el papel de nodrizas de dioses y héroes, delegadas e imágenes maternas, pero rara vez ellas mismas madres. Están en el mundo, pero sin pertenecer

enteramente a él. Son más el vínculo entre hombres y dioses que presencias en sí mismas. Las cárites, o gracias, por su parte, representadas siempre en tres, personifican tres dimensiones de los dones de Zeus hacia la humanidad. A través de ellas, el dios se presenta como un desbordante χάρις que se brinda sin recelo bajo tres formas: Aglae, la gloria; Eufrosine, la alegría; y Talía, la abundancia. Gloria que se regala alegremente y en abundancia, regalo que los dioses hicieron bajar del cielo. En cierta forma, los dioses mismos aparecen solamente por medio de esta gracia. El dios es justamente el regalo, la manifestación de un don, de un acompañante más que de un guía. Kerényi concluye de una manera maravillosa:

Los latinos necesitaron dos palabras para expresar *charis*: *venus*, «belleza», que fue su nombre para la diosa del amor, y *gratia*, «favor» y «agradecimiento», que a su vez se convirtió en el nombre de tres diosas, las *gratiae* o Gracias, quienes danzaban juntas a la luz de la luna. (Kerényi, 1991, pág. 101)

*Venus*, esto es, lo que viene, o adviene, y que se relaciona también con venerar, lo que el dios espera a cambio de su donación. Gracia expresa tanto el origen como la actitud libre del que recibe. Podríamos llamarla, incluso, agradecimiento. No necesariamente hay que saltar directamente a la adoración y veneración, sobre todo si el pensamiento, más aún, la percepción, no puede detenerse un momento en esta primera actitud de agradecimiento. Pero es difícil pensar en una total ausencia de reacción ante esta primera manifestación. Quizá habría que aplazar incluso cualquier forma de devoción y reverencia inmediatas, e intercambiarlas por un gesto sencillo de asentimiento y contacto, una primer sonrisa de complicidad, de reconocimiento del otro. La danza, en buena medida, es la respuesta ante esta invitación. Bailar es decir que sí a este ser requerido. Ser indiferentes ante esta primera aparición de la gracia — al igual que ser indiferentes ante un regalo — mostrarse impasibles, inalterables, ante la gracia que se derrama, es signo de una desconexión primordial, todavía difícil de pensar y nunca realizable del todo.

La aceptación de esta invitación, no obstante, no se manifiesta de una sola manera. Al dios, o dioses, que nos instigan a bailar, a movernos de una forma particular, es posible responder de las más diversas formas. El cuidado, la extrema precaución, lentitud y solemnidad, representan solo una forma de entender la respuesta ante lo divino. Quizá la menos ingeniosa replica, enfrenta la continua intervención de lo divino con una fuerte seriedad, sin querer dejar nada al azar. El ordenamiento de todos los movimientos, así como la distribución de papeles y la fijación de los mismos, parece querer excluir los accidentes, así como la libertad en los

desplazamientos. Todo es medido y controlado. Pero sigue siendo una danza, lo que aquí se entiende como una danza cósmica u astral. Sachs afirma:

Los motivos astrales se encuentran en muchas danzas, especialmente en las circulares. La dirección del movimiento, estrictamente sometido a leyes fijas, ya sea en o en contra del curso solar, u oscilando entre la una y la otra, no pueden explicarse por otra vía. (Sachs, 1944, pág. 136)

Encierran una marcada tendencia al orden, a la integración a través del estricto seguimiento de una ley, como reflejo de los inflexibles y predecibles movimientos celestes. Con los movimientos cerrados de las danzas corales, lentos, pero constantes y rítmicos, no sólo se imita el curso de la luna o el sol, sino que también implican un gesto civilizatorio de continuidad, de delimitación u modelación del espacio. La danza coral tiene un fuerte elemento geométrico. El coro, en su ronda, asedia al espacio y a sus habitantes, lo integra dentro de sí adjudicándole un papel fácil de entender y realizar. Consisten generalmente de pasos simples, pequeños pasos adelante o atrás, que prácticamente todos pueden hacer. Es un tipo de danza que niega el virtuosismo, de principio mucho más democrático, en el que cualquier persona puede integrarse. Al menos en lo que respecta a este tipo de danzas, no sólo no se necesita de ningún material o el dominio de una técnica, sino que no requieren lo que nos gusta llamar talento. Las danzas circulares, debido a su simplicidad, impelen de una forma más agresiva al espectador a convertirse en bailarín, le hacen más difícil el permanecer fuera de la danza. El individuo queda, literalmente, rodeado e incluido por la danza, a merced de lo que esta última requiera. Más recientemente, la coreógrafa Deborah Hay desarrolló sus danzas circulares siguiendo principios extremadamente similares. La diferencia entre el bailarín profesional y una persona común y corriente, debido a la simplicidad de sus composiciones, queda prácticamente borrada: “Ella creó un grupo de danzas circulares que, debido a que son técnica y psicológicamente confortables, son accesibles a todos. Están basadas en movimientos fáciles y familiares, empero, proveen experiencias físicas y sociales que trascienden los eventos mundanos” (Banes, 1980, pág. 113). Pero también existe otra respuesta, otra danza, de signo contrario, pero que no niega su dimensión litúrgica y que de cierta forma complementa a la primera. Si la danza coral une a los bailarines con el cielo mediante movimientos relativamente simples pero constantes y ordenados; la vinculación también se puede lograr de forma juguetona y cómica, más terrenal. Ocupar un lugar, un papel, es sólo el primer paso. Bailar implicar también el intercambio de lugares, incluso la disolución de los mismos. El movimiento lento, rítmico y controlado, poco a poco, gana en aceleración, construyendo un ritmo más

salvaje y descontrolado. El trenzado bien definido de la danza coral da paso a cierto relajamiento, la tensión cede un poco a la distensión espacial y espiritual. La danza circular, cósmica o cosmética, se construye a través de un distanciamiento de los cuerpos, de su disciplinamiento. Pero el cuerpo busca una cercanía mayor, una libertad que se construye ya no a partir de la disciplina, sino del caos y la confusión. La distancia se rinde ante la cercanía, la confusión de cuerpos, donde se borran las fronteras del yo y el tú, de lo individual y lo social, de lo corporal y lo espiritual. Este préstamo e intercambio de cuerpos es también un intercambio de identidades. El yo individual se convierte en un máscara que puede permutarse o abandonarse. La sed de olvido que permanece al corazón de la danza se manifiesta en la disolución de lugares, en un destrenzado que acompaña, o se mueve detrás de todo entrelazamiento. La danza es apertura, incluso cuando construye. Es un afuera, la invitación explícita del otro. No se trata sólo de acompañar o ser acompañado, sino que la danza también hace posible dejar de ser uno mismo, el de siempre, y habitar la piel de los otros. El contacto sano, distanciado y ordenado con el otro, se completa con esta extrema cercanía que tiende a la deformación. El individuo, el yo, no sólo es incorporado en un movimiento, sino que queda abierto, expuesto, sin bordes, vulnerable. El cuerpo es aquello que es tan cercano que se olvida, pero cuya garantía o certeza no proviene de sí mismos, sino de los otros. Tocarse a sí mismos carece de la ajenidad que requiere el contacto. El tacto, la piel, sólo se realiza en el contacto, esto es, en el ser tocado por otro. Nancy utiliza la expresión *expeausition* que no sólo implica el estar expuestos, sino que hace énfasis en la piel, y que más bien indica de necesidad de ser tocados por otra piel. Literalmente, podría traducirse como *expielsación*. “Expuesto, por lo tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo” (Nancy, Corpus, 2003, pág. 27). Curt Sachs, por su parte, afirma:

A manera de antídoto –una oscilación hacia atrás del péndulo– el frenesí sagrado origina también una pandilla de payasos. Junto al bailarín inspirado por la divinidad, está el bufón. (¿Acaso la palabra alemana *Narr*, bufón, no es parecida a la sánscrita, *nrtú*, bailarín?) El bufón (...) caricaturiza a los demás bailarines, amedrenta a los espectadores, molesta a los jóvenes y arrostra los misterios de la vida y de la muerte. (Sachs, 1944, pág. 67)

Sachs también afirma que “el bailarín guiado por luces sobrenaturales es rareza en el mundo occidental, pero su caricatura y compinche a la vez, el bufón de los cascabeles (...) no ha desaparecido” (Sachs, 1944, pág. 67). La palabra alemana *Narr* no sólo significa bufón, sino también loco o necio, incluso bromista. En ambos casos, en la danza cósmica y su contraparte

cómica o carnavalesca, se persigue una intención similar: una vinculación con el otro o los otros, un deseo y un cumplimiento de no ser sólo uno mismo. La extrema formalidad en la danza produce su propia caricatura. Por ejemplo, en la Comedia del arte: “La danza apareció al mismo tiempo que surgió el uso de la música y, a veces, a través de ella se hacía burla de los bailes de los nobles, deformando y ridiculizando los pasos originales hasta hacerlos verdaderamente grotescos” (Echeverría, 2014, pág. 70). Sus ramificaciones y alternancias abarcan una buena parte de la historia de la danza.

La danza es un convocatoria abierta a todas las fuerzas del individuo, a todas sus dimensiones. No es corporal o espiritual, virtuosa o impúdica, sino ambas. La danza requiere al hombre en su totalidad. Todos los valores y sentimientos encuentran cabida y expresión en la danza. Van der Leeuw afirma: “Todos los sentimientos, desde lo más solemne a lo más frívolo, encuentran su expresión en la danza. Lo religioso no es una sensación particular en medio de otras sensaciones, sino la sumativa de todas ellas” (Van der Leeuw, 1963, pág. 17). Esta sumativa no discrimina, no existen para ella sensaciones, movimientos o disposiciones nocivas o que no deban cultivarse. En este sentido, todo tiene un peso, una seriedad, incluso lo más trivial y ridículo. De esta forma, si aspira a la totalidad, la danza sólo puede ser leída como una unidad ambivalente. La danza es un ejercicio serio, es decir, solemne y a la vez ridículo. Como la risa y la comedia, es capaz de expresar al hombre en lo más alto y lo más bajo. La danza, afirma Sachs: “asume por momentos el sentido de sumisión humilde, y sabiduría riende de lo solemne y lo grotesco, de lo serio y lo satírico, y que en una extensión infinita abraza todo lo humano y lo sobrehumano” (Sachs, 1944, pág. 249). La comedia no es solamente la expresión de la dimensión ridícula del hombre, sino quizá una de las mejores maneras de expresar su ambivalencia. Pero es necesario pensar la comedia no como el espectáculo de un individuo frente a una audiencia, sino como una movilización de índole carnavalesca, en la cual ninguna posición se privilegia, sino que todos están prestos a invertir e intercambiar su posición. El ambiente de la risa no es la oposición a lo serio, sino una extensión más amplia que lo incluye. En el peor de los casos, lo único que queda excluido en el carnaval cómico es la solemnidad. Augusto Monterroso, por ejemplo, distinguía entre solemnidad y falsa solemnidad. La falsa solemnidad es:

la conformidad con lo establecido, el temor al ridículo, el rechazo de lo que no se conoce, el acatamiento respetuoso de las costumbres, la falta de imaginación (...) Comportarse solemnemente sin estar presidiendo un acto solemne no es ser solemne. Es ser tonto. (Monterroso, 2004, pág. 101)

Bajtín afirmaba:

la verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica del dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento. (Bajtín, 2005, pág. 112)

La seriedad es darle peso a las cosas, el sentido particular de su gravedad; solemnidad, por su parte, es creer que todo es serio, darle seriedad a cosas que no la tienen. Lo cómico es la seriedad en las cosas pequeñas. Disminuye la importancia de lo que parece demasiado grande, e incrementa la de las cosas que parecen triviales. Para la comedia, no existen trivialidades. De ahí que represente un espacio en el que los elementos más variados y heterogéneos de la vida aparezcan, quizá por única vez. Esta aparición heterogénea y ruidosa, sin bordes bien limitados, como los coribantes que proegieron a Zeus, es la comedia en sentido carnavalesco. El empobrecimiento paulatino de la danza, no sólo como un espectáculo, sino como algo que sólo pueden hacer unos pocos, una élite, deriva en buena medida de la amputación de su dimensión cómica.

Todavía no separada del todo de los ritos religiosos a Dionisio, pero al mismo tiempo como una suerte de extensión irónica de los mismos, la comedia griega era una amalgama de poesía, retórica, música, ceremonia, risas y baile. La comedia, en tanto se extiende desde las calles, templos y procesiones hasta el escenario, ha sido desde el inicio un intermedio, preludeo a la vez que interludio que posibilita la conexión de los más distintos fines y la aparición de un sinfín de figuras. No abandona su naturaleza ritual o religiosa, pero tampoco es pura chanza y distracción. Está en medio, entre el cielo y la tierra. En los *Acarnienses*, por ejemplo, una buena parte de la trama se trata de los pobres intentos de Diceópolis por celebrar los ritos de Dioniso, y de cómo cada intento es frustrado por toda una serie de eventos insignificantes. “Soberano Dioniso, que sea de tu agrado la procesión y este sacrificio que te hago con los de casa, y que celebre felizmente las Dionisias camperas” (Aristófanes, 1995, pág. 121). Cabe aclarar que la procesión está compuesta por sólo un par de personas y que el sacrificio consiste en un caldo. También es notorio que Aristófanes haga aparecer como personaje de una de sus comedias al propio Dioniso, y no precisamente bajo su aspecto más olímpico y respetable, sino siendo ignorado y burlado por un ingenioso esclavo. ¿No es acaso eso insolencia y molicie en demasía: que yo, siendo como soy Dioniso, hijo del tonel del vino, vaya andando y me fatigue? (Aristófanes, 2007, pág. 217). Lo cómico parece ser una parte tan integral de los ritos de

Dioniso, que ni siquiera el propio dios está exento de burlas y puyas. Los ritos de Dioniso, dentro de los cuales es posible incluir a la comedia, parecen estar diseñados, a su vez, para hacer reír, como si la risa fuera incluso más importante que la reverencia al dios. En este sentido, sigue teniendo mucha relevancia el hecho de que Jesús, pese a todas las debilidades y pecados que compartió con el género humano, parece nunca haber reído. Jesús es objeto de ridiculizaciones, pero nunca ríe. La risa implica un cambio, movimiento o transición, entre una cierta falta de libertad a una cierta libertad. Asumir una falta, una carencia en un ser como Jesús, implicaría un menoscabo a su plenitud como hijo de Dios. Jesús no ríe porque no lo necesita. “En el punto de la libertad absoluta, la risa es imposible, porque es superflua” (Averintsev, Makhlin, Ryklin, Bajtin, & Bubnova, 2000, pág. 18). La iglesia pudo hacer un espacio para la liberación a través de la risa en el carnaval popular, pero no en el corazón de su esposo.

La comedia, aunque se desarrolla posteriormente a la tragedia, parece dar cabida a comportamientos y rituales de mucho mayor antigüedad, más atávicos, salvajes y difíciles de controlar. Uno de los cuales es también la danza.

Entre algunas de estas fuentes de la comedia se incluyen usualmente fiestas antiguas; procesiones fálicas o de fertilidad; *komoi*; procesiones a traspies por las calles, especialmente de hombres jóvenes que se sentían felices después de una jerga; danzas animales y mímicas. (B. Lawler, 1978, pág. 86)

La presencia de la danza era algo tan natural en la comedia que no sólo se construyeron danzas propias de la comedia, como el *kordax*, sino que incluso la paulatina extinción de la danza en las presentaciones cómicas es uno de los criterios de datación que marca la decadencia de la comedia antigua. En el *Pluto*, la última de las obras que nos quedan de Aristófanes, apenas y se marca entre paréntesis una especie de divertimento entre versos como (*Baile del Coro*) al tiempo que se retira inmediatamente. El corifeo dice al final de la obra: “No es oportuno entonces que nos demoremos nosotros, sino que nos levantemos en retirada” (Aristófanes, 2007, pág. 510). Lejos están ya las exhortaciones de *Las avispas*, en donde se invita a bailar como un trompo, moverse en círculo, golpearse el vientre, hacer de uno mismo una pirueta. La comedia implica una lógica corporal en la que se invierte la común supremacía de lo alto, la cabeza, en función de lo bajo, el vientre y el trasero. Dice Bajtin:

Su expresión más elemental –por así decirlo, el fenómeno primero de lo cómico popular– es un *movimiento de* rueda, es decir, una permutación permanente de lo alto y lo bajo del cuerpo y viceversa (...) Lo encontramos en muchos otros movimientos

elementales del payaso: *el trasero se esfuerza obstinadamente en ocupar el lugar de la cabeza y la cabeza el del trasero*. (Bajtín, 2005, pág. 318)

La danza estaba al corazón de la comedia, no sólo como contacto de los pies con el suelo, sino como una relación corporal total con el suelo. En la comedia, bailar es no es sólo dar piruetas, sino arrastrarse. Sobre este tipo de movimiento, Simone Forti afirmaba que: “el arrastrarse es la base de la danza, del cual surgen otras actividades y a la cual siempre regresan”. (Banes, 1980, pág. 33) La sutileza, el ingenio y la osadía en la formación de palabras y chistes que tanto se celebra en Aristófanes, muy probablemente, iba aparejada con una compleja, burlona, paródica y desafiante construcción coreográfica. Como testimonio de lo anterior, al mismo tiempo que una de las más elegantes descripciones del matrimonio entre danza y comedia, nos quedan las siguientes estrofas:

#### Coro

*(Estr.) Démeter, soberana de las orgías sagradas, ponte a nuestro lado y salva a tu coro, y haz que yo, sin temores, todo el día me divierta y baile,*

*(Antístr.) Que diga muchas cosas graciosas y muchas serias, y que, bromeando y divirtiéndome, como cuadra a esta fiesta tuya, me ciña yo las bandas de vencedor en el concurso.* (Aristófanes, 2007, pág. 246)

Lo cómico y la danza expresan siempre situaciones límite, donde parece necesitarse de dos cuerpos, o bien, donde el cuerpo amenaza peligrosamente con volverse otro. En la religión griega, la comedia representa una suerte de acceso controlado a contenidos, cuerpos, que amenazan con desintegrarse. La carnalidad del cuerpo se hace presente, pero también se disuelve, se yergue y cae, vive al mismo tiempo que muere. Bajtín entiende a la ambivalente presentación del cuerpo en la comedia como fruto de una concepción del mundo como algo bicorporal.

En su base reside la idea de un mundo en estado de permanente imperfección, que muere y nace al mismo tiempo, es decir, un mundo bicorporal (...) Trata de captar el instante preciso en el que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, de la muerte al nacimiento. Es una imagen que corona y derroca al mismo tiempo. (Bajtín, 2005, pág. 149)

El espíritu no sólo vuela sobre el abismo, sino que se sumerge en él e intenta destilar un poco de su fuerza y poder, ahogándose. La comedia presenta al cuerpo en el salto y la elevación, pero también demanda su degradación y sepultura. La danza cómica es una danza macabra. Sachs anota sobre el extendido fenómeno de las danzas macabras:



Los movimientos del muerto muy frecuentemente se representan en forma harto grotesca y absurda. La razón de este hecho está en la misma naturaleza de las cosas. Todo lo que es incongruo tiene un efecto cómico: el gigante que camina a saltitos como el pigmeo, el niño que se pone el sombrero del padre, el hombre con ropa de mujer. Y el esqueleto que, en lugar de reposar sobre la tumba, se levanta, camina y actúa como una persona viviente, constituye también una incongruencia similar. (Sachs, 1944, pág. 264)

Si un esqueleto que se mueve tiene un efecto cómico, también lo tendrá un cuerpo vivo que se rehúsa a hacerlo. La vida estática, mecánica, es todavía la raíz de lo cómico en Bergson (Bergson, 1985). La exigencia, casi obsesión griega por el *nomos* —que llega a su apoteosis en Platón— sólo tiene sentido a partir del presentimiento de una presencia capaz de dislocar todo en cualquier momento. La danza sirve para hacer una de las primeras, quizá primordiales, delimitaciones del espacio: lo sagrado y lo profano. Lo profano es el espacio en el que se camina despreocupadamente; lo sagrado es el lugar que no se pisa de cualquier forma, o bien, donde sólo se accede de puntitas, como un ladrón o un bailarín. Pisar lo sagrado es quizá el primer acto de profanidad, sólo posible entendiendo el culto como algo intrínsecamente cómico. No se trata de evadir el contacto ni el poder del terreno, como si se pudiera negar de alguna manera su fuerza de gravedad, sino de establecer con él un contacto diferente, valga la redundancia, con más tacto. A decir de Sally Banes, “se trata de explotar la gravedad, no de trascenderla, como en la ilusión del ballet” (Banes, 1980, pág. 4). Pero, al mismo tiempo que se efectúa esta distinción entre lo sagrado y lo profano, se mantienen puntos de contacto, de tránsito entre uno y otro, en este caso, entre la danza y lo cómico. Lo sagrado es otro espacio, pero sigue siendo espacio. El que establece un límite debe de haberlo cruzado primero de alguna forma. Los griegos utilizaron la palabra *χάος* para describir esa presencia o estado primitivo del universo. Sobre él, pero sin eliminarlo jamás, trabajan los obreros, o demiurgos, del espíritu. En su forma verbal, caos implica la acción de abrirse, fauces que se entreabren, labios que se despegan lentamente y que amagan con devorar todo, sin proferir palabras. Incluso significa bostezar. La comedia griega —quizá la comedia de todos los tiempos— intuyó una acción principal frente al caos primordial: responder con una sonrisa, o bien, invitarlo a bailar.

Esta especie de dialéctica que informa la comedia y la danza, entre el caos y el cosmos, está presente también en quizá el menos esperado adepto de la obra de Aristófanes: Platón. La relación que Platón guardó con la danza y la comedia —o con los artistas en general— de

ninguna manera se puede reducir a las duras palabras que Platón destina a los poetas en la *República*:

Una multitud de gente que no tiene ya en vista las necesidades en el Estado. Por ejemplo, toda clase de cazadores y de imitadores, tanto los que se ocupan de figuras y colores cuanto los ocupados en música; los poetas y sus auxiliares, tales como los rapsodas, los actores, los bailarines. (Platón, 1986, pág. 128)

Mucho muy distinta es la dirección que guardan las reflexiones posteriores de Platón, en particular, en *Las leyes*. Probablemente mucho más viejo, con más experiencias y fracasos sobre su espalda, Platón hace una reconsideración crítica de una buena parte de su obra, particularmente sus relaciones con el arte. En *Las leyes*, obra fragmentaria, contradictoria, con un sinfín de salidas y entradas, de la cual se dudó durante mucho tiempo de su autenticidad, Platón hace una verdadera recolección, acopio, de los temas que más le obsesionaron durante su larga vida. El tiempo, al final, le brinda a Platón una oportunidad de pasar revista, corregir y retocar, o bien reincidir con más fuerza, en tesis con las que ya no podía guardar la misma tajante y unívoca relación. Aristófanes, la comedia, la danza y el arte cobran un matiz mucho más sensato y fino con el paso de los años. Probablemente, al darse cuenta de que el arte no sólo no iba a ser expulsado de ninguna forma del Estado, sino que apuntaba a sobrevivir bajo las más diversas formas, Platón decide integrarlo, a su manera por supuesto, en la constitución de su último estado ideal. Para Platón, la danza se descubre como indispensable en cualquier tipo de formación, de constitución. Afortunadamente, Platón alcanzó a elaborar de manera bastante sesuda no sólo en *Las leyes*, sino en varios diálogos de su último periodo de producción, una elegante propuesta teórica que intenta conciliar todos los aspectos contradictorios de la condición humana y terrestre. Platón es un equilibrista. Su vista está fija en la necesidad del orden y una dirección clara, pero está plenamente consciente de la posibilidad de caer, de que el abismo haga de las suyas. Ante esta situación, la respuesta de Platón, sorprendentemente, no consistió en la elaboración de un edificio lógico que sirviera de refugio ante los embates del no ser y la irracionalidad, sino más bien de aceptarlos, dejarlos entrar, pero bajo ciertas condiciones de acceso. Sus *nomoi* representan esas condiciones.

El método que sigue Platón sigue siendo el mismo que el que adopta en la *República*, esto es, entender lo pequeño a partir de lo grande.

Si se prescribiera leer desde lejos letras pequeñas a quienes no tienen una vista muy aguda, y alguien se percatara de que las mismas letras se hallan en un tamaño mayor en otro lugar más grande, parecería un regalo del cielo el reconocer primeramente las letras

más grandes, para observar después si las pequeñas son las mismas. (Platón, 1986, pág. 121)

Todos los detalles que normalmente son difíciles de percibir en un objeto pequeño, una vez que es magnificado por la imaginación o la reflexión filosófica, se vuelven más accesibles. La investigación sobre el Estado ideal comenzó por la inquietud sobre el alma ideal. La inquietud se mantiene, pero esta vez, en lugar de proyectar la vista hacia las partes de un Estado, Platón mira aun más alto, a las estrellas y el cosmos. Mientras que en el Estado parece siempre gobernar el caos en mayor medida que el cosmos, en el universo, Platón percibe una mayor tendencia al orden, tampoco exenta de elementos caóticos, pero sí más estable y reconfortante en este sentido. Si a algo debe aspirar el hombre, parece decir Platón, es a ser un reflejo de la armonía celeste. Si el estado es un sketch, un borrador; el universo, por su parte, es una obra maestra, probablemente la única que merezca ese nombre. Uno de los argumentos centrales del *Timeo* consiste en la explicación de la difícil —por decir sólo algo mínimo— naturaleza del universo. “Hay que diferenciar primero lo siguiente ¿Qué es lo que es siempre y no deviene y qué, lo que deviene continuamente, pero nunca es?” (Platón, 1997, pág. 170). En otras palabras, hay que decidir de entrada si ha de considerarse al universo como algo que es eterno, o bien, como una forma del devenir. En sentido estricto, para Platón, si el universo fuera eterno, no presentaría ningún cambio ni movimiento. Estaría acabado, de una vez y para siempre, inmóvil. Una mirada a las nubes y a los movimientos celestes basta para comprobar que el universo, aunque cosmos ordenado, pertenece al devenir. Pero no es un devenir caótico, sin forma y desmesurado, sino que insiste, fragua a cada movimiento, un cosmos, un orden. La labor filosófica para Platón no consistiría tanto en la sola contemplación del devenir, sino en profundizar en él para seguir los rastros de su padre, el ser. Hijo imperfecto de la eternidad, el universo, no obstante, participa de cierta forma de ella. El movimiento, que de por sí es sospechoso, dibuja, no obstante, contornos y rutas regulares. No es algo puramente aéreo, abstracto, sino que el movimiento —quizá una de las ideas más felices de Platón— es sinónimo de vida, lo cual le lleva a pensar al universo como una criatura animada. El mundo, el cosmos, el firmamento, tiene un alma. “Cuando su padre y progenitor vio que el universo se movía y vivía como imagen generada de los dioses eternos, se alegró y, feliz, tomó la decisión de hacerlo todavía más semejante al modelo” (Platón, 1997, pág. 182). Debido a esta deuda, al mismo tiempo que filiación con el ser, el movimiento del universo no es un movimiento cualquiera, mucho menos caótico, sino que participa de cierta forma de la eternidad. Dentro de los márgenes de sus posibilidades, carcomido por el devenir, el universo puede, no obstante, aspirar

a una suerte de movimiento superior, menos anárquico, más cercano al ideal del que proviene. Este movimiento es la danza. El alma del mundo, inevitablemente, gira, hace que las estrellas y planetas bailen sobre sí mismas. “Sería un esfuerzo vano nombrar sin representaciones visuales las danzas corales de estas últimas —las estrellas—, sus mutuas conjunciones, el retorno de las órbitas sobre sí mismas y sus avances” (Platón, 1997, pág. 187). El universo no sólo se limita a moverse, a dar señales de vida, sino también de alegría, y en este sentido, baila.

El elemento arquitectónico del movimiento, de la danza, también ha sido puesto de relieve fuertemente por Laban. Arquitectónico significa concreto, no abstracto.

El movimiento es, por decirlo así, arquitectura viviente –viviente en el sentido de emplazamientos cambiantes así como cohesión cambiante. Esta arquitectura es creada por los movimientos humanos y compuesta de formas que trazan caminos en el espacio (...) Un edificio puede mantenerse en pie sólo si sus partes tienen proporciones definidas que proveen cierto balance en medio de las continuas vibraciones y movimientos que ocurren en el material del que está construido...El edificio viviente de formas trazantes que un cuerpo en movimiento crea está sujeto a ciertas relaciones espaciales. Tales relaciones existen entre las partes singulares de una secuencia. Sin un orden natural dentro de la secuencia, el movimiento se vuelve irreal y de ensueño. (Laban, 2011, pág. 5)

Dada la correspondencia, la filiación divina del universo y el alma, hace falta un espacio para la manifestación del movimiento feliz sobre la tierra. Este es el objeto de *Las leyes*, particularmente del libro segundo, que tanto por su independencia como por su contenido, con todo derecho, puede ser considerado como el primer tratado sobre la danza. Su apreciación del fenómeno tanto como su pertinencia en el estado que proyecta, forman parte de cierta reconciliación entre Platón y las artes, especialmente lo que de ellas tiene que ver con el placer. El placer por el placer mismo, que no se oriente a la idea del bien, no tiene cabida en la filosofía ni en el estado platónico. Si el placer fuera el fin último de la vida, según la célebre argumentación del *Protágoras*, entonces debemos admitir que el sarnoso que se rasca está cumpliendo su finalidad en la vida y que, en cierta manera, deberíamos imitarle. El arte, siempre tan cerca del placer, termina siendo juzgado bajo los mismos parámetros y, por lo tanto, expulsado. En *Las leyes*, por el contrario, hay un replanteamiento en extremo sugerente. No se trata, como es el caso de muchos otros diálogos, de que el placer se someta a la voluntad de la razón —Platón parece comenzar a sospechar que tal cosa no sucederá jamás— sino de que, bajo la guía adecuada, puede suponerse la existencia de algo así como un arte de los placeres.

Todos lo que consideran teóricamente alguna institución y se proponen criticarla o alabarla ni bien ha sido mencionada, no me parecen actuar adecuadamente, sino que hacen lo mismo que el que, cuando alguien dice que comer quesos es bueno, lo critica sin más, sin enterarse de su efecto ni de su consumo —de qué manera, quiénes, junto con qué, estando en qué estado y en que situación lo pueden consumir (Platón, 1999, pág. 218)

Lo que Platón insinúa es que no es posible hablar de tal cosa como el placer en sí mismo, haciendo abstracción de todos los criterios que menciona. No sólo es necesario informarse sobre sus efectos y su adquisición, sino cómo se consumen, quiénes lo hacen, junto con qué se los ingiere, en qué estado y en qué situación. Prohibirlos o expulsarlos de un estado —imaginario por cierto— sin antes haber hecho la pesquisa de todas las condiciones que rodean a un placer en particular, es no actuar sensatamente. Algunos de ellos, muy probablemente, ni siquiera después de haber hecho la correcta indagación, encontrarán un espacio propio frente a la mirada escrutadora de Platón. Pero la embriaguez, la comida en común, ciertos juegos eróticos, la comedia y la danza, al menos, encuentran un lugar propicio, a condición de que sean guiados por la persona apropiada. Este experto en placeres, que necesariamente debe haber atravesado cada uno de ellos, adquirir experiencia en cada una de esas disciplinas, es el educador por excelencia. En este caso, Platón parece invertir un poco las reglas de su método, e insiste en la necesidad de educar en todo este tipo de situaciones, pues la falta de medida e incontinencia en las cosas pequeñas puede desencadenar, a la larga, grandes calamidades. Tener exigencias en lo bajo y mezquino, en las francachelas y en actividades donde Eros y Dionisio están involucrados, son parte de lo Platón entiende por una educación integral. El gobierno de sí mismo no debe ejercitarse solamente en algunos aspectos de la vida, sino intentar abarcarla por completo, hasta sus rincones más oscuros.

En resumen, decimos que la educación es la crianza correcta que conducirá en mayor medida el alma del que *juega al amor* de aquello en lo que, una vez hecho hombre, él mismo deberá ser perfecto en la especificidad de la cosa. (Platón, 1999, pág. 228)

Para reflejar más nítidamente la danza de las estrellas en la vida y en el alma es, pues, necesario que no quede ámbito alguno en ella que sea inaccesible al establecimiento mínimo de límites y pautas de prudencia. El devenir que somos, el caos que habita en cada una de nuestras almas, debe abrirse a la posibilidad de la armonía y el ritmo.

Los dioses, apiadándose del género humano que, por naturaleza, está sometido a tantas fatigas, dispusieron como descanso de sus penurias la alternancia de fiestas, y, para que

recuperen su estado originario, les dieron a las Musas (...) así como a Dioniso. (Platón, 1999, pág. 244)

El movimiento es sinónimo de vida, pero para Platón, dejada a sí misma, no se puede hablar todavía de danza. En el caso de las estrellas, Platón se permite hablar de danza porque intuyó detrás de sus movimientos la presencia de la armonía y el ritmo.

La armonía, como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas (...) como un aliado para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma. También nos otorgaron el ritmo (...) como ayuda en el estado sin media y carente de gracia en el que se encuentra la mayoría de nosotros. (Platón, 1997, pág. 197)

Con la ayuda de la armonía, el alma discordante consigo misma, puede aspirar a participar en mayor medida a ser una imagen fiel de sí misma, del ser que anima tanto su existencia como el movimiento celeste. Ritmo significa medida, el espaciamiento justo de los intervalos, la pauta en sí, con la cual Platón aspira a recuperar un poco de la gracia perdida. La falta de ritmo en el movimiento, en el devenir, constituye la mayor cercanía al caos, así como el mayor alejamiento de la gracia. En donde hay movimiento, no necesariamente hay animación. Los animales son capaces de movimiento, pero puesto que no están animados, no pueden percibir el orden o el desorden. Esta percepción del ritmo y armonía, al mismo tiempo que ser parte de ellas, la animación, implica la aparición de la alegría. La alegría es el placer de la danza, de la percepción y concordancia con la armonía y el ritmo. Platón, de manera sorprendente, pasa del ámbito de la danza al de la comedia con la misma naturalidad que lo hacía Aristófanes. Incluso intenta forjar bajo un solo concepto las ideas de la alegría y el baile.

Los dioses son los que nos otorgan el sentido del ritmo y la armonía acompañado de placer, con el que éstos nos mueven y nos dirigen en la danza, enlazándonos unos con otros con cantos y bailes y que los llaman *coros* porque el nombre de la *alegría* pertenece a su naturaleza. (Platón, 1999, pág. 246)

Ningún idioma puede traducir la similitud y derivación que Platón intenta hacer evidente entre las palabras *coro* y *alegría*. La palabra *chorós*, en griego, implica todas las ideas relacionadas con la danza: danza en rueda, coro de danza, conjunto de danzantes, tropa, grupo, turbamulta e incluso, lugar de danza. *Chará*, emparentado con *cháris*, significa gozo, alegría, regocijo, contento, placer, gusto; causa o motivo de alegría. Decir que el coro deriva de la alegría, como si esta última fuera un fenómeno más cercano, más inmediato al movimiento que el baile, sólo implica una concesión más al *cháris* primigenio, que pone las cosas en

movimiento. *Cháris*, en este sentido, es lo que proviene, todo lo que se desprende, de esa primera apertura que se presenta como *caos*.

En conclusión, ya sea entendida como danza coral o como danza cómica, la danza representa un movimiento de integración, de articulación de cuerpos en el espacio. No obstante, la danza se convierte progresivamente en una disciplina cada vez más cerrada, abandonando y negando su dimensión cómica. Deja de ser baile para ser solamente danza. Una pista al menos sobre la distinción entre la baile y danza tiene que ver precisamente con su separación respecto el aspecto cómico. Sachs menciona una diferencia hecha alrededor de 1626 por el español Rodrigo Caro: “bailes” serían las danzas espectaculares de las muchachas gaditanas; “danza”, por el contrario, las danzas honestas, la *honesta saltación*, inclusive las que se practican en la procesión de Corpus Christi (Sachs, 1944, pág. 280). Baile es una danza deshonesto, demasiado festiva y popular, cómica, no profesional. La herencia de toda una tradición de payasos y elementos carnalescos de la danza era algo tan obvio que todavía Cicerón podía afirmar sin reserva: “ninguna persona sería danza” (Sachs, 1944, pág. 257). En latín *Nemo fere saltat sobrius*. Al parecer, Sachs omite la palabra “casi” al inicio de la frase. Debería de traducirse, por lo tanto, como *casi nadie serio baila*. No obstante, la traducción de Sachs define muy bien al espíritu y la perspectiva, cada vez más oficiales y serios, que dan cuenta de la danza.

Danzar era todavía algo cercano a la pantomima y el festival, plagada de erotismo y comicidad, donde cualquier movimiento era pertimido. Empero, cierto espíritu de formalidad, de protocolo y solemnidad comienza a apoderarse de la danza y el mundo. Bajtin explicaba este fenómeno recurriendo a la oposición entre cultura oficial y cultura popular. En Grecia, por ejemplo, la existencia de ritos y festividades de carácter oficial coexistía con otras muchas expresiones rituales de espíritu popular y cómico. Ambos eran sagrados, aunque de signo distinto. Sólo con la llegada de la Edad Media y el Renacimiento, a decir de Bajtin, se privilegian los aspectos más serios de la cultura, mientras que lo cómico queda relegado a los márgenes. Si bien en el propio Platón se puede anticipar esta preferencia por el orden y la ley, no es hasta que el mundo adquiere una jerarquía que se posibilita esta dualidad al corazón de la cultura. Lo cómico popular se sitúa abajo en la jerarquía, en todos los sentidos, mientras que lo ordenado y oficial conforman las esferas más altas. La sociedad y la cultura se construyen a partir de esta oposición. Lo cómico representa un mundo al revés, un carnaval en el que los valores oficiales se invierten, al menos temporalmente.

La risa carnalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (...); todos ríen, la risa es general; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (...), el

mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspectos jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (Bajtín, 2005, pág. 17)

La cultura oficial, por su parte, presta escaso o nulo interés en la creación popular. En el mejor de los casos, es sujeto de un exótico y soberbio estudio por parte del académico profesional. Se concentra en pocas personas, formando una élite más o menos heterogénea que guarda las llaves para entrar en la cultura oficial. Al mismo tiempo, deja de lado su ambivalencia, persiguiendo un todavía cuestionable ideal de objetividad e impersonalidad. El carnaval popular, que incluye todo tipo de danzas cómicas, informales a la vez que irreverentes, operaba como una suerte de antídoto al formalismo cultural. Aunque el análisis de Bajtín pueda resultar simplista para algunos, resulta todavía difícil negar la presencia de estructuras jerárquicas, muchas veces heredadas incuestionablemente, en todos los ámbitos de la cultura.

Robert Provine ha demostrado recientemente, desde el ámbito de la ciencia, confirmando las intuiciones de Bajtín, que la risa implica necesariamente un elemento antijerárquico y antiautoritario.

Evalúa tu propia experiencia con la risa organizacional. ¿El compartir una risa con subordinados es incompatible con posiciones de autoridad? ¿Algunas vez has encontrado un líder de gran autoridad con una risita tonta? ¿Cuántos generales realmente graciosos hay? ¿Tal persona sería considerada un miembro “serio” o “formidable” de una organización?...Alguien que ríe mucho, e incondicionalmente, puede ser llamado “tontito” o “buen muchacho”, pero rara vez “jefe”, o “presidente”. (Provine, 2000, pág. 31)

La investigación de Provine arroja también luz sobre otros temas. Por ejemplo, el hecho de que las mujeres rían considerablemente más que los hombres. Si bien los hombres son quienes tienden a involucrarse con más frecuencia en un comportamiento ridículo, las mujeres son auténticas fábricas de risas. Lo cual, al menos, puede estar relacionado con algunas consecuencias desastrosas, como la discriminación.

Considera a Jennifer, una mujer de alta inteligencia u buen juicio, quien ríe mucho como hablante y como audiencia. ¿Acaso será pasada por alto para un puesto directivo en su compañía debido a su risa ubicua, una decisión que sus detractores pueden falsamente atribuir a su falta de habilidades en liderazgo? (Provine, 2000, pág. 31)

Hablando de la tradición cómica, Bajtín afirmaba que la mujer:



está esencialmente ligada a lo *bajo* material y corporal: es la encarnación de lo bajo, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es ante todo *el principio de la vida, el vientre*. Tal es la base ambivalente de la mujer en la tradición cómica popular. (Bajtin, 2005, pág. 215)

Una buena parte del concepto de autoridad, así como toda jerarquía, todavía, funciona por la exclusión de la risa y la comicidad. En forma alguna se limita a ser un fenómeno medieval. Casi al final de su historia de la danza, Sachs insinúa ideas extremadamente similares:

La civilización requiere el movimiento cerrado. El resultado final de la importancia de la danza, en la actualidad, no es como pudiera creerse, el rejuvenecimiento de la emoción intensa, sino más bien el rechazo de todo movimiento expandido y la preservación de estas cualidades que llevan necesariamente a lo cerrado y restringido. Se descarta el movimiento grotesco y exagerado. (Sachs, 1944, pág. 346)

Como toda institución, la danza también ha optado por el orden y el estatismo. No por ello, sin embargo, al igual que con la risa y la comedia, se deja de transparentar incluso en sus presentaciones más formales el germen de la locura, su espíritu antiautoritario, así como su poder o capacidad para destruir cualquier tipo de jerarquía. La danza, afirmaba Goethe, puede destruir todas las bellas artes (Sachs, 1944). Para bailar sólo es necesario pararse y moverse, desafiando y pasando por alto cualquier tipo de virtuosismo. Ninguna otra disciplina artística es tan poco el patrimonio de algunos pocos como una siempre latente posibilidad humana. Bailar es de principio anárquico, no jerárquico. No es casual que, en el último siglo, una gran cantidad de coreógrafos y estudiosos, pese a sus vastas diferencias, puedan alinearse bajo una consigna común: la guerra a las jerarquías, al mismo tiempo que la dificultad de evadir las por completo. El recurso de las danzas populares, las extáticas y simples danzas circulares, la inclusión de movimientos cotidianos como caminar o trabajar, incorporar y apelar a la audiencia, la presentación de toda serie de imperfecciones, son apenas algunos ejemplos. Sally Banes insinúa la idea, al hacer un análisis detallado de varios coreógrafos contemporáneos, de que la diversión puede ser un criterio válido para la consideración de la danza. Cuando la danza deja de ser percibida como algo divertido, pierde una buena parte de su fuerza (Banes, 1980). No sólo es posible liberar la danza de sus cadenas tradicionales, sino utilizarla como un medio de liberación, como una práctica que nunca deja de ser revolucionaria. Mary Wigman afirmaba: “Debe ser posible todavía compartir, aunque sólo sea un poco, esta pura y profunda felicidad, como una bendición alcanza a quien, en un momento de plenitud, amplía su experiencia

personal para darle forma” (Wigman, 2002, pág. 16). Incluso si es imposible recuperar del todo su dimensión ritual, comunal y carnavalesca, la danza todavía se nos presenta como un milagro, algo que no debería existir, pero que, doblando o destruyendo todo tipo de normas, es posible, ocurre. El sentido del humor resulta una herramienta ineludible para establecer una relación con la gravedad, para dar un peso justo, y en este sentido, inevitable para mantener la danza en movimiento.

## Conclusiones

En relación con las hipótesis propuestas, las conclusiones que se pueden extraer de la discusión se pueden organizar de la siguiente manera:

1. La obscenidad es la representación, a través de palabras e imágenes, de acciones relacionadas, sobre todo, al ámbito sexual. La presentación de un acto de esta índole puede llegar a incomodar, pero es aceptado inevitablemente de una u otra forma. El problema comienza cuando se le representa en un ámbito artístico u estético. Las representaciones cómicas, además de abundar en obscenidades de todo tipo, posibilitan perspectivas nuevas sobre lo sexual y nuestra forma de relacionarnos en él. Al ridiculizar, no sólo sobre-erotizar lo sexual, neutraliza de cierta manera el misticismo que acompaña generalmente a la sexualidad. Hace posible la aparición de una sexualidad ridícula, inesperada, que puede o no estar relacionada con lo erótico o lo artístico. Revela que la sexualidad siempre es el fruto de un trabajo poético, ficticio, incluso cómico, inconcluso e imperfecto, doméstico y falible. Además, la comedia agrega una complicación mayor al poner en tela de juicio la importancia con la que recargamos ciertas palabras. En las manos de un comediante, aunque pueden alcanzar un grado elevado de sofisticación poética, al mismo tiempo, las palabras sólo son palabras. Desmitificar las palabras obscenas, palabras cargadas de un poder especial, es un privilegio de la comedia. La mejor manera, quizá la más saludable, de evitar que las palabras terminen ejerciendo un poder desmedido sobre nosotros es utilizándolas hasta el cansancio, y, si es posible, con una finalidad cómica. El abuso cómico hace posible la convivencia con la obscenidad. La comedia es una forma ligera de lidiar con la quizá inevitable obscenidad de ciertos fenómenos. La desaparición del horizonte de obscenidad que parece acompañarnos, apareciendo de las más diversas formas, es hasta cierto punto impensable e indeseable. El ideal, la vehemencia en la construcción de un mundo aséptico, libre totalmente de obscenidades, resulta inevitablemente opresivo. Cancelar, censurar una palabra, sigue siendo un gesto muy similar que excomulgar. En el sentido contrario, la comedia apuesta por un distanciamiento de las palabras a partir de su uso, en donde los márgenes no se borran, pero se vuelven, al menos, transitables. Sólo entonces, la obscenidad puede devenir en una auténtica cantera para elaboraciones poéticas más amplias.
2. Lo cómico comparte con el juego cierta resistencia al mundo civilizado. Aunque el juego haya sido parcialmente adoptado por un sinnúmero de disciplinas, no deja de aparecer con algo oscuro e indescifrable, incluso peligroso. Adoptar al juego es una invitación abierta a la

casualidad y la contingencia, no sólo un cuestionable, aunque posible, estímulo para la creatividad. Es creativo sólo de forma accidental. Carece de fines y objetivos, o al menos no están orientados por un ciego afán de productividad. Producen a pesar suyo. Los juegos son libres y, por lo tanto, impredecibles. Sólo bajo parámetros muy estrechos puede considerarse al juego como una herramienta creativa. Hay un fuerte principio económico detrás de nuestra idea de la creatividad. No sólo se trata de crear, sino de hacerlo obedeciendo a ciertos estándares, bajo ciertas expectativas. Los juegos sólo son creativos si puede extraerse un beneficio económico a partir de ellos. Su vértigo y circunstancialidad quedan completamente borrados en beneficio de su capacidad de crear reglas. El arte debe ser siempre algo responsable. Frente a este principio edificador, no obstante, la comedia, en tanto juego, representa uno de los últimos islotes de la irresponsabilidad. Adoptando por completo el principio despótico del juego, creador y destructor al mismo tiempo, se posibilita un espacio, una última trinchera, en el que la productividad no es la última palabra. La comedia sólo puede existir bajo la premisa del tiempo libre, del recreo, del tiempo desperdiciado e infértil. El tiempo libre es la peor pesadilla de un sistema obsesionado con la producción. Cada momento, cada hora, que no rinde un beneficio, es una inversión malgastada. El despilfarro es el principio de la comedia y el juego. Por esta razón, la comedia adopta generalmente un perfil antagónico hacia casi cualquier tipo de institución. Es un perenne recordatorio de lo cerca que estuvo una institución de no ser, así como de lo cerca que está todavía, a cada momento, de dejar de existir. Insatisfecha por definición, inquieta en medio de la tranquilidad, está más orientada hacia la disolución que hacia la permanencia. La confrontación, no la afirmación constante, se convierte en un inevitable estímulo de la creatividad, así como una prueba constante de la solidez y vitalidad de una construcción. De naturaleza odiosa y antipática, la comedia busca destruir lo que apenas ha sido instaurado. Y en este sentido, proporciona no sólo una distancia crítica, sino la posibilidad de crear algo nuevo, de entender la creatividad bajo la premisa de la disolución de un esquema anterior. Pero, siempre en el entendido de que tal intento puede ser también, o es siempre, un esfuerzo gratuito, pero que no por ello deja de exigir el máximo sacrificio. Esta entrega a la gratuidad es la marca de la comedia.

3. Hay una expresión común sobre el trabajo artístico según la cual el arte se trata de decir una verdad a través de una mentira. Si esto es verdad o no, lo cierto es que el arte no está obligado, como el discurso lógico científico, a decir siempre la verdad. En buena medida, se convierte en trabajo artístico cuando deja de preocuparse acerca de la verdad y se abre al mundo de la opinión. No se trata solamente de argumentar que la verdad del arte es de una índole

distinta a la del ámbito científico, reclamando y construyendo su propio concepto de verdad, sino de explorar la idea, más radical, de que al menos una buena parte de lo que se considera un trabajo artístico se formula a expensas de la verdad. No se crea algo porque sea verdadero, sino porque se tiene algo que decir, algo que muy probablemente no coincida con lo que la filosofía o la ciencia consideran como verdadero. Puede coincidir, pero no tiene que hacerlo. El arte es la casa de la multiplicidad de discursos y perspectivas, sobre todo la posibilidad de crearlas. La verdad, incluso hasta hoy, por su parte, no tolera la multiplicidad del discurso. Hablar de una verdad a medias, una insinuación, o bien, de muchas verdades, equivale a no tener una verdad en absoluto. Lo cual, para una mentalidad platónica o científica, constituye una invitación abierta al caos y la anarquía. Si todo discurso vale, entonces todo está permitido. Pero, la realidad no es tan dramática como podría parecer. La diversidad de opiniones y perspectivas no lleva al caos y la destrucción. La apariencia de verdad, incluso la opinión, son suficientes para inclinar a la sensibilidad hacia un lado u otro. Esta forma de expresión en donde se ataca de forma más directa a la sensibilidad, sin necesidad de sutilezas y argumentos filosóficos, ha sido siempre el objeto de la retórica. La construcción de imágenes, de un vocabulario, que sirvan para persuadir a un contrincante, para captar su atención y su voluntad, es lo que solemos llamar un estilo. A través de los cuales se configuran ilusiones, no verdades. En el arte, entendido bajo la perspectiva del arte retórica, no se trataría tanto de llegar a la verdad como de construirla, fabricarla y, sobre todo, aderezarla. Esta verdad que no se descubre, sino que se crea, utilizando todo su potencial poético y retórico, es una ilusión. La dimensión simbólica del arte, su capacidad de unir varios significados, intenciones y voluntades en un figura, cedería un poco su importancia a cierta función diabólica, esto es, su disposición para crear disenso, opinión y discordia. El símbolo es la verdad que todos comparten. Con un fuerte tamiz teológico, el símbolo es aquello que todos reconocen como verdadero y a través del cual se crea una unión más fuerte entre ellos. La ilusión, por su parte, nutriéndose y enriqueciendo la multiplicidad de opiniones, trabaja sobre la discrepancia, la disconformidad y la diferencia. Es unión a pesar de la diferencia. Siempre hay espacio para una ilusión más. La comedia elabora una buena parte de sus creaciones a partir de estas discrepancias, desviando constantemente el significado común, simbólico, de las palabras. Dicho de otra forma, creando pequeñas esperanzas e ilusiones, valiéndose de las metáforas, envíos y reenvíos, que se generan casi de forma automática al interior del lenguaje. En este sentido, el arte sería, al menos, más el trabajo del diablo, germen de discordia y separación, que el de dios, la unión a partir de un principio verdadero e incontestable.

4. Esta unión imperfecta, unión desde la discordia, también se transparenta en los chistes. Los chistes están hechos para establecer un punto de contacto con el otro, pero no necesariamente de la forma más amable. Su punto de partida es la marginalización, un rechazo. Parten de la premisa de que ciertas palabras, actos, o grupos de personas, no son del todo aceptados, sino incluso frontalmente rechazados. En este sentido, los chistes llegan demasiado tarde, cuando la alienación y marginalización ha ocurrido ya. La rudeza de su forma, a pesar de su brevedad, obedece a incontables intentos, muchos de ellos exitosos, de aniquilarlos. Son la marca inevitable, el testimonio incómodo de un homicidio. Tienen más la estructura de un grito que la de una amable llamada de atención. Su agresividad no es accidental, sino que intenta compensar la acritud del rechazo inicial con una mordacidad aún mayor. Los chistes son una figura, un testigo, de la vida que se revuelca ante la muerte, de la frágil esperanza hundida en la mayor desesperación. No obstante, frente a este lúgubre panorama, la postura que adoptan los chistes no podría ser más inesperada. Es posible leer o escuchar una gran cantidad de chistes sin darse cuenta del infinito dolor que arrastran. Como si al final, incluso la máxima pena y desesperanza, no fuera otra cosa que algo familiar y cotidiano. Un evento más que hay que procesar, con la misma naturalidad y seriedad que exigen los demás eventos de una vida. La risa, la búsqueda del humor desde la sima de la angustia, no sólo implica un radical gesto de revancha, sino quizá lo único que haga realmente sentido al final, desde el final. Pensar la muerte, sin importar su forma y ejecución, así como lo que sucede después, como algo dramático y espectacular, ya es consecuencia de una estética que se complace en el patetismo. La trivialidad es el signo por excelencia de la muerte. En este esfuerzo de trivialización no se pretende disminuir la importancia de la muerte, sino sólo su supuesta trascendencia, los fantasmas que se han acumulado milenariamente sobre ella. La muerte es el evento más común de la vida. No se trata de solucionarla, como si se tratase de un problema, sino de incluirla en el torrente de lo cotidiano, como alguien con quien se trata constantemente, con la familiaridad que el tiempo juntos produce. Los chistes, especialmente los de índole escatológica, sólo son pensables dentro de un espacio de confianza, donde ya no hay nada que ocultar, donde ya no hay necesidad alguna de los frenos y trabas que más que producir una charla libre, la imposibilitan. Trabar una conversación franca y sin tapujos es cada vez más difícil. Si el suelo de la conversación se alimenta constantemente de los chistes, la ausencia de estos la convierte casi en una operación protocolaria. Si lo que es grande, trascendental, no es tratado como algo pequeño, no es tratable. Se requiere el descenso a la trivialidad, no necesariamente a los infiernos, para trabar conocimiento con algo o alguien. La ausencia del humor en el arte implica

una ausencia de conversaciones, no sólo sobre él, sino con él. Si bien los chistes producen una suerte de vinculación incómoda e imperfecta, es posible que no exista otro tipo de vinculación. La resistencia, cuando no el más puro miedo, de tener una conversación franca y desnuda no puede no tener efectos negativos en lo que respecta a nuestra forma de relacionarnos con el arte, tanto con sus obras como con sus autores.

5. Finalmente, un recorrido breve por la historia de la danza muestra que su conexión con la comedia no sólo es pensable, sino hasta cierto punto necesaria. La perspectiva que brinda un fenómeno como la danza, la cual nos acompaña desde tiempos prehistóricos y muy probablemente sobreviva a todo tipo de especialización, invita a pensar, al menos como posibilidad, la extrema cercanía que guardamos con las prácticas artísticas. La danza y la comedia no están en posesión de un grupo reducido, una élite, que guarde los secretos de la disciplina, a la vez que dictamine los principios que la constituyen, sino todo lo contrario, están repartidos por igual entre cada uno de los individuos que constituyen la humanidad. Todos pueden bailar y reír. Sólo cuando la danza se entiende como una práctica, a la vez que un producto, de academias e institutos, al mismo tiempo que un ejercicio de profesionales, es posible llamarle arte, pero justo en ese momento, enclaustrándose dentro de cubículos y esferas cerradas, pierde mucho más de lo que gana, como si una inmenso y feroz bestia se convirtiera de repente en una mascota inofensiva. La domesticación de la danza, hasta cierto punto una inevitable consecuencia de nuestra forma de habitar el mundo, cada vez más cerrada e individual, si bien no es algo fácil de revertir, al menos revela también la posibilidad siempre latente de que la danza surja, adoptando quizá formas menos convencionales y más cercanas al absurdo. La danza, en su situación actual, requiere forzosamente de una salida, aunque sea temporal, del metro y la armonía, no sólo de su esfera académica. La danza es como la hierba que se abre paso a través del concreto. Tiene que permitirse bailar mal, de forma absurda y ridícula. No existe tal cosa como bailar mal, o no saber bailar, sino sólo una autolimitación, una coartada que insiste en permitir y repetir un reducido número de movimientos y formas. La comedia, en tanto teoría y ejercitación del ridículo, hace posible una liberación de la danza. Los pasos del juglar, del bufón y del cómico facilitan el acceso a la danza, que siempre es un acceso a sí mismo, a posibilidades dormidas o negadas. En un instante, cuando una persona se atreve a levantarse y bailar, la frontera entre el arte y el mundo, entre profesionales y legos, comienza a borrarse. Los pasos de un Nijinsky no son superiores, en estricto sentido, a los de un despreocupado niño. Probablemente sea todo lo contrario. Pero con esta posibilidad, que amenaza con volverse realidad a cada instante, se abre a su vez la puerta para cuestionar el

aislacionismo de otras disciplinas artísticas. Si la danza es más una potencia del movimiento humano que un arte en estricto sentido, ¿no lo serán también, por ejemplo, la pintura, la poesía, la música o la arquitectura, entre otras? La progresiva rehabilitación del mundo no profesional al interior de diversas disciplinas artísticas puede ser tomada como un argumento a su favor. La danza puede destruir todas las artes, borrando toda clase de privilegios, virtuosismos y jerarquías. Ahí radica su verdadero poder. Para ejercerlo, o pensarlo al menos, sólo haría falta, irónicamente, considerar la danza con un poco de sentido del humor.



## Bibliografía y/o referencias

- Laban, R. (2011). *Choreutics*. Alton: Dance books.
- Laban, R. (2011). *The mastery of movement*. Alton: Dance books.
- Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: FCE.
- Catecismo de la iglesia católica. Compendio*. (2005). México: Conferencia del Episcopado Mexicano.
- Lipman, S. (1993). *Laughter in hell*. New Jersey: Jason Aronson Inc.
- Lipps, T. (2015). *El humor y lo cómico*. México: Herder.
- Crompton, D. (2013). *A funny thing happened one the way to the forum. The world's oldest joke book*. London: Michael O'Mara Books Limited.
- Lucrecio. (2019). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Catedra.
- Allen, V. (2007). *On farting. Language and laughter in the middle ages*. New York: Palgrave Macmillan.
- Allen, W. (1991). *The complete prose of Woody Allen. Without feathers. Getting even. Side effects*. New York: Wings Books.
- Adorno, T. (1991). *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas sin imagen directriz*. Madrid: Akal.
- Argüelles, J. D. (2016). *Breve antología de poesía mexicana impúdica, procaz, satírica y burlesca*. México: Océano.
- Aristófanes. (1995). *Comedias 1 Los acarnienses. Los caballeros*. Madrid: Gredos.
- Aristófanes. (1995). *Comedias 1 Los acarnienses. Los caballeros*. Madrid: Gredos.
- Aristófanes. (2007). *Comedias 2 Las nubes. Las avispas*. Madrid: Gredos.
- Aristófanes. (2007). *Comedias 2. Las nubes. Las avispas. La paz. Los pájaros*. Madrid: Gredos.
- Aristófanes. (2007). *Comedias 3 Lisistrata. Tesmoforiantes. Ranas. Asamblea de las mujeres. Pluto*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1993). *Ética Nicomaquéa. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1994). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Averintsev, S., Makhlin, V., Ryklin, M., Bajtin, M., & Bubnova, T. (2000). *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos.
- B. Lawler, L. (1978). *The dance in ancient Greece*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Bajtin, M. (2005). *La cultura popular en el la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Banes, S. (1980). *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Bellow, S. (2011). *Herzog*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Benjamin, W. (2008). *Obras. Libro I / vol. 2*. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, W. (2015). *Juguetes*. Madrid : Casimiro.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. la dimensión cómica de la existencia humana*. Barcelona: Kairos.
- Berger, P. (2000). *The last laugh. The world of Stand-Up comics*. New York: Cooper Square Press .

- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: Sarpe.
- Bergson, H. (2000). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Beristain, H. (1991). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa .
- Beristain, H. (2000). *El albur*. México: UNAM.
- Biblia de Jerusalén*. (2009). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bierce, A. (1999). *The devil's dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bubnova, T. (2002). *Entre poética, retórica y prosaica: de la teoría literaria al diálogo entre culturas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dauber, J. (2018). *Jewish comedy (a serious history)*. New York: W.W. Norton and Company, Inc. .
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo*. México: Ediciones el milagro.
- de Samosata, L. (1990). *Obras III*. Madrid: Gredos.
- de Samosata, L. (1992). *Obras vol. I*. Madrid: Gredos.
- de Unamuno, M. (2003). *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. México: Porrúa.
- de Unamuno, M. (2006). *Vida de Don Quijote y Sancho. En torno al casticismo*. México: Porrúa.
- de Vega, L. (2017). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Catedra.
- Demetrio. (1979). *Sobre el estilo*. Madrid: Gredos.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Diógenes Laercio, & Filóstrato. (2013). *Vidas de los filósofos más ilustres. Vidas de los sofistas*. México: Porrúa.
- Dodds, E. R. (1997). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- Echeverría, R. (2014). *La divina comedia del arte*. México: Ediciones el milagro.
- Epicuro. (2012). *Obras completas*. Madrid: Catedra.
- Frazer, J. G. (1994). *La rama dorada*. México: FCE.
- Freud, S. (1991). *Obras completas VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- G. m. (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. (1984). *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon press.
- Groos, K. (1912). *The play of man*. New York: Stanford University.
- Guinzburg, I. (2018). *El talmud*. México D.F: Berbera Editores.
- Hegel, G. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. W. (2003). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Heidegger, M. (2002). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de cultura económica.
- Henderson, J. (1991). *The maculate muse. Obscene language in attic comedy*. New York: Oxford university press.
- Homero. (1927). *Obras completas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- James, G. F. (1994). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jimenez, A. (2016). *Picardía mexicana*. México: Editorial RM.
- Kafka, F. (2005). *Aforismos de Zürau*. México: Sexto piso.
- Kant, I. (2006). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Kant, I. (2015). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Kerenyi, K. (1991). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Kerenyi, K. (1999). *La religión antigua*. Barcelona: Herder.
- Kristeva, J. (1992). *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Magaña Figueroa, D. (1996). *humor y comicidad en México*. México: UPN.
- Martin, S. (2008). *Born standing up. A comic's life*. New York: Scribner.
- Menandro. (1986). *Comedias*. Madrid: Gredos.
- Monterroso, A. (2004). *Movimiento perpétuo*. México: Punto de lectura.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2008). *Noli me tangere*. New York: Fordham University Press.
- Nasón, P. O. (1989). *Amores. Arte de Amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Madrid: Gredos.
- Nead, L. (1992). *The female nude. Art, Obscenity and sexuality*. London: Routledge.
- Niebuhr, R. (1986). *The essential Reinhold Niebuhr. Selected essays and addresses*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (2012). *Also sprach Zarathustra*. München: DTV.
- Nijinsky, V. (2003). *Diario*. Barcelona: Acanalado.
- Novak, W., & Waldoks, M. (1981). *The big book of jewish humor*. New York: Harper Perennial.
- Platón. (1986). *Diálogos Vol. 4 República*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1988). *Diálogos Vol. 3 Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1992). *Diálogos 2. Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1992). *Diálogos Vol. 7. Dudosos. Apócrifos. Cartas*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1992). *Diálogos. Vol. 5. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1997). *Diálogos Vol. 6 Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1999). *Diálogos Vol. 8 Leyes (Libros I-VI)*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1999). *Diálogos. Vol. 8. Leyes (Libros I-IV)*. Madrid: Gredos.
- Plauto, & Terencio. (1985). *Teatro latino*. México: Cien del mundo.
- Provine, R. R. (2000). *Laughter. A scientific investigation*. New York: Penguin books.
- Ratzinger, J. (2007). *Escatología. La muerte y la vida eterna*. Barcelona: Herder.
- Reik, T. (2020). *Jewish wit*. Barakaldo books.
- Rorty, R. (1991). *El giro lingüístico. Dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Paidós.
- Ruiz, L., & Mejía, M. (2019). *Cada que que te veo, palpito. Guía básica y unisex para alburear*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Scott, D. (2008). *The art and aesthetics of boxing*. United States: University of Nebraska Press.
- Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Seinfeld, J. (2020). *Is this anything?* New York: Simon and Schuster.
- Spinoza, B. (2007). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Tecnos.
- Tzu, S. (2014). *El arte de la guerra*. Austin: Anamnesis.
- Van der Leeuw, G. (1963). *Sacred and profane beauty. The holy in art*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1988). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. Massachusetts: MIT press.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

- Wittgenstein, L. (2003). *Investigaciones filosóficas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zafra, R. (2010). *Ensayos sobre género y ciberespacio*. Madrid: Briseño Editores.
- Zupancic, A. (2012). *Sobre la comedia*. México: Paradiso editores.

## Glosario mínimo de términos

- Agón: Del griego *αγων*. Significa reunión o asamblea, especialmente de los grandes juegos olímpicos, píticos, ístmicos y nemeos; certamen, lucha; particularmente los grandes Juegos; lugar del certamen, palestra arena; contienda, disputa, pleito; peligro, crisis
- Albur: De probable ascendencia árabe, al-buri, es un pez de agua dulce que tiene la característica de brincar de pronto, sorpresivamente, fuera del agua. También es el nombre de un juego de baraja de dos jugadores donde quien reparte abre dos cartas y el contrincante decide a cuál le apuesta, es decir, la captura. En el diccionario Espasa-Calpe de 1979, albur se define como “el acto de someter, de poner a prueba una cosa”. La RAE, finalmente, lo define como un “juego de palabras de doble sentido” o bien “un evento cuyo resultado es azaroso”
- Aliteraciones: En retórica, figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas. Por ejemplo “ya se oyen los claros clarines”; “el sabido sabor de la saliva”
- Alusiones: En retórica, figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero es evocado. Por ejemplo, la frase: “todo lo que toca se convierte en oro”, que se aplica a todo tipo de personas y ámbitos, evoca la mítica figura del rey Midas, aunque sin su desastroso final.
- Ambigüedades: En retórica, efecto semántico producido por ciertas características de los textos que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas. Beristain apunta: “la ambigüedad constituye una marca deliberada del uso literario de la lengua y una característica positiva de la misma, pues ofrece la posibilidad de captar más de un sentido en el texto, creando una atmósfera de incertidumbre que es un hecho de estilo”. Una de las frases más comunes para explicarlo es: “el perro del comisario aúlla”
- Anagnórisis: Reconocimiento en griego y uno de los recursos dramáticos más comunes, al menos, en el teatro griego. De consecuencias desastrosas en la tragedia, adopta una forma mucho más familiar y cotidiana en la comedia. En las comedias de Menandro, por ejemplo, es común que el momento de reconocimiento clave entre los protagonistas

se lleve a cabo a través de un objeto común y corriente, como un escudo o un puñal. El objeto es reconocido por ambas partes, una pareja de amantes, un padre y un hijo, con lo cual se cierra generalmente la acción de una comedia. La anagnórisis, especialmente en Menandro, también puede leerse como la construcción de un símbolo, esto es, la unión de las dos mitades en que había sido roto el objeto previamente. Cada una de las dos mitades sólo puede ser leída, reconstruida, en presencia de la otra y carece de sentido por sí misma. Cada una es una contraseña que requiere de la otra para convertirse en símbolo. El cómo se van formando las condiciones propicias para el reconocimiento, las circunstancias y problemas que deben ser superadas, se denominan *peripecia*.

- **Ánimo:** Particularmente en la visión epicúrea del mundo, el ánimo es principio de voluntad y deliberación. Es una parte del hombre igual que manos, pies, u ojos, que coexiste junto al alma (anima) y de cierta forma la complementa. Aunque el ánimo ha devenido una suerte de extensión o manifestación del alma, para Epicuro, al menos, resulta de la mayor importancia.
- **Apikoros:** Generalmente entendida como escéptico, negador, burlador, *apikoros* (la palabra existe tanto en hebreo como en Yiddish) viene del griego *epicúreo*, esto es, un sensualista pragmático, alguien interesado en cosas mundanas. El término resiste una traducción fácil, y los equivalentes en inglés (y español) común, como apóstata o ateo no son correctos. Es una suerte de crítico interno, cuyo escepticismo y cinismo sobre las creencias e instituciones judías no socaban su lealtad a la comunidad. En tiempos modernos, el estudioso *apikoros* se ha convertido en un modelo alternativo de judío comprometido, especialmente en movimientos nacionales seculares como el Bundismo y el Sionismo
- **Aufhebung:** En uno de sus varios comentarios a la filosofía de Hegel, Adorno utiliza los términos *aufheben* y *aufgehoben werden*, no en el tradicional sentido de superar o ser superado respectivamente, sino como el resultado de una acción concreta, menos espiritual. El traductor sugiere acertadamente las palabras *dejar en suspenso* y *quedar en suspenso*. La *aufhebung* hegeliana se convierte, en este sentido, en una *suspensión*.
- **Calembures:** En retórica, figura que constituye tanto un juego de palabras como un tipo de paronomasia, pues consiste en que dos frases se asemejen por el sentido y difieran por el sonido. Considérense, por ejemplo, los versos de Xavier Villaurrutia:

Y mi voz que madura

Y mi voz quemadura

Y mi bosque madura

Y mi voz quema dura

- Charis: En la traducción española la palabra charis se traduce, curiosamente, como placer inofensivo, aquel que acompaña la pura realización de una actividad, sin una finalidad determinada
- Choros: χορος tiene la doble significación de danza y círculo. Se traduce como coro de danza, danza en rueda, incluso conjunto de danzantes, o bien sólo como tropa, corro, grupo, turbamulta. Laban distinguía entre coreografía, la planeación y composición de una danza; coreología, la sintaxis de la lengua del movimiento; y la coreútica, el estudio práctico de varias formas de movimiento armonizado.
- Cibeles: Diosa relacionada, entre muchas otras cosas, con el ruido y el escándalo relacionado con los crótalos o castañuelas. El verbo κρωτέω significa hacer resonar, golpear, aplaudir, entrechocar. A Cibeles se le atribuye la creación de los timbales o tambores.
- Contaminatio: Literalmente, contaminación. Está relacionada con el verbo *contamino* que puede traducirse como tocar, mezclar, fundir, además de manchar y contaminar.
- Crasis: Figura retórica que consiste en formar una palabra nueva mediante la yuxtaposición de otras dos o más, que generalmente se traslapan por contracción (pérdida de palabras o de sílabas). Por ejemplo, el lema publicitario “Salchichas hechas a swantojo”
- Derivación: Figura considerada en las retóricas tradicionales a veces de dicción, a veces de elocución. Consiste en repetir la parte invariable de una palabra, sustituyendo cada vez alguna de sus parte gramaticalmente variables. Por ejemplo, los versos de Octavio Paz: “En la llanura la planta se implanta en vastas plantaciones militares”.
- Dilogías: Tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica –que posee dos significados– dándole en cada una de dos posiciones o en una misma, un significado distinto. Beristain apunta: “la dilogía es una figura que se emplea abundantemente en el habla coloquial y en la literatura. En la primera, debido a que es un recurso para elaborar chistes. En la segunda, porque rompe el equilibrio entre el significado y el significante”. El albur, puente privilegiado entre ambas, lo utiliza con gran frecuencia y naturalidad. Una buena parte de lo que consideramos albures son dilogías. Por ejemplo: “Como que te estoy cogiendo cariño” o “La cuenta está muy grande... ¿se la sumo?”

- Doxa: δόξα en griego. Puede traducirse de varias formas. Entre ellas: opinión, manera de ver, idea; propósito, plan; opinión infundada, ilusión, apariencia, figuración; concepto, fama reputación. En el Nuevo Testamento, incluso, como gloria, esplendor, majestad.
- Eiro: El verbo εἶρω, del cual se derivan palabras como retórica e ironía, goza de una gran variedad de significados. Expresa el significado amplio del habla o la lengua. Se puede traducir como: decir, hablar, contar, anunciar, comunicar, mandar, establecer, y también, anudar, atar o entrelazar. Entrelazamiento de palabras, lengua entreverada. *Eiro* es también la forma de la primera persona del singular en presente, es decir, *yo digo*.
- Escatología: Hasta donde sé, la palabra puede tener dos posibles orígenes, quizá complementarios. El primero se deriva de la palabra griega εσχάτον que tiene como significados: último, extremo; fin, límite, punta, remate; portrero, postrimero; el primero, el más alto; el más bajo, el peor; entre muchos otros. El segundo se relaciona con la palabra σκῶρ que significa excrementos.
- Eufemismos: Estrategia discursiva que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa, y que se realiza, según Lázaro Carreter, por una serie de variados motivos como por cortesía (llamar *profesor* a un *músico*), por respeto (decir *su señora* en lugar de *su mujer*), por tabúes de diferente naturaleza – religioso, social, etc.– (llamar *marginados* a los *pobres*) o diplomáticas (llamar *en desarrollo* a los países *atrasados*)
- Euprokto: En la comedia de Aristófanes, probablemente la palabra más común para referirse a la homosexualidad masculina, en particular en su función pasiva. Literalmente significa: culo ancho o abierto. Aristófanes la utiliza para designar, de forma metafórica, a aquello que entregan sus principios sin mayor resistencia o lucha. En este sentido, Aristófanes confronta a su audiencia con el mismo término en *Las nubes*
- Fictio: En retórica, discurso representativo o mimético que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad. En el discurso ficcional hay un doble discurso simultáneo debido a que hay un acto de enunciación verdadero, dado dentro de una dimensión pragmática, que es un acto del autor; y hay también un acto



simulado del narrador, en el que el discurso siempre aparece como verdadero aunque proviene de una fuente ficticia, el narrador, y no de la no ficticia, el autor.

- *Filéo*: Amar con afecto de amistad, querer como amigo; amar, querer con amor puro; tratar como amigo, atender, cuidar, asistir, obsequiar, agasajar, dar muestras de amor o afecto; besar; amar sexualmente o con amor carnal; ver con gusto, acoger con placer, recibir bien; aceptar, aprobar; buscar o procurar con afán, perseguir, apetecer, ansiar, anhelar, ambicionar; complacerse o tener gusto en, gustar de, soler, acostumbrar.
- Humor: Lo que llamamos alma bien puede identificarse con el no menos esquivo concepto de humor. Valerie Allen comenta: “Hoy prácticamente libre de sus amarras en fisiología, un “humor” no tiene más una razón evidente para su existencia, y de ahí adquiere en el tardío siglo XVI y temprano XVII el sentido de “mero capricho” o “fantasía”. El humor, la condición bajo la cual opera la risa, preserva una conexión originaria con el espíritu vital. Nuestros estados de ánimo y humores son exhalaciones de los jugos vitales que tanto nos mantienen vivos como nos resumen”
- Imitación: μιμησις en griego. Se traduce comúnmente como imitación, aunque el vocablo mimesis subsiste en español. Desde Aristóteles, quien la convierte en la raíz del ejercicio poético (epopeya, tragedia, comedia e incluso la danza), la mimesis ha sido sujeto de innumerables debates en su relación con el arte en general, aunque su sentido no haya quedado, pese a las discusiones, muy claro. Mimesis no es una hacer una copia con respecto a su original, sino que se refiere más bien al ejercicio por medio del cual se elabora una obra. El culto a lo original, de fuerte influencia platónica, es lo que da a la mimesis su despectivo sentido de copia o remedo. Mas incluso si la mimesis se tratara de elaborar copias, todavía faltaría dar cuenta de la particular sensibilidad que las rodea. Los latinos utilizaron la palabra *imitatio*, que no sólo significa imitación, sino también representar, expresar y mostrar. Toda representación, en este sentido, es un ejercicio mimético
- Iocus: la palabra española juego se deriva directamente de otra menos conocida, *iocus* o *jocus*, que significa broma. Piénsese, en lo que sigue, en la posibilidad de un *Homo iocans*, el hombre que bromea, sin la extrema seriedad con que Huizinga piensa el juego. Muy cerca, al menos, de lo que en inglés se conoce como *joker*.
- Juego de las palabras: Figura retórica que afecta a la forma de las palabras o de las frases y que consiste en la sustitución de los fonemas por otros muy semejante que alteran, sin embargo, totalmente el sentido de la expresión. Por ejemplo: ¡Cuidado, parrandas

continuas” –en lugar de “paradas continuas”, leyenda escrita en la parte trasera de los colectivos.

- **Kairós:** En griego, *καιρος*, se traduce como medida conveniente; momento oportuno, ocasión, coyuntura favorable; conveniencia, ventaja; tiempo, momento presente, actualidad, circunstancia, sazón; lugar conveniente, sitio oportuno; punto vital, órgano esencial del cuerpo.
- **Kómos:** En español, *kômos* puede traducirse como fiesta con cantos y danzas por las calles; tropa impetuosa; festín, banquete, orgía. El inglés, siguiendo una línea similar, añade *revel, carousal, merry-making*, esto es, deleitarse, parranda, festejos. En alemán, *kômos* describe a un exuberante y festivo grupo de personas que no necesariamente debían estar ebrios, pero que en la mayoría de las ocasiones terminaban en una orgía extrema. También describe a un grupo de ebrios que, al final de un festín como el anterior, sale a la calle gritando y haciendo ruido, molestando a quien encuentra. De manera particular, *kômos* se refiere a la procesión en honor de Dionisos, la cual terminaba con un festín, el cual, a su vez, llevaba a una serie de disturbios, en los cuales se molestaba verbalmente a quien les saliera al paso.
- **Kordax:** Probablemente el baile más mencionado en la comedia antigua. Lawler afirma: “Se nos dice que era lascivo, innoble y obsceno, y que su rasgo distintivo era una lujuriosa rotación del abdomen y el trasero, frecuentemente con los pies mantenidos bastante juntos”
- **Ludus:** se puede traducir como juego, diversión; bagatela, cosa que no requiere esfuerzo; chanza, burla o broma. Ya no se piensa necesariamente en una ocupación de niños, sino en una suerte de dimensión humana, de ahí el título del célebre *Homo ludens* de Huizinga.
- **Metáfora:** Figura importantísima que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una comparación abreviada y elíptica. Ejemplos extremadamente simples: “El oro de sus cabellos” “las caderas de la costa”
- **Metátesis:** Figura de dicción que consiste en un juego que se produce entre los fonemas al modificar el orden de las letras en las palabras o –según algunos autores– el de las

palabras en las frases. Un ejemplo de Cortazar: “la medusa solando chulapada” en lugar de “la medusa chupando solapada”

- Metonimias: Sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser:
  1. Causal: “eres mi alegría” (eres causa de mi alegría)
  2. Espacial: “tiene corazón” (valor)
  3. Espacio temporal: “defendió la cruz” (al cristianismo)
- Modo: En el inglés se utiliza la palabra *mode* que puede significar tanto modo, forma, como moda o estilo.
- Ninfa: Kerenyi menciona también una curiosa etimología. “En nuestra lengua, la palabra *numpholeptos*, término en el cual la partícula *lympa* es versión de «ninfa»; o bien la expresión *lunaticus*, «enfermo de luna» que se aplicó posteriormente a la persona que enloquecía de tiempo en tiempo o sólo ligeramente, y a quien se consideraba víctima de las ninfas”
- Obscenus: de mal agüero, infausto, siniestro; funesto fatal; obsceno, indecente; los excrementos; los miembros viriles; sucio, inmundo
- Paidía: significa juego de niños; juego, entretenimiento, diversión o broma. El saber acerca de los niños implica siempre un conocimiento de sus cosas, sus asuntos. No se puede llegar a ellos sin conocer quizá su principal ocupación, la de jugar.
- Palíndromos: Figura retórica que constituye una variedad del anagrama y que se produce en aquellas palabras, frases u oraciones que pueden leerse en sentido inverso conservando el mismo significado: “a la duda dúdala” “Adán y raza, azar y nada”. Monterroso cuenta que tras muchos intentos sólo fue capaz de construir el palíndromo más escatológico de todos: “acá caca”
- Paronomasia: Figura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos, ya sea por parentesco etimológico (parlamento, parlero) ya sea casualmente (adaptar, adoptar). Por ejemplo, los versos de Octavio Paz: “El erizo se irisa, se eriza, se riza de risa”
- Persuadir: Del verbo latino *suadere* que significa aconsejar, exhortar a alguien con palabras suaves, recomendar. Relacionada también con la palabra *suavis* que puede significar tanto suave como dulce. En griego, interesantemente, endulzar se dice ηδυνω,

del cual se desprenderá *hedonista*, como eran llamados los discípulos de Epicuro, quizá no tan erróneamente

- Prestamos: Es uno de los casos de neologismo y consiste en intercalar en el discurso términos pertenecientes a otras lenguas. Dice un villancico de Sor Juana:  
“Divina maría  
Rubicunda Aurora  
Matutina Lux  
Purissima Rosa”
- Pulcher: La palabra *pulcher* en latín se traduce comúnmente como belleza. Pero se transparenta, obviamente, la idea de que la belleza es siempre pulcra, esto es limpia, alejada de toda suciedad e inmundicia.
- Retruécanos: Figura generalmente considerada de “dicción por repetición”, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes y antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados de forma cruzada y simétrica. Se trata de una antítesis cuyos elementos se cruzan. Por ejemplo: “Ni son todos los que están ni están todos los que son”.
- Schmuck: Una persona molesta o despreciable. Proviene del Yiddish *shmok*, literalmente, pene.
- Sinécdoque: Figura retórica que forma parte de los tropos de dicción y que se basa en “la relación que media entre el todo y las partes”. También puede definirse como la “designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto o un todo”. Por ejemplo: “cumple apenas quince primaveras” o bien “sacó el cobre”. Muchas veces la sinécdoque ha sido vista como un tipo de metonimia pues ambas figuras están demasiado próximas ya que entre ellas existe una relación “entre el objeto del que se habla y aquel del que se toma el nombre”.
- Superstitio: La palabra es interesante. En latín, *superstitio* está relacionada con *superstes*, que significa testigo o sobreviviente, lo que vive incluso después de su vida, de su tiempo, una reliquia del pasado que sigue afectando el presente. En términos coloquiales, la RAE define a la superstición como una fe o valoración desmedidas de algo. Podríamos añadir, que ese algo ya no es necesariamente religioso. Algunas de las supersticiones más comunes se relacionan, precisamente, con objetos cotidianos, como

espejos, escaleras y demás. Es una forma de ser religioso fuera de la iglesia, evitar acercarse o mantenerse siempre cerca un objeto.

- Witz: Literalmente, chiste, pero con una larga estela de significados. Puede considerarse casi un sinónimo de “razón, ingenio, astucia, diversión ingeniosa, formulación ingeniosa, broma”. Bajo la influencia del *esprit* francés y del inglés *wit*, al ingenio se le dio el significado de talento para ideas ingeniosas, sorprendentemente formuladas, inventiva poética con respecto a las bellas ciencias y las artes liberales. A principios del siglo XIX, Witz ya significa “idea inteligente e ingeniosa” (contenido en broma o burla) Hoy significa “diversión ingeniosa, broma, anécdota humorística”. El chiste es el fondo de asunto, como en la expresión “ese es el chiste” “ese es el punto que importa”, al igual que hacer bromas “contar historias cortas y divertidas” (ambos del siglo XIX).