Hénadas

Revista internacional de pesimismo filosófico

Lo cómico y el humor en la estética del pesimismo alemán

Comic and humour in the aesthetics of german pessimism

Manuel Pérez Cornejo, *Viator*[1]

Resumen

Habitualmente, se acusa al pesimismo de sustentar una concepción sombría de la vida. El presente artículo defiende lo contrario y pretende demostrar que lo cómico y el humor son categorías que juegan un papel fundamental en la estética del pesimismo alemán del siglo XIX. Se repasan las teorías que sobre lo cómico y el humor formularon A. Schopenhauer, E. von Hartmann y Ph. Mainländer, culminando en la teoría del humor como forma estética de lo metafísico, central en la dialéctica real de J. Bahnsen.

Palabras clave: Schopenhauer, Eduard Von Hartmann, Mainländer, Bahnsen, Dialéctica Real, Estética, Pesimismo, Cómico, Humor, Teatro, Absurdo, Redención, Risa, Tragedia, Comedia, Tragicomedia.

Abstract

Pessimism is usually accused of sustaining a bleak outlook of life. This article defends the opposite conception and tries to demostrate that comics adn humour are categories that play a fundamental role in the aesthetics of 19th. Century german pessimism. Schopenhauer, E. von Hartmann and Ph. Mainländer's theories on comics and humour are exposed, culminating with the theory of humour as an aesthetic and metaphysical form elaborated by J. Bahnsen.

1 Profesor del IES "Lope de Vega" (Madrid). Presidente de la *Sección Española de la Sociedad Internacional Philipp Mainländer.*

Keywords:: Schopenhauer, Eduard Von Hartmann, Mainländer, Bahnsen, Real Dialectic, Pessimism, Aesthetics, Comic (Comical), Humour (Humor), Theater, Absurd, Redemption, Laughter, Tragedy, Comedy, Tragicomedy.

«Siempre conviene hacer sitio a la chanza en esta equívoca vida, por serio que pueda ser el trance en cuestión».

Arthur Schopenhauer

Prólogo a la 1ª ed. de *El mundo como voluntad y representación*

«El humor es un bálsamo indudable para ese viaje sin retorno, siempre doloroso, que es para los hombres la vida».

Antonio Fraguas "Forges"

Discurso pronunciado con ocasión de la concesión del título de Dr. Honoris Causa por la Universidad de Alcalá de Henares

1.- Lo cómico y el humor en la estética de Arthur Schopenhauer

Nada más comenzar *El Mundo como voluntad y representación* Schopenhauer afirma: «el mundo es mi representación»[2], señalando, a continuación, que las representaciones de los objetos que construye la mente del sujeto están condicionadas por el espacio, el tiempo y la ley de la causalidad, que construyen el mundo material que conoce el entendimiento. Ese mundo, nos dice Schopenhauer, es «perfectamente real»; pero, por otra parte, «sólo está [esto es, existe] en el entendimiento y para el entendimiento», por lo que «todo el mundo de los objetos es y sigue siendo representación, y justamente por eso está eternamente condicionado por el sujeto, es decir, posee una idealidad trascendental»[3].

Podríamos considerar, por consiguiente, que para Schopenhauer el mundo resulta equiparable a un gran teatro, formado por «una serie de representaciones, cuyo lazo común es el principio de razón»[4] que se van desplegando ante la mente del sujeto. En este sentido, sostengo, con Michel Houellebecq[5], que Schopenhauer extrajo esta idea no sólo del idealismo trascendental kantiano, sino también y muy principalmente de los grandes autores teatrales que admiró, como Calderón o Shakespeare, como puede constatarse cotejando lo que acabo de decir con los siguientes pasajes de las obras de ambos genios literarios:

2 SCHOPENHAUER, A., El Mundo como voluntad y representación. Edición de R. Rodríguez Aramayo), Círculo de Lectores/FCE, Madrid, 2003, Vol. I, I, § I, p. 85. [En lo sucesivo: MVR]
3 MVR, Vol. I, I, § 5, p. 97.
4 Ibi.
5 HOUELLEBECQ, M., En presencia de Schopenhauer, Anagrama, Barcelona, 2018, 4.

Es representación la humana vida». «Toda la vida humana representaciones es»[6]. «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles[7].

La principal diferencia que establece Schopenhauer entre las posibles representaciones que cabe hacerse de un objeto es la que existe entre «representaciones intuitivas» y «representaciones abstractas»[8]. Las representaciones *intuitivas* se dan a la sensibilidad y el entendimiento, mientras que la razón conoce otro tipo de representaciones, los *conceptos*, que se construyen a partir de la intuición[9]. Los conceptos son «representaciones de representaciones», por lo que descansan sobre el ámbito de lo intuitivo[10].

La intuición es fuerte de certeza y va unida al presente, mientras que los conceptos de la razón se conectan con el pasado y el futuro, van unidos al lenguaje y nos permiten forjar proyectos. Hay *conceptos abstractos* (aquellos que no remiten de forma directa al conocimiento intuitivo, sino por mediación de otro/s concepto/s) y *conceptos concretos*, que, aun siendo siempre conceptos, «clavan su raíz directamente en el conocimiento intuitivo»[11].

Se llama *juzgar* a reconocer la relación entre ciertos conceptos, las reglas que permiten combinar esos conceptos entre sí son la *lógica*, y el conocimiento abstracto o conocimiento de la razón se llama *saber*[12]; en cambio, el arte se basa sobre todo en la *intuición*; por eso, dice Schopenhauer que «[con los conceptos] no se consigue nada bueno en el arte […] El concepto siempre resulta infructuoso por el arte, donde el concepto sólo puede guiar la técnica; el ámbito del concepto es la ciencia»[13].

Pues bien, es esta *diferencia entre el conocimiento intuitivo y el abstracto* la que utiliza Schopenhauer para explicar la *risa* (un fenómeno que, al igual que la razón, considera privativo de la naturaleza humana: «Al carecer de razón y, por tanto, de conceptos universales, el animal está privado de la risa, al igual que del lenguaje. Por eso la risa es un privilegio y un rasgo característico del hombre»[14]):

6 CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo*, vv. 46 y 426-27.
7 SHAKESPEARE, W., *Como gustéis, Acto II, escena VI.*
8 *MVR*, I, I, § 3, p. 88.
9 *MVR*, I, I, § 8, pp. 118 y ss.
10 *MVR*, I, I, § 9, p. 124.
11 *MVR*, I, I, § 9, p. 125.
12 *MVR*, I, I, § 12, p. 139.
13 *MVR*, I, I, § 12, p. 144.
14 *MVR*, I, I, § 13, p. 146, y II, comp. al libro I, 8, pp. 102-103.

La *risa* no se debe sino a la repentina percepción de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que habían sido pensados en algún tipo de relación gracias a dicho concepto, de suerte que la risa sólo es la expresión de tal incongruencia. Con frecuencia, la risa comparece porque dos o más objetos reales son pensados por *un* concepto que les transfiere su identidad, siendo así que su diversidad salta a la vista sobradamente y que el concepto sólo casa parcialmente con tales objetos. Sin embargo, muy a menudo se trata de un único objeto real, cuya incongruencia con el concepto bajo el que por un lado se había subsumido correctamente se hace notar de repente. Cuanto más correcta es por un lado la subsunción de tales realidades bajo el concepto, así como cuanto mayor y más estridente es su inadaptación para con él, tanto más intenso es el efecto de lo risible que se corresponde con tal contraste. Así pues, la risa surge con ocasión de una subsunción paradójica y por ello inesperada, dando igual que se dé mediante palabras o hechos. Esta es una breve pero correcta explicación de lo risible.

Lo irrisorio se basa en el acentuado contraste entre las representaciones intuitivas y la abstractas:

Conforme a mi explicación dada en el primer libro, el origen de lo risible está siempre en la paradójica e inesperada subsunción de un objeto bajo un concepto que le es heterogéneo, por lo que el fenómeno de la risa designa la súbita percepción de una incongruencia entre tal concepto y el objeto real pensado mediante él, o sea, entre lo abstracto y lo intuitivo. Cuanto más inesperada resulta esta incongruencia para quien la capte, tanto más intensa será su risa. De acuerdo con esto, en todo lo que suscita la risa cabe constatar un concepto y algo particular, o sea, una cosa o un suceso que se subsuma bajo ese concepto, o sea, se deja pensar mediante él, si bien bajo otro respecto predominante no le pertenece, sino que se diferencia ostensiblemente de todo lo que se piensa mediante ese concepto. Si como suele ocurrir en las ingeniosidades, en lugar de un objeto real e intuitivo, se introduce un concepto específico subordinado a uno superior o genérico, ello solo provocará la risa cuando la fantasía lo realice, esto es, lo sustituya por un representante intuitivo y tenga lugar así el conflicto entre lo pensado y lo intuido. Si se quiere reconocer claramente la cuestión, cabe reducir todo lo irrisorio a un silogismo de la primera figura, con una premisa mayor indiscutible y una premisa menor inesperada, que en cierto modo sólo se hace valer por medio del chicaneo; a consecuencia de este enlace la conclusión tiene en sí la propiedad de lo risible[15].

Ahora bien, Schopenhauer divide «lo risible» en dos tipos:

A) Si se han conocido intuitivamente dos objetos muy distintos, y se los identifica arbitraria, pero conscientemente, mediante la unidad de un concepto que abarca ambos, se tiene el *ingenio* (ocurrencia jocosa).

15 *MVR*, I, Libro I, § 13, p. 146, y II, comp. al libro I, 8, pp. 95-96.

B) A la inversa, si se da primero un concepto, y luego, partiendo de ese concepto y pasando a la realidad, se trata por igual y de forma inconsciente objetos radicalmente distintos, o heterogéneos, se tiene la *locura* (chifladura). El *bufón o payaso* es aquel individuo que hábilmente enmascara el ingenio como locura, pues es consciente de que los objetos son diferentes, pero tiene el ingenio de unirlos con disimulo bajo un concepto, y luego descubre que se trata de objetos diversos, produciendo en los demás una sorpresa de la que él mismo es el causante:

> Nuestra explicación se ve simultáneamente corroborada y explicitada por la división de lo risible en dos tipos, un desdoblamiento al que se debe tal explicación. O bien ha precedido en el conocimiento dos o más objetos reales muy distintos, representaciones intuitivas, y se los ha identificado arbitrariamente por la unidad de un concepto que abarca ambos; y este tipo de lo risible se denomina *ingenio*, o bien, a la inversa, el concepto se da primero en el conocimiento y de él se pasa a la realidad y al incidir sobre ella al obrar, objetos que por lo demás son radicalmente distintos, pero que son pensados todos ellos en ese concepto, son ahora vistos y tratados de igual modo, hasta que su gran heterogeneidad aparece para sorpresa y asombro del agente; a este tipo de lo risible se le llama *locura*. Así pues, todo lo risible o es una ocurrencia jocosa o es una chifladura, según se pase de la discrepancia de los objetos a la identidad del concepto, o a la inversa; lo primero siempre es arbitrario, mientras que lo segundo es involuntario e impuesto desde fuera. Invertir aparentemente este punto de partida y enmascarar el ingenio como locura es el arte del bufón o del payaso; éste, bien consciente de la diversidad de los objetos, los fusiona con disimulado ingenio bajo un concepto, del cual parte para descubrir luego en la diversidad de los objetos aquella sorpresa que él mismo ha preparado. De esta breve pero suficiente teoría de lo risible se infiere que, dejando a un lado el caso de los humoristas circenses, el ingenio ha de mostrarse siempre en palabras, mientras la locura suele hacerlo en acciones aunque también en palabras, como cuando formula su proyecto en vez de ejecutarlo realmente, o se expresa en meros juicios y opiniones. (…)
>
> Según pasemos, al descubrir tal incongruencia, de lo real, esto es, de lo intuitivo, al concepto, o, a la inversa, del concepto a lo real, lo risible que corresponde será una ingeniosidad o un absurdo y, en mayor grado, sobre todo en lo práctico, un chifladura.
>
> Con frecuencia la ingeniosidad consiste en una expresión que sólo indica el concepto bajo el cual puede subsumirse el caso tratado, la cual es muy heterogénea a todo lo que se piensa bajo dicho concepto.
>
> En todos los ejemplos de ingeniosidad (…) se encuentra que bajo un concepto, o en general un pensamiento abstracto, se subsume algo real, inmediatamente o por medio de

un concepto más estricto, que en rigor cae bajo él, pero que difiere inmensamente de la intención y las orientaciones originarias del pensamiento. Por consiguiente, como aptitud, el ingenio consiste en la facilidad de encontrar por cada objeto dado un concepto bajo el que puede ser copensado, pese a ser muy heterogéneo de los demás objetos que caen bajo dicho concepto.

Como ya se ha dicho, el segundo tipo de lo irrisorio sigue una marcha inversa, desde el concepto abstracto hacia lo real pensado por él, o sea, hacia lo intuitivo, lo que revela una incongruencia que se había pasado por alto y origina un absurdo, que en la práctica es una acción extravagante. Como el teatro exige acción, esta clase de lo irrisorio es consustancial a la comedia. (…) Sus locas acciones son imposibles y se quieren hacer pasar como reales ante el lector; los hechos están pensados en abstracto de tal forma que parezcan posibles y plausibles comparativamente a priori, pero luego, cuando se desciende a la intuición del caso real, o sea, a posteriori, se impone lo imposible de la cuestión, y suscita la risa por la llamativa incongruencia de lo intuido con lo pensado[16].

Por su parte, los *juegos de palabras* se parecen al ingenio, aunque en ellos se utilizan no objetos, sino palabras: presenta dos conceptos diferentes bajo una palabra, para obtener un contraste: (I, Libro I, § 13, p. 148)

Para cumplimentar esta teoría hay que mencionar todavía un falso tipo de ingenio, el juego de palabras (*calembur, pun*), al que también se puede sumar la ambigüedad (*l'equivoque*) y cuyo uso principal es lo obsceno (la indecencia). Tal como el ingenio constriñe dos objetos reales muy distintos bajo un concepto, el juego de palabras brinda, sirviéndose del azar, dos conceptos diferentes bajo una palabra; surge de nuevo el mismo contraste, pero mucho más insípido y superficial, ya que no resulta de la esencia de las cosas, sino del azar de la denominación. En el ingenio se da la identidad en el concepto y la diversidad en la realidad, pero en el juego de palabras la diversidad está en los conceptos y la identidad en la realidad, como el contexto al que pertenece. [...] El malentendido de una palabra, o el *quid pro quo*, es el retruécano involuntario y se relaciona con éste justamente como la locura con el ingenio; por eso el duro de oído también ha de dar con frecuencia tanto material para la risa como el loco, y los malos comediógrafos utilizan el malentendido en vez del ingenio para hacer reír.

La buena sociedad, donde se tiende a ser perfectamente insípido, ha desterrado todas las expresiones rotundas para designar cosas escandalosas e indecentes y recurren para suavizar los términos a conceptos universales, con lo que se subsume bajo ellos algo más o menos heterogéneo que produce el efecto de lo irrisorio.

A este género pertenecen los equívocos, lo conceptos que de suyo no tienen nada indecoroso, pero que aplicados a ciertos casos propician una representación obscena. […] Los equívocos se convierten a veces en meros juegos de palabras[17].

16 *MVR*, I, I, § 13, pp. 146-147, y II, comp. al libro I, 8, pp. 97-101.
17 *MVR*, I, I, § 13, p. 148, y II, comp. al libro I, 8, pp. 98-99.

La *parodia* consiste en atribuir las acciones o expresiones de un poema o drama supuestamente serios a personas vulgares, que obran por motivos mezquinos y realizan acciones bajas. En ella las bajas realidades que se van exponiendo quedan subsumidas bajo los elevados conceptos que corresponden al tema de la obra y así se consigue resaltar el contraste que media entre lo intuido y lo pensado:

> La *parodia* […] consiste en imputar los sucesos o palabras de un poema serio o de un drama insignificante a personas vulgares o a motivos y acciones mezquinos. La parodia subsume las triviales realidades presentadas por ella bajo los altos conceptos dados en el tema, los cuales sólo les cuadrarían en cierto sentido, mientras que por lo demás resultan harto incongruentes, con lo cual se resalta sobremanera el antagonismo entre lo intuido y lo pensado[18].

Desde el punto de vista físico, el placer que nos proporciona la risa se explica por la alegría que nos produce percibir la incongruencia entre lo pensado y lo intuido (es decir, la realidad): lo primero puede ser erróneo, mientras que lo intuido no está sometido al error, sino que depende de sí mismo. El pensamiento, con sus conceptos abstractos, no puede abarcar los infinitos matices de lo intuitivo, y es este triunfo del conocimiento intuitivo sobre el pensamiento lo que nos produce disfrute y alegría, porque lo que satisface inmediatamente a la voluntad no es otra cosa que la realidad misma:

> Por lo general la risa es un estado placentero: la percepción de la incongruencia de lo pensado con lo intuido, o sea, con la realidad nos causa alegría y nos entregamos con gusto a la convulsiva sacudida que suscita esta percepción. El fundamento de ello reside en lo siguiente. En ese conflicto que aparece de repente entre lo intuido y lo pensado sin duda siempre lleva razón lo intuido, puesto que no está sometido al error ni precisa de una confirmación externa, sino que se defiende por sí mismo. Su conflicto con lo pensado se origina a la postre porque éste con sus conceptos abstractos no puede abarcar los infinitos matices de lo intuitivo. Esta victoria del conocimiento intuitivo sobre el pensar nos alegra. Pues el intuir es el modo de conocimiento originario, inseparable de la naturaleza animal, en el que se presenta todo lo que da satisfacción inmediata a la voluntad: es el medio del presente del goce y la alegría, y tampoco está vinculado a esfuerzo alguno. Del pensar vale lo contrario: es la segunda potencia del conocer, cuya ejecución requiere esfuerzo a menudo, y cuyos conceptos, que se contraponen con frecuencia a nuestro deseos inmediatos, como medio del pasado, del futuro y de lo serio, son el vehículo de nuestros temores, de nuestro arrepentimiento y de todas nuestras cuitas. De ahí que nos resulte placentero ver pillada en falta alguna vez a esta estricta e

18 *MVR*, II, comp. al libro I, 8, pp. 99-100.

infatigable preceptora que es la razón. Por eso el gesto de la risa está tan emparentado con la alegría[19].

Lo intencionalmente irrisorio es la *broma*: ella se esfuerza por interponer una discrepancia entre los conceptos del otro y la realidad mediante el desplazamiento de una de las cosas, mientras que su contrario, lo *serio* consiste en ajustar exactamente ambas entre sí, es decir, que se dé «la perfecta coincidencia entre el concepto, o lo pensado, con lo intuitivo, o la realidad».

> El hombre serio está convencido de que piensa las cosas tal como son y de que ellas son tal como las piensa. Por eso el tránsito desde lo profundamente serio hacia la risa es particularmente fácil y se verifica por cualquier menudencia, dado que esa coincidencia asumida por lo serio, tan perfecta como parece, se esfuma tanto más fácilmente por una pequeña e inesperada incongruencia. Por eso cuanto más capaz para lo serio sea un hombre, tanto más cordialmente puede reír. (…) [Por esta razón] las relaciones sexuales proporcionan incluso al ingenio más endeble, muy fácil material para bromear, como lo demuestra la profusión de chistes verdes, y no podría ser esto así si no fuera una de las cuestiones más hondamente serias[20].

Esta discrepancia entre lo serio y lo risible es lo que marca la diferencia entre determinados tipos de risa, como la *risa burlona*, que puede llegar a resultar ofensiva, cuando alguien le muestra a otro la discrepancia que media entre lo que piensa sobre la realidad (sus conceptos) y lo que la realidad le revela, o la *risa amarga,* que surge cuando nos hacemos cargo de la discrepancia entre nuestras expectativas y necios pensamientos y lo que la realidad de los hombres y sus acciones nos revela:

> Cuando otro se ríe de algo sobre lo que nosotros hablamos en serio, esa risa nos resulta ofensiva, porque delata una incongruencia actual entre nuestros conceptos y la realidad objetiva. Por ese mismo motivo el predicado «ridículo» es ofensivo. La risa burlona clama triunfalmente al adversario sensato cuán incongruentes eran los conceptos abrigados por él en la realidad que ahora se le revela. Nuestra propia risa amarga, al destapársenos una terrible verdad por la que se evidencian como engañosas nuestras firmes expectativas, es la viva expresión del descubrimiento de la incongruencia entre los pensamientos donde teníamos neciamente depositada una confianza sobre los hombres o el destino y la realidad que ahora se nos desvela[21].

19 *MVR*, II, comp. al libro I, § 8, p. 102.
20 *MVR*, II, comp. al libro I, § 8, p. 103.
21 *Ibid.*

La dialéctica entre lo risible y lo serio le permite a Schopenhauer explicar otros dos conceptos fundamentales dentro de este apartado de su estética: lo irónico y lo humorístico: La *ironía* consiste en ocultar una broma detrás de lo serio, y es más objetiva, porque cuenta con los demás y suele terminar con gesto risueño. El *humor,* por su parte es la síntesis de lo cómico (la risa) y lo serio, y consiste en ocultar lo serio detrás de la broma, lo que le confiere un carácter más subjetivo, elevado y sublime:

> Si la broma se oculta detrás de lo serio, nace la *ironía*, v. gr. cuando simulamos compartir con aparente seriedad las opiniones del otro, que son lo contrario de las nuestras, hasta que, finalmente, el resultado le hace confundir nuestras opiniones y la suyas Así procedía Sócrates frente a Hipías, Protágoras, Gorgias y otros sofistas o en general ante cualquier interlocutor. Lo contrario de la ironía sería ocultar lo serio detrás de la broma y esto es el *humor*. A esto se le puede llamar el doble contrapunto de la ironía. Definiciones como «el humor es la recíproca penetración de lo finito y lo infinito» no expresan más que la completa incapacidad para pensar de aquellos a quienes satisfacen estas huecas flores retóricas. La ironía es objetiva, cuenta con los demás; pero el *humor* es subjetivo y solo mira sobre todo al propio yo. Con arreglo a ello encontramos las piezas maestras de la ironía entre los antiguos y las del humor entre los modernos. Bien mirado, el humor descansa sobre una disposición de ánimo subjetiva, pero seria y sublime, que entra involuntariamente en conflicto con un mundo externo muy heterogéneo, al que no puede esquivar, así como tampoco puede renunciar a sí misma; por eso, como mediación, intenta pensar su propio parecer y ese mundo externo mediante los mismos conceptos, los cuales reciben una doble incongruencia ya sea por este lado o por el otro con lo real pensado mediante ellos, con lo que se origina la impresión de lo intencionalmente irrisorio, o sea, de la broma, tras lo cual está oculto y se deja traslucir lo más profundamente serio. La ironía comienza con gesto serio y acaba con uno risueño, a la inversa el humor.
>
> [En el humor], tras todas sus bromas y chanzas, advertimos una profunda seriedad, que se avergüenza de aparecer sin velo. Así, pues, el humor descansa sobre un particular tipo de *disposición* merced a la cual el concepto es pensado, en todas sus modificaciones, con un resuelto predominio de lo subjetivo sobre lo objetivo al captar el mundo externo. También toda presentación poética o artística de una escena cómica, e incluso burlesca, es producto del humor, o humorística, cuando deja traslucir un pensamiento serio como oculto en el trasfondo[22].

Schopenhauer nos advierte de que es conveniente no confundir la bufonería con el humor, que es algo mucho más elevado y, por así decirlo, *más filosófico*:

22 *MVR*, II, comp. al libro. I, § 8, pp. 103-105.

> Que hoy en día en la literatura alemana se suela usar «humorístico» con el significado de cómico se debe a la deplorable manía de dar a las cosas un nombre más distinguido del que les corresponde, a saber, el de una clase superior: así, se quiere denominar hotel a cada fonda, banquero a cualquier cambista, circo a toda barraca de feria, academia musical a un concierto, buró al mostrador del comerciante, artista de la cerámica al alfarero y humorista al bufón. La palabra *humor* se ha tomado de los ingleses, para designar un enteramente peculiar tipo de lo irrisorio, que los ingleses fueron los primeros en advertir, y que, como se ha mostrado, está estrechamente emparentado con lo sublime, mas no para rotular con ella cualquier chanza o bufonada, como ahora sucede en Alemania, sin oposición alguna por parte de los literatos y los estudiosos; porque el verdadero concepto de la variedad, de esa tendencia espiritual, de esa criatura de lo irrisorio y lo sublime, es demasiado sutil y elevado para el público, por agradar al cual se envilece y populariza todo. Sin embargo, "palabras altisonantes y sentido banal" es la divisa de la "noble modernidad", conforme a la cual hoy en día se denomina humorista a lo que antaño se llamaba bufón[23].

El ámbito donde principalmente se expone lo cómico y el humor es el *teatro*, que, como arte, «es el género más objetivo y en más de un sentido el más perfecto»[24], y le permite al sujeto puro del conocimiento (desligado por unos instantes de la voluntad) contemplar las ideas en las que se objetiva la voluntad. Así interpretado, el teatro *«representa» el mundo, como voluntad y representación*, es decir, se trata, por así decirlo, de una «representación de segundo grado», en la que tenemos «representada» ante el sujeto la voluntad en dos niveles: en el espacio-tiempo-causalidad (la escena) y en su objetivación más alta: la idea del ser humano. Los distintos tipos humanos (caracteres teatrales), por su parte, se mueven dentro de la escena en función de los diversos motivos que determinan su voluntad; por eso, el teatro presenta a la humanidad eterna, al «hombre universal», y todo cuanto anida y se incuba en el pecho humano constituye el material del que se vale el autor dramático para crear su obra. Para conseguirlo, el dramaturgo «escoge a propósito caracteres significativos en situaciones significativas» y los traslada «a unas circunstancias donde se despliegan todos sus rasgos característicos, haciendo patente la hondura del ánimo humano al evidenciarlo en acciones extraordinarias e importantes»[25].

El escenario del teatro puede cambiar, pero los tipos humanos que en él aparecen no. Por eso, aunque pueden representarse infinidad de obras

23 *MVR*, II, comp. al libro. I, § 8, pp. 105-106.
24 *MVR*, I, Libro III, § 51, p. 342.
25 *MVR*, I, Libro III, § 51, pp. 342-343, 337 y 346.

aparentemente distintas, las historias humanas que en ellas se cuentan son, en esencia, siempre las mismas. Desde este punto de vista, el mundo es concebido por Schopenhauer como una especie de inmensa *commedia dell'arte*, en la que siempre actúan los mismos personajes, con distintos disfraces:

> En las múltiples formas de la vida humana y en el incesante cambio de los acontecimientos [la persona que ha alcanzado el conocimiento puro, como el dramaturgo] sólo considerará como estable y esencial la idea, en la cual tiene su más perfecta objetivación la voluntad de vivir, y que muestra sus distintas facetas en las propiedades, pasiones, errores y méritos del género humano, en el egoísmo, el odio, el amor, el miedo, la audacia, la imprudencia, la estupidez, la astucia, el ingenio, el genio, etc., todo lo cual concurre y cuaja de mil maneras diferentes (individuos), representando de seguido las macrohistorias y las microhistorias del mundo, a cuyo efecto da lo mismo si lo que les pone en movimiento son coronas o nueces. Por último, descubrirá que en el mundo, igual que en los dramas de Gozzi, en todos los cuales aparecen siempre los mismos personajes con similar propósito e idéntico destino, los motivos y acontecimientos son distintos en cada pieza teatral, pero el espíritu de los acontecimientos es el mismo: los personajes de una pieza teatral nada saben de lo que ha sucedido previamente en otra, en la que sin embargo, ellos mismos actuaron; de ahí que conforme a todas las experiencias de las pieza previas, Pantalón no es más hábil o más generoso, Tartaglia no es más escrupulosa, así como tampoco Brighella es más valiente ni más honesta. (…)[26].

Es esta discrepancia entre lo que parece el mundo y lo que en realidad es, lo que suscita la risa del «genio del universo». El mundo, visto desde dentro, e inmersos en la lucha que en él rige, es un escenario doloroso, trágico; pero visto desde fuera y considerado objetivamente, es cómico y da risa, siendo en su conjunto algo *tragicómico*.

> El genio del universo [*Erdgeist*] se reiría y diría: "La fuente de la que manan los individuos y sus fuerzas es inagotable e infinita, como el tiempo y el espacio, pues ellos son también, como esta formas de todo fenómeno, sólo manifestación, la visibilidad de la voluntad. Ninguna medida finita puede agotar esta fuente infinita; de ahí que a cada acontecimiento u obra ahogado en su germen siempre le queda para repetirse una infinita eternidad sin menoscabo alguno. En este mundo del fenómeno no son posibles ninguna pérdida ni ganancia verdaderas. Sólo existe la voluntad: ella, la cosa en sí, ella, la fuente de todos y cada uno de los fenómenos. Su autoconocimiento y la afirmación de sí que se manifiesta en el único acontecimiento en sí[27].

26 *MVR*, I, Libro III, § 35, pp. 273-274.
27 *Ibid.*

El teatro nos muestra, en suma, a los seres humanos, en sus diversos caracteres, implicados en los enredos de la vida. «El fin del drama en general es mostrarnos en un ejemplo lo que son la esencia y la existencia del hombre. A tal efecto, puede presentarnos su lado triste o risueño, o también sus transiciones»[28]. El teatro nos permite contemplar cómo es el mundo, pero al hacerlo como simple representación, desconectada de la voluntad, consigue liberarnos de sufrimiento, y a la vez nos lleva a conocer la verdadera esencia de la realidad: la voluntad y su dolor, así como el carácter absurdo y risible de todo ello. El conocimiento del sufrimiento ajeno (tragedia), y del absurdo de la vida (comedia) rompe con el principio de individuación, puede suscitar nuestra compasión, y así servir para aquietar a la voluntad, al mostrar a los protagonistas y al espectador la «sinrazón de la voluntad»[29], conduciéndoles a la resignación y la renuncia a la voluntad de vivir[30].

El principal propósito de la tragedia es suscitar en el sujeto la negación de la voluntad de vivir:

> [La tragedia presenta] el flanco horrible de la vida. (…) [Muestra] una y la misma voluntad (…) que vive y se manifiesta en todos [los individuos], si bien los fenómenos de dicha voluntad luchan y se devoran entre sí. Tal voluntad comparece enérgicamente en este individuo, más débilmente en aquel, con mayor o menor reflexión y más o menos tamizada por la luz del conocimiento, hasta que, finalmente, en algún caso, este conocimiento depurado e intensificado por el sufrimiento mismo alcanza donde el fenómeno, el velo de Maya deja de engañarle y ve a través suyo la forma del fenómeno, el principio de individuación sobre el que descansa el egoísmo, el cual desaparece con él; merced a ello los hasta entonces poderosos *motivos* pierden su poder y en su lugar el perfecto conocimiento de la esencia del mundo actúa como *aquietador* de la voluntad, conllevando la resignación, la renuncia no simplemente de la vida, sino de la entera voluntad de vivir misma. Así vemos al final de la tragedia que los más nobles, tras luchar y sufrir prolongadamente, renuncian para siempre a los fines que tan vehementemente perseguían hasta entonces y a todos los goces de la vida, o incluso abandonan voluntaria y alegremente la vida misma.
>
> (…) Ante las catástrofes trágicas nos apartamos de la voluntad de vivir. En la tragedia se nos muestra el lado terrible de la vida, la miseria de la vida, el dominio del azar y del error, el fracaso de lo justo, el triunfo de la maldad: nos es puesto ante los ojos la índole del mundo que se opone a nuestra voluntad. Ante este espectáculo nos sentimos exhortados a abandonar nuestra voluntad de vivir, a dejar de querer y de vivir. Pero justamente por ello entonces nos damos cuenta de que todavía queda en nosotros algo

28 *MVR*, II, comp. al libro III, § 37, p. 417.
29 *MVR*, I, Libro II, § 23, p. 202.
30 *MVR*, I, Libro III, § 51, pp. 346-47; Libro IV, §§ 67-68, pp. 346-47 y 499.

distinto, algo que no podemos conocer positivamente, sino sólo negativamente, como aquello que *no* quiere la vida. (…) En el instante de la catástrofe trágica se torna más claro que nunca el convencimiento de que la vida es una penosa pesadilla de la que hemos de despertar. (…) [Mediante lo trágico se abre paso] el conocimiento de que el mundo, la vida, no puede proporcionar ninguna auténtica satisfacción y que, por lo tanto, no merece nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico y por ello nos conduce hacia la resignación.

(…) La tendencia peculiar de la tragedia sigue siendo despertar en el espectador ese espíritu [de resignación o abandono de la voluntad de vivir] y provocar esa disposición de ánimo, aun cuando sólo sea fugazmente. Los horrores representados en el escenario le ponen delante la amargura y futilidad de la vida, o sea, la vanidad de sus afanes: el efecto de esta impresión le hace advertir, aunque sólo sea un oscuro sentimiento, que vale más desatar su corazón de la vida, apartar su querer de ella, no amar el mundo ni la vida, con lo cual se suscita entonces en su más profundo fuero interno la consciencia de que debe haber algún otro tipo de existencia para un querer muy distinto. Pues, de no ser esto así, si la tragedia no tendiese a elevarnos por encima de todos los fines y bienes de la vida, a apartarnos de ella y de sus tentaciones, todo lo cual nos encamina hacia una existencia tan diferente como incomprensible, ¿cómo sería entonces posible que la presentación del flanco más espantoso de la vida, puesto ante los ojos con la luz más estridente, actúe benéficamente sobre nosotros y nos depare un elevado goce? (…) Así pues, invitar al abandono de la voluntad de vivir sigue siendo la verdadera tendencia de la tragedia, el último fin de la presentación deliberada del sufrimiento de la humanidad, incluso allí donde esa resignada elevación del espíritu no se muestra en el héroe mismo, sino que sólo es suscitada en el espectador mediante la visión de un enorme sufrimiento, ya sea merecido o inmerecido[31].

Al contrario que la tragedia, la comedia tiene el aparente propósito de afirmar dicha voluntad de vivir, porque muestra los sufrimientos de la vida como algo insignificante y transitorio...; pero, en el fondo, también contribuye a mostrarle al espectador reflexivo el absurdo error que es la vida, enseñándole dos cosas: 1ª) que sería mejor que todo ese absurdo no existiera, y 2ª) que es necesario *afrontar la vida con humor*, es decir, le enseña que la vida es algo serio, pero tan absurdo (hay tal discrepancia entre lo que pensamos de ella y lo que realmente es), que hay que tomársela a broma, porque en ella solemos hacer más bien el papel de bufones que el de héroes trágicos[32]:

Si la tendencia y el propósito último de la *tragedia* resultan ser un encaminamiento hacia la resignación, hacia la negación de la voluntad de vivir, será fácil reconocer en su contrario, la *comedia*, la invitación a seguir afirmando esta voluntad. Desde luego, tal

31 *MVR*, I, Libro III, § 51, pp. 346-347, y MVR, II, comp. al libro III, § 37, pp. 418 y 420.
32 *MVR*, I, Libro IV, § 58, p. 419.

como le corresponde inevitablemente a toda representación de la vida humana, también la comedia ha de poner ante los ojos sufrimientos y adversidades, pero nos los muestra como algo pasajero que se disuelve en la alegría y que se halla entremezclado con éxitos, triunfos y esperanzas que prevalecen al final; con ello subraya el material cómico del que está plagada la vida e incluso sus contrariedades, y que debería mantenernos de buen humor bajo cualesquiera circunstancias. A fin de cuentas, la comedia enuncia que la vida en su conjunto es buena y sobre todo, divertida. Pero, sin duda, tiene que apresurarse a bajar el telón en el momento del gozo, para que no veamos lo que viene después, mientras que la tragedia, por lo regular, acaba de tal modo que no hay continuación posible. Además, si alguna vez contemplamos con seriedad este lado burlesco de la vida, tal como se muestra en las inocentes expresiones y gestos que la más nimia turbación, el miedo personal, la ira momentánea, la envidia subrepticia y muchos afectos semejantes imprimen a la realidad que aquí se refleja, formas considerablemente alejadas del prototipo de belleza, entonces también desde este lado, o sea, de un modo inesperado, el espectador reflexivo se convencerá de que la existencia y el trajín de tales seres no pueden ser un fin en sí mismo y que, bien al contrario, sólo pueden haber llegado a la existencia por un camino equivocado, razón por la cual sería mejor que no existiera cuanto aquí se representa[33].

(…) el drama tiene tendencia (…) a exponer el lado más terrible de la vida humana, así como a insinuarle al espectador la resignación, la renuncia, la negación de la voluntad de vivir, a través la descripción de una inmensa desgracia; para alcanzar este objetivo existen dos vías: o la representación misma apunta a que el espíritu del espectador se dirija a este punto causándole gran impresión, o se deja al héroe alcanzar inmediatamente este objetivo, presentándolo como transformado por una completa resignación, que le conduce a aceptar casi siempre la muerte como redención. Por consiguiente, la tendencia del drama es apuntar a la negación de la voluntad de vivir. Cabe plantear, en cambio, cuál es la tendencia de la *comedia*, verdadero contrapunto de la tragedia. A esto hay que contestar que dicha tendencia es justamente la contrapuesta a la de la tragedia, pues la comedia apunta precisamente a estimular la permanente afirmación de la voluntad de vivir. Ciertamente, la comedia tiene que traer a colación *sufrimientos*, debido a que (…) no es posible ofrecer una representación de la vida humana sin que en ella se mezclen penalidades, pues sólo ellas estimulan el esfuerzo, que resulta esencial para la vida. Ahora bien, la comedia muestra tales padecimientos –de los que no puede en absoluto prescindir- únicamente como algo pasajero, que se termina disolviendo en alegría, previamente preparados por las citadas penalidades; en otras ocasiones, muestra también las penas mezcladas con goces, alternando los fracasos con los logros, compensando el temor con la esperanza, y recompensando la lucha con la victoria, pero siempre con un predominio general de la alegría; finalmente, siempre se muestra la totalidad de la vida, incluida las mismas penas que en ella se intercalan, como materia de diversión y de risa, haciéndonos entender que sólo necesitamos descubrir su ridiculez para mantener el buen humor en cualquier circunstancia. Desde esta perspectiva, la comedia presenta

33 *MVR*, II, comp. al libro III, § 37, p. 423.

siempre incluso los caracteres más odiosos y las circunstancias más contrariantes desde su vertiente más jocosa. Contrapuesta al drama, por tanto, la comedia, con sus múltiples figuras, pretende decirnos que la vida, tomada en conjunto, es buena y admirablemente entretenida. En un mundo que, como sabemos, únicamente es el fenómeno de la voluntad de vivir, esta última perspectiva ha de ser la más adecuada para la mayoría: por eso, los más prefieren con mucho la comedia a la tragedia, y nuestro sentimiento se pone más a menudo de parte de aquélla que de ésta.

Dado que, por regla general, con el transcurso del tiempo la afirmación de la voluntad de vivir va acentuándose más y más, los ancianos muestran casi siempre mayor inclinación por la comedia que por la tragedia; a los jóvenes, en cambio, les suele suceder lo contrario[34].

Ahora bien, como la verdadera esencia de la vida mezcla lo trágico y lo cómico, sin duda el género más adecuado para representar nuestra existencia es la *tragicomedia:*

La vida de cada individuo, si se abarca en bloque y en general, destacando tan solo en los rasgos principales, es propiamente una tragedia; pero desmenuzada en sus detalles tiene el carácter de la comedia. Pues los trajines y los ajetreos del día, la infatigable chanza del instante, los deseos y temores de la semana, las contrariedades de cada hora, son auténticas escenas de comedia. Pero los deseos nunca colmados, las esperanzas cruelmente pisoteadas por el destino, los desventurados errores de la vida entera, con el creciente sufrimiento y la muerte al final, componen siempre una tragedia. De este modo, como si el destino hubiese querido añadir el escarnio a la desolación de nuestra existencia, nuestra vida tiene que contener todas las desgracias de la tragedia, sin poder mantener una sola vez la dignidad de los personajes trágicos, sino que en los detalles de la vida nos toca hacer el papel de necios bufones[35].

En la tragedia, la comedia y en el género mixto de la tragicomedia se nos muestra que la vida es una completa engañifa[36]. El continuo engaño y desengaño que vemos representado en la escena nos enseña que todo se reduce a vanidad, que invertir en el negocio de la vida es algo ruinoso, y que lo mejor que puede hacer uno es apartarse de un mercado en el que, sin duda, va a perder mucho y ganar muy poco o nada:

(…) La felicidad terrenal está destinada a desvanecerse o a ser reconocida como una ilusión. (…) La vida se presenta como una continua estafa, tanto en lo pequeño como en lo grande. (…) Este continuo engaño y desengaño, así como la índole genérica de la vida,

34 SHOPENHAUER, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello.* Traducción, introducción y notas de Manuel Pérez Cornejo, Universidad de València, 2004, XVI, pp. 284-285.
35 *MVR*, I, Libro IV, § 58, p. 419.
36 *MVR*, II, Comp. Libro IV, § 46, p. 555.

se presenta como algo proyectado y calculado para suscitar la convicción de que nada merece nuestros anhelos y esfuerzos, que todos los bienes son fútiles, que el mundo está en bancarrota por doquier y que la vida es un negocio que no cubre gastos, o sea, que la vida está proyectada para que la voluntad se aparte de ella. (…) Si se prosigue hasta los *resultados* de la ensalzada obra [*i. e.* el mundo], se contempla a los *actores* que actúan sobre el escenario tan duradero, se ve cómo el dolor comparece con la sensibilidad y aumenta en la medida en que la sensibilidad evoluciona hacia la inteligencia, para luego ver cómo al mismo paso de ésta van apareciendo e incrementándose cada vez con más intensidad la avidez y el sufrimiento, hasta que finalmente la vida humana sólo ofrece el material propio de las tragedias y las comedias, entonces quien no sea un hipócrita difícilmente estará dispuesto a entonar aleluyas''[37]

El «Gran Teatro del mundo», por sus resultados y por los actores que actúan en él, muestra que finalmente nuestra existencia no es sino una farsa mal escrita y peor representada, plagada de sufrimiento y de ridiculeces, conclusión schopenhaueriana que, exceptuando la importante ausencia de Dios que caracteriza al pensamiento del Buda de Frankfurt, nos recuerda lo dicho por Quevedo:

No olvides que es comedia nuestra vida / y teatro de farsa el mundo todo, / que muda el aparato por instantes / y que todos en él somos farsantes[38].

2.- Lo cómico y el humor en la *Filosofía de lo bello* de Eduard von Hartmann

En su *Philosophie des Schönen*[39], E. v. Hartmann estudia lo que él llama las diferentes «modificaciones de lo bello», dedicando un importante apartado al estudio de aquellas que contienen algún tipo de conflicto, cuya solución puede ser inmanente, lógica o trascendente. La solución inmanente del conflicto da lugar a la categorías estéticas de lo idílico, lo intrigante, lo alegre, lo conmovedor, lo patético, lo triste, lo elegíaco y lo melancólico; por su parte, la auto-supresión lógica del conflicto da lugar a lo *cómico* y a solución trascendente al conflicto da lugar a lo *trágico*. También se puede dar una solución combinada, inmanente y trascendente del conflicto, propia de lo *humorístico*.

37 *MVR*, II, Comp. Libro IV, § 46, pp. 555-564.
38 QUEVEDO, F. de, *Epicteto y Phocilides en español con consonantes*, Madrid, 1635.
39 HARTMANN, E. v., *Philosophie des Schönen [Filosofía de lo bello]* (1887), Wegwiserverlag, Berlín, 1924, (2ª ed) [En lo sucesivo: *PS*].

Eduard von Hartmann nos propone una filosofía ecléctica, que trata de sintetizar el pensamiento de Hegel, y sobre todo Schelling, con el de Schopenhauer. Para Hartmann el mundo es un proceso, que avanza por el conflicto, tanto genérico como individual, entre las dos manifestaciones del Absoluto Inconsciente: el espíritu (lógico) y la voluntad (alogica), proceso en el que el espíritu tiende a liberarse de las cadenas de la voluntad (si bien tiende a caer una y otra vez en los lazos que esta le tiende, cayendo en lo que he dado en denominar el «eterno retorno de lo peor»). Según Hartmann, cualquier conflicto surge de algo «relativamente ilógico», aunque la mayor parte de lo ilógico muestra su falta de lógica no de forma inmediata sino en las consecuencias.

Ahora bien, esa falta de lógica puede darse en la reflexión, y ser puramente ideal, o mostrarse «en la intuición inmediata de los sentidos o de la fantasía». En esos casos, «tiene lugar una *reductio ad absurdum* intuitiva, o (…) el objeto se conduce a sí mismo *ad absurdum*»[40], y esto se produce cuando el actuar ilógico colisiona con otros individuos, con sus propias intenciones reales, o con ambas cosas a la vez. Sólo en este último caso el conflicto tiene un carácter estético:

> (…) Allí donde se avanza hacia la (...) auto-supresión externa [de lo ilógico], y no se suscita ninguna simpatía carente de diversión por el individuo que ha caído, tenemos ante nosotros aquella modificación de lo bello que suele llamarse lo *cómico* en el amplio sentido de la palabra. (…) La autorreducción al absurdo entra en el ámbito de lo bello estético cuando lo ilógico en el objeto estético es algo de algún modo imputable a la propia culpa, y se hubiese podido evitar con un mejor uso de la inteligencia de la que se dispone[41].

Lo que es ilógico sólo por su contenido es, desde el punto de vista estético, feo; en cambio, lo ilógico que podría y debería ser lógico, pero que no lo es, y encima se camufla de lógico y pretende ser respetado como tal, cuando sufre una *reductio ad absurdum*, nos produce la impresión de lo cómico. Lo cómico, pues, es todo aquello que se presenta con exageradas pretensiones de racionalidad, pero a la vez se evidencia a si mismo como algo que no debería ser y por eso es absurdo. En lo cómico, es esencial que no experimentemos ninguna compasión por el individuo ni por la vergüenza que pasa, pero nos alegramos de la auto-supresión externa de lo ilógico, porque

40 *PS*, p. 309.
41 *PS*, pp. 312-314.

sentimos que el curso del mundo se arregla, y que el individuo se ve obligado a amoldarse a él, aun en contra de su voluntad. En cuanto comienza a suscitarse cierta compasión por la *reductio ad absurdum* experimentada por el individuo, el placer estético provocado por lo cómico empieza a mermar:

> Desde el punto de vista estético, lo meramente ilógico por el contenido es feo. (...) Lo ilógico que podría y debería ser lógico, pero que sin embargo es ilógico, y encima se camufla de lógico y pretende ser respetado como tal, es algo feo por su contenido, elevado a una potencia superior. Pero mientras la *reductio ad absurdum* del primero nos deja estéticamente indiferentes, porque recae sobre una acción no culpable, como un destino necesario pero inmerecido, la *reductio ad absurdum* del segundo nos llena de satisfacción estética, porque aquello que se presenta con falsas pretensiones y que podría ser también de otra manera, se desenmascara a sí mismo como algo absurdo y que lógicamente no debe ser. Ciertamente, en estos casos, no tenemos simpatía alguna por el individuo que ha de tragarse lo que ha urdido, pero sí simpatizamos con la auto-rectificación que recae sobre él a través de su acción; no sentimos la vergüenza que él siente, o debería sentir, por su estupidez, sino que nos alegramos por el arreglo del curso del mundo al que dicha estupidez obliga, al ver que el sujeto tiene que amoldarse a dicho curso, incluso en contra de su voluntad. (...) [En todo este proceso es muy importante] que no se suscite en el espectador la más mínima compasión, pues dicha compasión predomina sobre el placer estético de lo cómico y lo restringe. Esto incluye que las eventuales desgracias mediante las cuales "se corrige" quien actúa ilógicamente no sean tan elevadas como para propinarle un sufrimiento, porque en ese caso la compasión debería ocupar enseguida el lugar de lo cómico[42].

El proceso que desencadena lo cómico tiene tres momentos, que tienen que sucederse «a la velocidad del rayo en la concepción estética»:

1°) El objeto debe parecer, al menos por un instante, razonable, aunque este sentimiento debe ir acompañado de cierto presentimiento de lo paradójico del objeto, y de que hay en él un núcleo de error y falta de lógica. Ese presentimiento tiene algo de «tensión» (percibimos algo «no casa»).

2°) De repente, se hace evidente la falta de lógica y su conflicto con la aparente racionalidad, que al comienzo sólo fue presentida, poniéndose de manifiesto el conflicto entre aquello que el objeto quiere representar y lo que es, si bien la captación de la *reductio ad absurdum* se encuentra aquí solo «en camino»…

42 *PS*, pp. 309-312.

3º) Finalmente, se llega al tercer momento del proceso, que consiste en la autorreducción al absurdo como tal, y la plena sensación de que se ha resuelto el conflicto.

Mientras el primer momento es relativamente desagradable, el segundo es mixto y el tercero está acompañado de placer:

> Pertenece a lo cómico, no solamente que es ilógico y que, al final, se desenmascara y suprime a sí mismo como tal, sino también que se disfrace de algo lógico y que se presente de tal modo que se tiene a sí mismo como tal. La simple estupidez o cortedad, que exhibe maneras de actuar completamente absurdas, no tiene nada de cómico, porque no da muestras de tenerse por lógica, ni de presentarse ante los demás como tal. Lo meramente ilógico se encuentra, desde luego, en un conflicto objetivo entre aquello que efectivamente es y aquello que lógicamente debería ser; pero aquí falta el conflicto interno, subjetivo, entre lo que quiere y pretende ser y aquello que realmente es. Mas es este último conflicto el único por el que nos interesamos estéticamente, porque el placer estéticamente surge de su resolución. (...)
>
> Si lo cómico ha de ser completo (...) debe incluir en si tres momentos, que en la concepción estética han de seguirse, en todo caso, con la velocidad del rayo. En el *primer* momento, nos encontramos con el objeto aparentemente razonable, en la que hemos de creer, al menos, en el primer instante, para poder alcanzar el pleno efecto de lo cómico. (...) Pero este sentimiento tiene que ir acompañado por un presentimiento de lo paradójico del objeto, y de que su aparente racionalidad está en conflicto interno con el error y lo ilógico del objeto, teniendo ese presentimiento algo de tensión (algo que "nos choca"), que apunta a una resolución. (...)
>
> El *segundo* momento de lo cómico es que lo aparentemente ilógico y su conflicto con la racionalidad, que en un primer momento sólo fue presentido, se hacen visibles, patentes, y de manera repentina, igual que un entorno oscuro resulta iluminado súbitamente por un relámpago. (...) En este segundo momento, se constata el oscuro sentimiento de desconfianza que se presentaba inicialmente hacia la racionalidad, y se ve con claridad el error que se encierra en ella y la magnitud del conflicto entre aquello que el objeto pretende representar y lo que es. (...) Ahora bien, igual que en el primer momento la *contradicción* fue presentida sentimentalmente, igual lo es en este segundo momento la *resolución*, pues la *reductio ad absurdum* sólo puede ser captada si el conflicto, aunque todavía no *es* captado, está *en camino* de serlo. (...)
>
> Y con esto ya se cumple el tránsito al *tercer* momento, que consiste precisamente en que la auto-*reductio ad absurdum* es sentida y disfrutada como solución del conflicto, de la manera que anteriormente hemos explicado. Mientras el primer momento era desagradable y el segundo mixto, el tercero está acompañado de placer. (...)Ahora se disfruta la resolución como tal (...), y con ello se supera también la tensión y lo chocante del primer momento. En todo caso, se abre camino, repentinamente y como un relámpago, la clara conciencia de la resolución *como tal*, un instante después de que por medio de la auto-*reductio ad absurdum* se conozca y comprenda el conflicto

contradictorio en toda su extensión. (...) Igual que la descarga de la electricidad parece algo instantáneo en el relámpago, aunque puede demostrarse que consiste en una serie temporal de descargas sucesivas de intensidad creciente, lo mismo sucede cuando se mira retrospectivamente a los tres momentos mencionados, cuando se unen sintéticamente en la impresión unitaria de lo cómico. El salto repetido de un lado al otro, entre lo aparentemente lógico y lo que de hecho es ilógico, entre la contradicción y su solución, entre tensión y descarga, escapa a la introspección inmediata de la conciencia. (...) Esta rápida oscilación entre los sentimientos de placer y de displacer es lo que permite aproximarse, aunque no explica del todo, el fenómeno corporal que acompaña a lo cómico, la risa[43].

Pero, además, utilizando el concepto estético de «lo microcósmico», introducido en estética por K. F. E. Trahndorff[44], Hartmann atribuye a lo cómico un carácter *microcósmico,* es decir, el proceso cómico «es una imagen del proceso macrocósmico» y de su ridiculez:

(...) Nada es tan elevado ni es tan sagrado que no merezca ser disfrutado en su bella comicidad, siempre que se cumplan las condiciones de lo cómico. Este derecho superior sólo puede pretenderlo lo cómico, empero, si como tal es algo microcósmico, es decir, si el típico curso del proceso cómico constituye una imagen del proceso macrocósmico. Pero, de hecho, esto es lo que sucede. (...)

La historia de las razas y pueblos, así como la de las estirpes principescas que las representan microcósmicamente, puede valer como miembro intermedio que vincula el curso vital del individuo particular y el de la humanidad, igual que éste último nos conduce, a su vez, hacia el curso vital del espíritu consciente en el macrocosmos. En el tiempo, todo tiende y lucha y se aflige por fines que no son los suyos; pero en tanto cree promover sus fines con ellos, conduce *ad absurdum* este error a través del curso de su vida. Cada miembro de un gran todo, que sirve y se entrega a los fines de éste último, cree con ello producir algo positivo para esa totalidad superior, pero en este individuo de orden superior se repite la misma relación, es decir, él sirve a su vez tan solo a los fines de un todo más elevado, y, aunque cree servir a sus propios fines, se conduce a sí mismo *ad absurdum*. Cada finalidad propia individual es «completamente vana», y muestra involuntariamente en sí misma su propia vanidad, error, tergiversación y nulidad: esta es la gran enseñanza que la vida y el curso del mundo nos muestran.

Así pues, toda finalidad parcial debe verse superada en la teleología macrocósmica, y todo lo finito debe sacrificarse a su servicio. Esta teleología macrocósmica, empero, ha de sucumbir al mismo proceso de autoaniquilación cómica, y es, en cualquier caso, completamente vana, puesto que ni conduce ni puede conducir a nada positivo. Asimismo, la totalidad del proceso cósmico supone un luchar y esforzarse una y otra vez para nada, y de él no se extrae nada. (...) El fin de tal proceso es, precisamente, demostrar

43 *PS*, pp. 316-318.

44 Sobre Trahndorff y su influencia sobre la estética hartmanniana puede consultarse: PÉREZ CORNEJO, M., «La *Aesthetik* de F. F. E. Trahndorff: Ideas para la fundamentación de un romanticismo cristiano", en: *Estudio Agustiniano,* 36 (2001), pp. 91-126.

*ad oculos*a la voluntad la carencia de finalidad de su querer, es decir, dejarse conducir involuntariamente, tan drásticamente como sea posible *ad absurdum*[45].

El único fin de todo el proceso cósmico es demostrar la carencia de finalidad del querer de la voluntad, lo que prueba la *«infinita estupidez»* del espíritu absoluto, que se ha dejado arrastrar a la órbita de la voluntad; pero, al darse cuenta de «lo *infinitamente* cómico de este proceso», el espíritu consigue también librarse del absurdo del querer y emanciparse de la tiranía de la voluntad, riéndose de ella:

> Lo *infinitamente* cómico de este proceso radica, precisamente, en que es el Absoluto *omnisciente* el que ha cometido la *infinita estupidez* de dejarse enredar en la órbita del querer. A la voluntad no se le puede llamar estúpida, porque es precisamente lo ilógico, y como tal no tiene tampoco listeza ninguna; pero el espíritu absoluto que tiene esta voluntad, y la deja valer, a pesar de su elevación, se nos aparece en tal proceso como infinitamente estúpido, precisamente porque se supone que es infinitamente sabio[46].

Lo cómico testimonia la «libertad espiritual y capacidad de elevación del sentimiento» en su capacidad de pura contemplación; pero en cuanto se abandona la contemplación estética y se experimenta compasión por el absurdo sufrimiento que existe en el proceso cósmico, se lo experimenta como *trágico:*

> Claro que esta visión cómica del cosmos únicamente puede existir en tanto la concepción del mundo domina al sentimiento del sujeto estético; tan pronto como se entremezcla un sentimiento que vaya más allá de la satisfacción del impulso racional mediante la auto-superación de lo ilógico, dicha comicidad cósmica se transforma en tragedia cósmica[47].

La combinación de lo cómico (divertido, pero carente de sentimiento) y lo trágico (conmovedor, pero carente de diversión) da lugar a lo *humorístico,* que supera la unilateralidad de ambos, y que supone la máxima libertad espiritual que puede alcanzar el sujeto ante las contradicciones y lo trágico de la vida.

Cuando en el humor predomina lo cómico sobre lo conmovedor, tenemos, entre otras variedades, el *humor divertido*, el *humor inteligente* y el

45 *PS*, pp. 324-325.
46 *PS*, p. 326.
47 *Ibid*.

humor retozón…[48]; si en el humor predomina lo conmovedor sobre lo cómico, tenemos lo *humorístico sentimental.* El humorista sensible, mediante la *reductio ad absurdum* cómica, destruye la apariencia de una significación exagerada de las cosas que puede reflejarse en su sensibilidad.

Hartmann advierte que es muy difícil alcanzar el equilibrio en «la superación humorística de las contradicciones de la vida», pues requiere una gran libertad de espíritu. Muchas veces, el humorista sustituye lo conmovedor por lo triste, y se amarga por contrariedades que afectan a cosas pequeñas y mezquinas, que considera contradicciones insuperables, o busca el efecto cómico más allá de sus límites, aplicándolo cruelmente incluso a lo conmovedor y sublime, con lo que aparece «el humor desgarrado, amargo y enfermizo», que ve malignidad por todos los lados y cae en una melancolía sarcástica y malsana. Hartmann señala a Bahnsen como un ejemplo de este tipo de "humorista" amargado, que, encima, cree haber llegado al máximo grado del humor:

> [Cuando] el humor no [...] puede cerrar los ojos frente a la contradicción que tiene frente a él, pero ha tomado conciencia de ella y se muestra incapaz de dar el salto a superarla mediante lo humorístico trascendente, se pierde en la contradicción y surgen las diferentes formas de lo humorístico no estético: el humor desgarrado, amargo y enfermizo. Todas ellas se caracterizan porque, ciertamente, intentan llevar a cabo una superación humorística de las contradicciones de la vida, pero se quedan a medio camino; la solución de los conflictos no llega a producirse, y tanto el oyente como el humorista quedan insatisfechos. El humor solamente tiene sentido y justificación cuando alcanza su meta, es decir, la satisfacción de constatar la verdadera libertad del espíritu en los conflictos estéticos dados, afirmando y reafirmando dicha libertad. Allí donde falta esta meta y existe una contradicción entre la tendencia y el cumplimiento en el despliegue del humor, éste queda roto en sí mismo, y el humorista (...) se siente él también como si estuviese lleno de contradicciones y desgarrado. Este desgarramiento del humor es tanto peor cuanto más sensible es la disposición natural y más ideal la disposición anímica del humorista, pues la sensibilidad aumenta la sensación de disgusto ante los conflictos percibidos, y siempre deja que accedan a la sensibilidad causas pequeñas y mezquinas como si fuesen males muy grandes, al tiempo que una disposición y una tendencia idealista del ánimo aplica a estas pequeñas contrariedades la medida de exigencias muy elevadas. Así les sucede a esos hipocondríacos amargados, que están quejándose con desgarrado humor de pequeñas carencias de salud.
>
> Allí donde el pesimismo ante la situación conduce preferentemente a un humor entristecido o melancólico, el pesimismo indignado conduce a un humor amargo y

48 *PS*, pp. 382-384.

satírico. Mas ese humor es tan enfermizo como su fundamento, y resulta feo en sus salidas de tono, y en su desgarramiento cargado de contradicciones. (...)

A medida que una personalidad se ve dominada por el humor desgarrado, va enterrando su carácter humorístico, porque el desgarramiento, lleno de contradicciones, de los procesos humorísticos, hace que desaparezca cada vez más la necesaria libertad de espíritu que requiere el humor. Una vez que alguien ha comenzado a creer en la malignidad de los objetos inertes, y a juzgarlos opuestos a sus fines, y comienza a pensar que los hombres que le rodean están buscándole las vueltas, tratando de encontrar pruebas de que esto es así, se enreda fácilmente en supersticiones erróneas y consecuencias imaginarias, y termina en un completo desorden mental. El humor triste o melancólico se oscurece cada vez más hasta llegar a una melancolía enfermiza, y el humor amargamente satírico se convierte en un injusto repudio hacia los seres humanos y en un odio carente de eticidad hacia los hombres. Con lo primero, se va apagando con el tiempo cualquier capacidad para lo cómico; con lo segundo, cualquier sensibilidad para la simpatía conmovedora.

El humor melancólico acaba en el puro dolor, o en la *miseria del cenizo*; el humor amargado en la *sátira unilateral, cargada de burla venenosa y carente de amor*. Esta miserable desesperación cree *haber llegado con esto a la cúspide del humor*, y mira hacia abajo, considerando a los demás tipos de humor como si se encontrasen por debajo de él. Conocí un ejemplo inolvidable de este tipo de "humorista": Julius Bahnsen (+ 1883), quien en su «Breviario pesimista» (Leipzig 1880) da en algunos pasajes un débil atisbo de lo que podía llegar a producir realmente en esta dirección[49].

El *humor elegíaco,* por su parte, surge cuando una persona dispuesta humorísticamente se ve afectado por conflictos profundamente tristes y golpes ineludibles del destino, que superan sus fuerzas, pero sin embargo aún tiene «la inusual libertad espiritual de tratar estas profundas tristezas de forma humorística», y sin el más mínimo asomo de amargura. Cuando esto sucede, se trata de algo tan increíble, que puede pensarse que se trata de alguien que carece de corazón o enajenado mentalmente, cuando en realidad se trata de alguien que se ha liberado completamente de lo terrenal. Aquí «la carcajada burlona se reduce a un suave "reír con lágrimas en los ojos" (…) sobre la naturaleza humana, que cae siempre en nuevos conflictos e irremediables debilidades»:

Todas las formas del humor desgarrado se dejan reconducir a la idea de que buscan unir lo cómico con un conflicto insoluble o que se tiene por insoluble, en lugar de con la solución inmanente del mismo, con lo triste en vez de con lo conmovedor. Lo que tiene de enfermizo radica en que toma algo insignificante por importante, y considera triste algo que no lo es en absoluto. Ahora bien, una personalidad dispuesta humorísticamente

49 *PS*, pp. 389-390.

puede verse afectada realmente por conflictos profundamente tristes y golpes del destino difícilmente eludibles, de manera que sobrepasa las fuerzas humanas encontrar una solución para las mismas. Entonces, si esa personalidad tiene la libertad espiritual, completamente inusitada, de tratar estas profundas tristezas de forma humorística, nos hallamos ante algo tan inaudito y fuera de lo común, que es fácil creer que ese individuo carece de corazón y que su tristeza tiene un carácter meramente fingido, o en que se ha visto acometido por una súbita enajenación mental transitoria, en vez de pensar que el humor del que hace gala sea auténtico. Y, de hecho, hay en él algo antinatural y anormal, porque la naturaleza humana normal exige cierto tiempo para poder dominar totalmente una tristeza realmente seria, y ve en la interrupción de este tiempo de duelo mediante la exhibición cómica o el humor ingenioso una rudeza de sentimiento o un estado de alienación. (...) Lo característico de este humor, con su conmovedora tristeza es que aquí falta la perspectiva sobre la propia caída, que es inminente (caso de que no haya decidido suicidarse) y la elevación trágica que surge con ello tampoco llega a darse inmediatamente, sino que parece como si fuese mediatamente resuelto, trayendo la entrada de lo cómico la completa liberación de lo terrenal, mostrándose claramente la superación de la conciencia de la esfera inmanente. (...)

Aquí, la carcajada burlona se reduce a un suave reír sobre la naturaleza humana, que siempre cae en nuevos conflictos y en irremediables debilidades: es en el humor elegíaco donde la expresión «reír con lágrimas en los ojos» encuentra su utilización más precisa[50].

Por último, el *humor universal* combina, en acertado equilibrio, lo cómico y lo melancólico, ingenuidad y reflexión, optimismo y pesimismo. El simple optimismo o pesimismo son incapaces del humor, que siempre necesita de la mezcla de ambos, y quien es incapaz de dejar de lado el pesimismo, quedando atrapado por él «se excluye para siempre del elevado reino de lo humorístico».

Tanto el mero optimismo como el simple pesimismo son incapaces respecto del humor, que necesita siempre la mezcla de ambos; aquel que disputa la contradictoria posibilidad, pero efectiva verdad de tal mezcla, debe también prejuzgar lo humorístico como un producto cargado de contradicciones, falso y arrancado del arte y de la vida. (…) Aquel que es completamente incapaz de dejar atrás el pesimismo empírico, y queda preso de forma permanente por él, se excluye para siempre del elevado reino de lo humorístico[51].

Esta forma de lo humorístico es la cúspide más elevada de lo bello, porque unifica lo microcósmico de lo trágico con lo microcósmico de lo bello, y es la raíz de lo *tragicómico*, que implica un supremo estado de elevación espiritual del sujeto sobre el mundo: en él se conjugan la resignación trágica, y

50 *PS*, p. 321.
51 *PS*, pp. 393-394.

la comprensión final del absurdo y lo ilógico de todo el devenir del universo. Aquí, «la voluntad encuentra finalmente lo que buscó en vano en el mundo: la *satisfacción* final, pero no como felicidad positiva, como soñó estúpidamente en su peregrinar mundano, sino mediante una *paz* meramente privativa».

Lo *humorístico universal* constituye, según von Hartmann la figura más elevada y abarcadora de lo bello, un "universal concreto" en el sentido hegeliano del término, en el que se conjugan y conservan todas sus modificaciones, con el valor estético más elevado. Por eso una obra literaria plenamente humorística es muy difícil, si no imposible de crear, debido a «las grandes y extraordinarias dificultades que se oponen a su realización». Lo más próximo a este ideal es la «novela humorística moderna» (*El Quijote*, *Tom Jones…*)

> Lo humorístico [universal] es la cúspide más elevada de lo bello, porque unifica lo microcósmico de lo trágico con lo microcósmico de lo cómico, y por eso constituye la figura más microcósmica de lo bello. Lo que en lo cómico es tan sólo la perspectiva intelectual sobre el ulterior despliegue del proceso cósmico y la progresiva disolución de toda la aparente positividad de la idea inmanente; aquello que en lo trágico anticipa en nuestro ánimo, en un caso particular, de forma microcósmica y provisional, la escatología macrocósmica (…), aparece en el caso particular de lo humorístico [universal] como una superación del mundo unitaria, intelectual y anímica, que anticipa el futuro. (…) El elevado estado de ánimo de lo cómico y lo trágico es el mismo, solo que su origen y manera de manifestarse es diferente; por eso resultan muy adecuados para mezclarse en lo tragicómico, o en la comicidad trágica, completándose en tal unidad, hasta formar una totalidad. (…) Igual que el conmovedor héroe trágico, situado en el umbral y a punto de despedirse, lanza una última mirada retrospectiva sobre el mundo de las apariencias, a la luz de la conciencia trágica que ha alcanzado, ajustando cuentas por última vez con los intereses mundanos, el humorista trascendente, con el pie puesto en el estribo hacia el viaje celestial, ríe, una vez que su espíritu ha llegado liberarse, negando con la cabeza ese mundo de las apariencias, que cada vez se hace más pequeño, y lo contempla como algo admirable, pero que ya no le concierne. En la sublimidad trascendente la voluntad encuentra finalmente lo que buscó en vano en el mundo: la *satisfacción* final, pero no como esa felicidad positiva, que soñó estúpidamente alcanzar en su perseguir mundano, sino una *paz* meramente privativa. (…)
>
> Lo humorístico universal no es solamente la más alta figura de lo humorístico, y con ello de las modificaciones de lo bello, sino que es también la unidad que sintetiza todas estas modificaciones, abarcándolas y sirviéndose de ellas (…), alcanzando el máximo efecto estético. (…) Según esto, no pude caber duda de que lo humorístico universal es un «universal concreto» en el sentido hegeliano de esta expresión, pues representa, a la vez, la figura más abarcadora y elevada de lo bello, en la que se conservan, superadas, todas

las modificaciones que hemos recorrido de la belleza, y con un valor estético más elevado (…). [Por eso es, también,] lo más difícil y raro de lograr. (…)[52].

3.- Lo cómico y el humor en la *Filosofía de la redención* de Philipp Mainländer

Philipp Mainländer trata de lo cómico y del humor en los §§ 13 y ss. del capítulo que dedica a la estética en su *Philosophie der Erlösung [Filosofía de la redención],* publicada en 1876[53].

En el Apéndice al Tomo I de la *Filosofía de la redención*, Mainländer lleva a cabo una crítica de la teoría del humor y de lo cómico formulada por Schopenhauer. A su juicio, esta teoría es errónea, sobre todo en lo que respecta a lo cómico, porque –nos dice- Schopenhauer ha tratado esta categoría estética en su teoría del conocimiento, lo que le lleva a conocer solamente lo cómico abstracto y no lo cómico sensible o intuible[54]. Por eso ha sostenido que en todas las clases de ridículo siempre es necesario al menos un concepto, siendo esto falso, según Mainländer[55]. En cambio, sí considera acertado el tratamiento que hace Schopenhauer del humor, si bien piensa que es incompleto. Para Mainländer «el humor es un estado, como lo es lo sublime, y está muy ligado a él»[56]. Mainländer define al *carácter sublime* como aquel que es capaz de despreciar la muerte, es decir, aquel que se ha elevado efectivamente sobre la vida. Un carácter sublime (junto el del héroe y el héroe sabio) es el del sabio, aquel individuo que "se ha dado cuenta de que la vida carece de valor (…) y ese conocimiento *ha enardecido* su voluntad", haciéndole elevarse por encima de la vida:

El estado sublime se basa en las dos presuntas cualidades de la voluntad: firmeza e impavidez (…) Pero si una voluntad es realmente resuelta y firme, la sublimidad inhiere a

52 *PS*, pp. 394-399.
53 MAINLÄNDER, Ph., *Die Philosophie der Erlösung. Erster Band,* Berlín, 1876, en: *Schriften. Vier Bände,* Hrsg. Von W. H. Müller-Seyfarth, Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York, 1996 (*Filosofía de la redención.* Traducción, introducción y notas de Manuel Pérez Cornejo; edición de Carlos J. González Serrano y Manuel Pérez Cornejo, Xorki, Madrid, 2014, pp. 156 y ss. [En lo sucesivo: *FR*]. También puede encontrarse el texto en: MAINLÄNDER, Ph. *Filosofía de la redención (y oros textos). Antología.* Traducción e introducción de Manuel Pérez Cornejo. Selección de M. Pérez Cornejo y C. J. González Serrano, Alianza Editorial, Madrid, 2020, pp. 138 y ss.[En lo sucesivo: *A*])
54 *FR*, Vol. I, Apéndice, p. 520.
55 «Schopenhauer sostiene que en todas las clases de ridículo siempre es necesario al menos un concepto para que se produzca la discrepancia, lo que es falso. Cuando Garrick se reía del perro situado en el parterre, al que su dueño le había puesto una peluca [ejemplo utilizado por Schopenhauer], no partía del concepto de "espectador", sino de la *forma* de un hombre». (*FR*, Vol. I, Apéndice, pp. 520-521)
56 *FR*, Vol. I, Apéndice, p. 521.

la cosa en sí, y cabe definirla simplemente como *desprecio a la muerte*, pudiéndose hablar en estos casos de *caracteres sublimes*.

Distingo tres tipos de caracteres sublimes: 1) el héroe, 2) el sabio, 3) el héroe sabio.

El héroe es plenamente consciente, en las situaciones más serias, de que su vida está realmente amenazada, y, aunque la ama, no tiene reparos en dejarla, si es necesario. (…) El sabio se ha dado cuenta de que la vida carece de valor (…) y es este conocimiento el que *ha enardecido* su voluntad. Esta última es la condición *sine qua non* que hemos de tener presente para el sabio, porque la elevación efectiva *sobre* la *vida* es el único criterio de sublimidad. El mero conocimiento de que la vida carece de valor, no puede producir el dulce fruto de la resignación. (…)[57].

Ahora bien, Mainländer sostiene que el carácter más próximo al sublime es el del *humorista*[58]. El humorista es aquel cuyo espíritu se ha elevado por encima de la vida, «una vez iluminada su voluntad por el conocimiento de que esta carece de valor», aquel que sabe que la voluntad «nunca podrá alcanzar la satisfacción que busca en la vida», pero, sin embargo, «abraza la vida con desesperación». El humorista, por tanto, oscila entre el sabio y el hombre vulgar: se ha dado cuenta de que la vida es estúpida y carece de valor, y desea el reposo de la muerte, pero, a pesar de ello, desea vivir, viéndose incapaz de renunciar a la vida. Su «demonio» (que Mainländer identifica con la sangre) oscila entre el espíritu y la voluntad, encontrándose desgarrado y a disgusto. Esta discrepancia es la que le produce risa; pero sólo ríe su boca, mientras su corazón sangra y amenaza con quebrarse:

Es esta curiosa relación entre voluntad y espíritu la que es esencial para el humorista. El humorista no puede mantenerse *por mucho tiempo* en la clara cima en la que se encuentra el sabio.

El hombre vulgar se abre por completo a la vida; no le da vueltas a la cabeza pensando: ¿de dónde vengo? o ¿adónde voy? Tiene siempre firmemente ante sus ojos sus objetivos terrenales. El sabio, por su parte, vive en la restringida atmósfera que se ha proporcionado a sí mismo y ha alcanzado plena claridad sobre sí mismo y sobre el mundo —siendo indiferente por qué camino ha llegado a ella—. Ambos reposan firmemente sobre sí mismos. Pero el humorista es diferente. Él ha saboreado la paz del sabio; ha sentido la beatitud del estado estético; ha sido huésped en la mesa de los dioses; ha vivido en un éter de claridad meridiana; y, sin embargo, un impulso incontrolable le empuja de nuevo al fango del mundo. Huye de él, porque solo tiene un anhelo: el de reposar en la tumba, y sólo puede rechazar todo lo demás como una solemne estupidez; pero una y otra vez cede a la llamada que le lanzan las sirenas desde la vorágine, y baila y salta en el sofocante salón, con el profundo anhelo de la paz en su

57 *FR*, Estética, § 13, pp. 156-157; *A*, pp. 150-151.
58 *FR*, Estética, § 14, p. 158; *A*, p. 152.

corazón; por eso, se puede decir de él que es hijo de un ángel y de una hija de los hombres. Pertenece a dos mundos; porque le falta la fuerza para renunciar a uno de ellos. Cuando se encuentra en el festín de los dioses, una llamada desde abajo interrumpe su alegría; y, cuando se lanza en sus brazos, despeñándose desde el aire, le amarga el anhelo de puro goce, que le reclama desde arriba. Así, su demonio se ve lanzado de acá para allá, y se siente desgarrado. El talante fundamental del humorista es estar a disgusto.

Pero lo que en él no se debilita, ni vacila; lo que se alza, firme como una roca; aquello que ha comprendido, y que ya no le abandona, es el *conocimiento* de que la muerte es preferible a la vida, y que «el día de la muerte es mejor que el del nacimiento» [*Eclesiastés*, 7, 1]. Él no es un sabio, y mucho menos un héroe sabio; pero, precisamente por eso, es alguien que puede comprender plena y enteramente la grandeza y sublimidad del carácter de estos seres tan nobles, y se siente embargado por el sentimiento sagrado que le caracteriza. Lo porta en sí como ideal, y sabe que él, por ser un hombre, puede realizarlo… «si el sol está en conjunción con los planetas» [Goethe].

Con esto, y con el firme conocimiento de que la muerte es preferible a la vida, se las arregla con su disgusto y se eleva sobre sí mismo. Ahora está libre de él, y es ahora —téngase muy en cuenta— cuando llega a hacérsele *objetivo* el propio estado del que ha escapado. Lo mezcla con el estado de su ideal, y se ríe de la estupidez de su insuficiencia: pues el reír surge siempre cuando descubrimos una discrepancia, es decir, cuando medimos algo con una medida espiritual y encontramos que se pasa o no llega. Puesto en la relación genial con su propio estado, no pierde, sin embargo, de vista que pronto volverá a caer en la ridícula estupidez, porque conoce su amor por el mundo; por eso, mientras ríe con un ojo, llora con el otro; sólo ríe su boca, mientras su corazón sangra y amenaza con quebrarse, ocultando bajo la máscara de la alegría, la más profunda seriedad.

Según esto, el humor es un curioso y muy especial movimiento dual. Su primera parte consiste en un desagradable oscilar entre dos mundos, mientras que su segunda parte no es ningún estado contemplativo. Además, la voluntad oscila en él entre la completa libertad que proporciona el disgusto y una lacrimosa melancolía.

Lo mismo sucede cuando el humorista observa el mundo. Aplica tranquilamente su ideal a cada fenómeno, y ninguno casa con el mismo. Por eso ha de reírse. Pero, de pronto, se acuerda de cuán poderosamente le atrae la vida, y cuán difícil le resulta renunciar a ella, pues todos somos, por entero, voluntad hambrienta de vivir. Entonces piensa, habla o escribe sobre los demás, tan dulcemente como se juzga a sí mismo, y con lágrimas en los ojos, riendo y bromeando con labios convulsos, casi se le rompe el corazón de compasión hacia los hombres: "Todo el dolor de la humanidad hace presa en su alma" [Goethe].

Puesto que el humor puede darse en cada carácter y en cada temperamento, siempre tendrá un matiz individual. Recuérdese al sentimental Sterne, al desgarrador Heine, al seco Shakespeare, al sensible Jean Paul y al caballeresco Cervantes.

Está claro que, entre los mortales, el humorista es quien puede convertirse mejor en un auténtico sabio. Si, por ventura, alguna vez se enciende el conocimiento indeleble en la

voluntad, la broma huye de sus risueños labios, y los dos ojos se ponen serios. Entonces, el humorista, igual que el héroe, el sabio o el héroe sabio, se pasa por completo del ámbito estético al ético[59].

El humorista ha conocido que la vida, en general, sea cual sea la forma en la que se nos aparezca, carece de valor, y el no ser es, decididamente, preferible al ser; pero no tiene la fuerza de vivir con este conocimiento, de manera que siempre se echa atrás, y se siente de nuevo atraído por el mundo. Se encuentra de nuevo solo, y se eleva a sí mismo, mediante el desprecio de la vida, ironizando sobre su conducta y la conducta de todos los seres humanos, pero con la conciencia de que no puede abandonarla, y, por tanto, con resquemos el corazón; y entre chistes y broma, se encuentra la amarga seriedad. En este sentido, son humorísticas en grado sumo la últimas palabra del inolvidable Rabelais: *Tirez le rideau, la farce est jouée! (¡Que baje el telón; la farsa ha terminado!)*, pues él no tenía el gusto de morir, y, sin embargo, moría gustoso[60].

Por lo que se refiere a lo cómico, surge, según Mainländer, cuando

…el espíritu contemplativo se sustrae por un momento, o para siempre de la abigarrada corriente humana y mira hacia abajo, penetrando en ella; [entonces] pronto brota una sonrisa en sus labios, e incluso puede llegar a reírse a mandíbula batiente. ¿Cómo es esto posible? En general, puede decirse que él ha comparado un fenómeno con una medida, y este la supera o no llega a ella. De esta discrepancia o incongruencia, surge lo cómico[61].

Mainländer diferencia entre lo cómico sensible y lo cómico abstracto:

1) En lo *cómico sensible*, hay que diferenciar entre la medida subjetiva, el objeto cómico y el estado cómico de la voluntad. La *medida subjetiva* es un estado que se juzga normal del sujeto (en cuanto a movimientos, palabras, manera de hablar, etc.), de manera que «resulta cómico cualquier objeto que *no* corresponde a la medida subjetiva, es decir, aquel que, comparado con ella, es tan corto, o lo supera en tal grado, que se da una enorme discrepancia»[62]. Aquí se incluyen miembros desmesurados, saltos absurdos, acciones grotescas, etc.:

Divido lo cómico en: 1) lo cómico sensible; 2) lo cómico abstracto; en lo cómico sensible, tenemos que diferenciar: 1) la medida subjetiva, 2) el objeto cómico, y 3) el estado cómico de la voluntad.

La *medida subjetiva*, que es, en general, condición indispensable para lo cómico, es para lo cómico sensible una figura normal con determinados movimientos (los miembros,

59 *FR*, Estética, § 14. *A*, pp. 153-155.
60 *FR*, Apéndice, p. 521.
61 *FR*, Apéndice, p. 520.
62 *FR*, Estética, § 16, p. 161.

gestos, ojos), y, asimismo, si sólo se juzgan movimientos separados del objeto, como palabras, sonidos, lo es una manera normal media de hablar o cantar.

Ambas normas, aunque poseen un campo de juego bastante amplio, no son arbitrarias. Son un término medio flexible, que se adquiere, no de manera mecánica, sino mediante un "efecto dinámico", a partir del conjunto de tipos humanos y del modo natural de darse sus individuos. En esto reside ya el enjuiciamiento de cualquier medida adquirida de manera unilateral. Pero también aquí reside la gran diferencia que existe entre la medida subjetiva para lo cómico sensible y para lo bello. Aquélla es flexible, mientras que ésta está fijada de un modo muy preciso. Un círculo, en cuanto se aparte de forma insignificante de su forma, determinada de una vez por todas, ya no es bello. En cambio, el campo de juego bastante amplio para la medida de lo cómico queda igualado por el hecho de que un objeto sólo es cómico cuando se da una *gran* discrepancia con la medida, que, evidentemente, ha de caer más allá del campo de juego.

Lo bello y, respectivamente, lo feo, no están en relación alguna con lo cómico. Un objeto puede ser muy bello, y a la vez cómico; puede ser muy feo, y sin embargo no ser cómico; y, finalmente, puede ser feo *y* cómico. Además, hay que advertir que hay graves defectos físicos que pueden actuar muchas veces de manera cómica (como ponen de manifiesto a diario las risas y burlas de personas brutales), pero lo cómico, en las naturalezas más refinadas, es ahogado en seguida por la *compasión*. (…)

Divido lo cómico sensible (...) en (...):

Lo cómico del *espacio* [que] se nos muestra, en primer lugar, en las grandes desviaciones de la figura del tipo normal del ser humano, esto es, en aquellos individuos que son desmedidamente largos, pequeños, enjutos y gordos; luego, en partes del cuerpo, como narices largas o chatas, deformadas, gordas o delgadas y agudas; en bocazas, orejas, pies, manos, piernas, brazos y rostros demasiado largos, o excesivamente cortos. (...)

Lo cómico de la *causalidad* se presenta cuando se da un *tránsito dificultoso del efecto a la causa*, es decir, en la estupidez; en el *movimiento que carece de fin*, o *superfluo*: en una gesticulación muy rápida, en la rigidez de los brazos, en los movimientos afectados de la mano, o un andar tieso y amanerado; cuando se mueve el trasero, o uno se inclina torpemente; en general, en las maneras torpes, en el ceremonial chinesco, la ceremoniosidad, la pedantería; en los movimientos *desafortunados*, como escurrirse, tropezar, fallar al dar un salto; o en la *utilización de una fuerza desproporcionada para alcanzar un fin*, como cuando se abren puertas ya abiertas, hacer mucho ruido para nada, realizar violentos preparativos, con grandes introducciones y fabulosos rodeos, para alcanzar un resultado minúsculo; *en la utilización de medios falsos para alcanzar un pretendido fin*, como, por ejemplo, utilizar falsas palabras extranjeras, o citas falsas; expresarse incorrectamente en una lengua extranjera, pero también hacerlo en el lenguaje materno; pararse largo tiempo, cuando se está pronunciando un discurso; en la *imitación*, cuando no se corresponde con el ser imitado (...), [en] hombres vestidos de mujer y mujeres vestidas de hombres; y, en fin, en la *inadecuación de la pose*.

Lo cómico del *tiempo* hace acto de presencia en un *tempo* demasiado rápido, o demasiado lento del lenguaje: precipitación de las palabras, extender las palabras con

unción sagrada, tartamudear, hablar alborotadamente, proferir palabras abruptamente, salmodiar una melodía.

Lo cómico de la *sustancia* se da cuando se muestra una composición chillona de colores vistosos en el vestido; en un tono de voz gruñón, nasal, cavernoso o aflautado. (…)[63].

El *estado cómico* surge de la alegría que produce en nosotros la discrepancia entre la medida subjetiva y el objeto; es, por tanto, «una alegre expansión de la voluntad, que se mueve exteriormente, dependiendo de su intensidad, en los grados que van desde la risa fácil hasta el reír espasmódico o convulsivo»:

El *estado cómico* es un movimiento dual, cuya primera parte es la contemplación estética; luego, el individuo no se encuentra en la relación desinteresada respecto del objeto cómico, pues, si así fuese, la discrepancia en la medida subjetiva sólo llegaría a enfurecer o poner de mal humor. La segunda parte, es una alegre expansión de la voluntad, que se mueve exteriormente, dependiendo de su intensidad, en los grados que van desde la risa fácil, hasta el reír espasmódico o convulsivo. Aquí se encuentra el punto de contacto de lo cómico con el humor; por tanto, aquí como allí, la percepción de una discrepancia despierta alegría en nosotros[64].

2) En lo *cómico abstracto*, el papel principal lo juega el concepto. Aquí la comparación se da entre conceptos que se toman como medida normal y otros que discrepan de ella. Incluye la ironía, la sátira, el chiste, la acción enloquecida y el juego de palabras:

En lo cómico abstracto hay que distinguir: 1) la medida subjetiva, 2) la incongruencia que en ella se muestra.

Lo que juega el papel principal en lo cómico abstracto es el *concepto*, aunque también aquí siempre se comparan conceptos más o menos claramente realizados con otros, es decir, representaciones, de las cuales una es la medida y la otra lo medido.

Lo cómico abstracto se divide en: 1) la ironía, 2) la sátira, 3) el chiste, 4) la acción enloquecida, 5) el juego de palabras».

En la *ironía* se toma como medida a un hombre, tal como él es realmente. A su lado, el burlón esboza, con total seriedad, una copia con palabras que se desvía esencialmente del original, sea por la forma, sea por el carácter, y desde luego, hacia algo *gracioso*. Cualquiera que esté atento se da cuenta enseguida de la burla y la discrepancia entre el original y la copia, y no puede por menos que reírse. Naturalmente, darán mayor pábulo a la ironía aquellos que se tienen por mejores de lo que son, o quienes quieren parecer mejores y más bellos y nobles o talentudos de lo que son (...). También ofrecen terreno abonado para el despliegue de la ironía las opiniones, perspectivas, hipótesis, prejuicios,

63 *FR*, Estética, § 16, pp. 161-162.
64 *FR*, Estética, § 17.

etc. El burlón se pone, aparentemente, en el punto de vista del burlado, desarrollándolo en todas direcciones, y extrae las consecuencias. Entonces, las hunde en el pantano de la contradicción lógica y del absurdo, con gran regocijo de todos los presentes.

En la *sátira*, se miden con un ideal estados corrompidos de índole política o social de una nación, de una provincia, de una ciudad, o de ciertas familias, figurándolos como separados de su buen tiempo anterior, o de la vida de otro pueblo, o del lejano futuro del ser humano; y luego, la discrepancia es presentada despiadadamente por el satírico. También aquí se suscita la risa, pero se trata de una risa rabiosa, que restalla.

En el *chiste*, o se toman dos representaciones bajo un concepto, *mediante una adecuada comparación*, o se captan con la vista dos representaciones que están ya bajo *un* concepto. Luego, se realiza el concepto, diciéndose de cada una de ambas representaciones lo *mismo*, con lo que las dos enseguida se separan. La discrepancia es total, pues la medida y lo medido únicamente se tocan en el límite. (...)

En la *acción enloquecida* el que actúa lo hace partiendo de un concepto dado (...) Siguiéndol[o], actúa a tontas y a locas, también en aquellos casos que no caen bajo la regla. (...)

En el *juego de palabras*, en fin, se intercambian conceptos que suenan igual, o de forma parecida (en el juego de palabras perfecto, *sólo* las que suenan igual), pero que tienen un significado diferente, a capricho. Aquí, lo que da la medida es la palabra en su significación habitual, mientras que lo medido es la palabra en su otra significación. La discrepancia es total[65].

4.- El humor, categoría estética y metafísica fundamental en la filosofía de Julius Bahnsen

Julius Bahnsen (1830-1881) antepone el concepto del humor al de la comicidad, estudiándolo en su libro (más bien un opúsculo) *Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico*, publicado en 1877[66].

La filosofía de Bahnsen —que anticipa en muchos aspectos la filosofía del absurdo del siglo XX— es la *dialéctica real*: la voluntad se despliega en infinidad de voluntades individuales, que están en permanente contradicción entre sí, de manera que no hay medio de escapar a la desgarradura, que diría

65 *FR*, Estética, § 18, pp. 163-164.
66 BAHNSEN, J., *Das Tragische als Weltgesetzt und der Humor als ästhetische Gestalt des Metahysischen (1877)*, Hsg. und eingeleitet von W. H. Müller-Seyfarth, VanBremen Verlagsbuchhandlung, 1995 (*Lo Trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico*. Traducción, introducción y notas de Manuel Pérez Cornejo, Universitat de València, 2015 [en lo sucesivo: *TH*].

Cioran, esto es «la auto-escisión fundamental, interior y esencial de la voluntad»[67]. En su *Pesimisten-Brevier* (1879) y en su artículo *Zur Verständigung über den heutigen Pessimismus* (1881), expone Bahnsen la «miseria» *[Miserabilität]* del mundo, erradicando cualquier perspectiva relativa a una salvación o redención[68], si bien esa ausencia de esperanzas debe afrontarse con ánimo:

> ¿Qué tiene que ver el ánimo con la esperanza? (…) A la perspicacia vulgar le parece o mismo, ciertamente, no esperar ya nada que carecer de ánimo, pero la verdad es que el ánimo de uno es tanto más grande cuando menos esperanzas alberga[69].

Sentado esto, Bahnsen distingue tres categorías estéticas fundamentales: lo bello, lo trágico y el humor. Lo *bello* se da a la intuición inmediata y es pura apariencia, porque, como afirmaba Schopenhauer, produce la ilusión de que las contradicciones de la voluntad se cancelan por un instante, y nos hace olvidar momentáneamente su auto-escisión o desgarramiento, que para Bahnsen es fundamental e insuperable; lo *trágico* se muestra ante la reflexión racional, y nos hace comprender la «amarga realidad»: la escisión irreconciliable de la voluntad consigo misma; el *humor*, en fin, es ambas cosas a la vez: mera apariencia y amarga realidad, por lo que equivale a la especulación metafísica, y, gracias a él, el espíritu consigue liberarse y elevarse por encima de las contradicciones de la voluntad y el sufrimiento que implican.

> Lo bello no es más que mera apariencia, lo trágico amarga realidad, y lo humorístico ambas cosas a la vez (…).
>
> Y, sin embargo, se trata siempre de la misma voluntad: la que se engaña a sí misma en lo bello, por medio de su unidad básica, sobre su auto-escisión fundamental; la que se conoce en lo trágico como auto-escindida y la que se eleva sobre sí misma en el humor, volviendo contra sí misma su propia dualidad, y poniendo al espíritu victoriosamente contra lo querido, en correspondencia con los tres grados de la intuición inmediata, la reflexión racional y la especulación metafísica, que abarca ambos grados previos unificándolos, aunque se trata, desde luego, de una unidad no reconciliadora, sino cargada de contradicción[70].

67 TH, p. 79.
68 MAUTHNER, F., *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande, Band 4.* Neu Hrsg. von Ludger Lütkehaus, Alibri Verlag, Aschaffenburg, 2011, p. 211.
69 BAHNSEN, J. *Pessimisten-Brevier,* 1879, P. 180, cit. En: MAUTHNER, F., *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande, Band 4. Op. cit.*, p. 212.
70 *TH*, pp. 35 y 37.

Para Bahnsen, «el orden cósmico [está] configurado trágicamente desde su raíz»[71], porque "el dolor vital resulta inseparable de la dialéctica real"[72]. Pero, en la vida real, normalmente, lo que predomina es la *tragicomedia*, es decir, lo horrible y lo ridículo, porque la cantidad de contradicciones antilógicas es infinita y suscita risa, hasta que el peso de la desgracia que aplasta al individuo nos suscita compasión; llanto y risa van siempre de la mano:

> [En la tragicomedia se expone] el abismo de una cantidad de contradicciones tan totalmente antilógicas, que apenas se podría contener la risa, si no fuese porque la *vis comica* de tales cosas suele quedar ahogada por el peso aplastante de su masa patológica. (…) También lo más horrible puede ser en y por sí mismo ridículo, es decir, intuitivamente dialéctico-real, y depende mucho de la constitución nerviosa del eventual espectador, si algo así tiene un efecto cómico, o si el sentimiento concomitante de compasión y miedo inclinan el centro de gravedad del lado trágico, absorbiendo por completo la impresión de ridiculez (…) [haciendo que] a veces se mezcl[e]n en una violenta contracción los espasmos del dolor y la risa.
>
> Y como la desaparición del querer en el no-querer es uno de los criterios principales de lo trágico, hay en *cada* frustración tanto de cómico, que Kant creyó poder determinar su *esencia* como la disolución de una espera en la nada. En correspondencia con ello, existe una amplia zona de lo tragicómico en la que el destino embroma al héroe, y ciertamente bajo la forma de una imitación ridícula. (…) Pero aquello que puede resultar hasta cierto punto puramente cómico, cuando uno se queda "con un palmo de narices", llega a transformarse en algo completamente trágico, desde el momento en que afecta de lleno a cuestiones vitales[73].

Lo trágico nos restituye inmediatamente «la esencia misma del mundo», pero el *humor* consigue ver las contradicciones que la constituyen bajo el prisma del desinterés estético, y así consigue abstraer nuestro espíritu de su implicación con el dolor de la realidad, liberándolo. Así, mientras que «lo simplemente bello reviste la apariencia con la forma de la verdad», el humor es «al estético en el sentido más eminente de la palabra, pues ofrece la verdad en forma de apariencia»[74]; y, al ofrecernos la verdad como algo aparente, «libera al intelecto de todos los tormentos que sufre por causa de la voluntad», alzándose «al ámbito de la libre autodeterminación»:

71 *TH*, p. 85.
72 *TH*, p. 93.
73 *TH*, p. 109.
74 *TH*, p. 137.

En su núcleo esencial, (…) lo trágico y el humor son idénticos; pero en lo que se refiere a su concepción y configuración, resultan tan contrapuestos como lo son la pesada materia y la elasticidad puramente expansiva, carente de presión.

El puro humor se revela como la cúspide de todo lo específicamente espiritual, en el hecho de que, gracias a él, el intelecto en medio de todos los tormentos que padece por causa de la voluntad, se deshace de ésta y de su humillante violencia, y se alza al ámbito de la libre autodeterminación, en tanto que él, sin sacrificar la más mínima intensidad de su sentir, deja por debajo suyo *via abstrahendi* todo aquello que no necesita por el momento, bien porque no se ajusta al actual círculo de pensamientos, bien porque aún se encuentra lastrado con demasiado peso como para ser completamente espiritualizado[75].

Bahnsen sostiene que solo el humor consigue unir en un acorde perfecto el *pathos* trágico y los chistes del *clown*; es un «hermafrodita del espíritu», que constituye la sabiduría completa, propia solamente de «una élite de los espíritus»:

El *pathos* de la tragedia y los chistes del *clown* ofrecen, cada uno por su lado, la verdad a medias; un "tono fundamental", sin sus correspondientes "armónicos"; únicamente el humor ofrece el diapasón que establece la necesaria separación que, impidiendo oscilaciones, hace que resuenen uno tras otro.

(…) Únicamente el humor consigue unirlos a ambos en el acorde perfecto; sólo el humorista es el poeta total, igual que sólo el humor supone la sabiduría completa; es, por así decirlo, un hermafrodita del espíritu, que unifica en sí mismo, desde el principio, lo que, en caso contrario, únicamente el casamiento hace coincidir: el dulce y suave dolor de la mujer con el firme y glacial desdén del hombre.

El "complacerse en lo trágico" tiene algo de "vulgar"; se trata de un placer que le resulta incluso accesible al ánimo del filisteo; en cambio, el humor pertenece, como un *privilegium honorum*, a la *élite* de los espíritus: sólo aquellos que son fuertes de espíritu producen este sublime destilado, fruto del contacto entre la voluntad y el intelecto[76].

El humor permite, además, hacer soportable una existencia que, sin él, terminaría enloqueciéndonos; y es tanto más efectivo cuanto más pesimista es la concepción del mundo que enmascara quien ríe:

[El humor supone] un relajamiento de la extrema tensión que supone el dolor de la existencia, sin el cual el individuo terminaría dando un salto, bien a la muerte, bien a la locura. (…)

[A quienes se oponen al pesimismo les falta] la elasticidad espiritual que se requiere para no ser infaliblemente aplastados por el peso que suponen tanto el dolor como el

75 *TH*, pp. 141-142.
76 *TH*, pp. 144-145.

conocimiento del mismo. Aquello que constituye el presupuesto de cualquier concepción "objetiva" del mundo: la capacidad para cubrirse en medio del ardor con el agua fría de la reflexión, y dejar que el sentimiento se congele con el hielo de la abstracción, es lo que constituye el secreto que hace subjetivamente posible el humor; y es ahí también donde radica, asimismo, su carácter "liberador". […] El humor resulta tanto más efectivo cuanto más claramente trasparece la cabeza de la Medusa del pesimismo tras la máscara del loco que ríe. […] Pues, en general, el humorista no quiere escapar en absoluto del dolor; más bien, eleva a menudo aposta el sentimiento del dolor, por ejemplo, en cada "amargura". El humorista sabe muy bien que el mejor fermento de la negatividad humorística es ella misma —una levadura que se retroalimenta—, del mismo modo que, en general, e innegablemente, el pesimismo, a través del conocimiento de la miseria del mundo, acrecienta dicha miseria, tanto intensiva como extensivamente[77].

Bahnsen sostiene, incluso, que, para ser un verdadero humorista, hay que estar completamente desesperado: sólo quien no espera ya nada de la vida puede tasarla en su verdadero valor, que es nulo:

Quien nunca ha creído desde lo más profundo de su corazón en un Dios amoroso, nunca llegará tampoco a burlarse de la religión; y quien nunca ha deseado poder entregarse plena e imparcialmente a una creencia optimista, tampoco podrá ser un pesimista dotado de elocuente humor; (…) quien nunca supo qué significa portar a través de la vida esperanzas justificadas, para verlas todas frustradas, a ése también le permanece cerrada la amargura (…). El humor reemplaza al arado cuando se trata de talar los últimos tocones de la esperanza; la carcajada desesperada es sólo un tono más en la rica sinfonía instrumental, en la que incluso la cuerda que salta con estridencia contribuye al efecto de conjunto, sobre todo cuando caemos en la cuenta de la contradicción que existe entre una falta de esperanza totalmente fundamentada y el vano consuelo que nosotros mismos u otros, nos ponen delante; entonces una risa burlona y espasmódica se agolpa sobre la inconsistente ilusión que nos arrulló durante unos minutos, hasta hacer que se nos salten las lágrimas. […] Es esa clase de alegría "desesperada", de la que he leído en algún lugar que "arroja las monedas de oro de su ingenio con la serenidad de un jugador desesperado". (…)

El humor tiene su lugar más propio como desenlace final del más completo pesimismo, en cuyo ventrículo cordial habita lo trágico. Así se reparte el contenido del pesimismo: la tragedia hace alarde de la capacidad para el dolor; el humor de su íntima nulidad. El humor sabe que allí donde no marcha todo al revés, algo no marcha bien en el curso del mundo; y, cuando, finalmente, llega por una vez lo largamente esperado, ve que tampoco representa nada, pues lo que ganamos con todo nuestro esperar no es más que… nuevas expectativas.

El contenido específico del humor equivale a tasar el valor de la vida; y esta tasación, que se muestra ella misma como nula, constituye la especificidad de la escala de precios humorística[78].

77 *TH*, pp. 146-148.
78 *TH*, pp. 154-156 y 160.

El humor descubre la realidad como algo contradictorio y absurdo, y por eso es la «forma estética de lo metafísico»: «reconoce lo absurdo como lo realmente verdadero y todo lo verdadero como algo en sí absurdo», y comprueba cómo todas nuestras expectativas vitales se disuelven en la nada:

> El humor ofrece lo verdadero en la absurdidad y la verdad de lo absurdo; y con ello, supone la más inmediata autorrealización de la dialéctica real, con lo que se confiere a lo contradictorio el honor de ser el criterio más propio de la realidad, al tiempo que reconoce lo absurdo como lo realmente verdadero, y todo lo verdadero como algo en sí absurdo, poniendo con ello de manifiesto (y reconociendo) su validez ideal[79].

Para Bahnsen, el humor se aplica, incluso, a la supuesta negación de la voluntad, propugnada por el maestro Schopenhauer y por sus compañeros de escuela: von Hartmann y Mainländer: Bahnsen les acusa de no ser lo suficientemente pesimistas, y de mantener un resto de optimismo infantil, al creer en la posible redención de la voluntad; pero cuando comprueban que la escisión de la voluntad no puede erradicarse, «el humor toma por fin el relevo del dolor por el camino de la resignación». El humor surge cuando el sujeto comprende que es imposible una auto-negación efectiva de la voluntad y se resigna:

> (…) Lo que se alcanza con la negación de la voluntad por sí misma, tal como la entiende Schopenhauer, es algo tan inocuo como darle la vuelta al gorro de dormir: cuando lo volvemos del revés, algo que antes estaba allí, ya no está; pero lo que sucede es que ahora se encuentra en el otro lado, quedando vuelto hacia fuera lo que estaba dentro, y pasando a estar dentro lo que antes quedaba fuera.
>
> La creencia en la posibilidad de liberación es, por tanto, ella misma, parte del titánico impulso juvenil. Al optimismo de la infancia, que se ilusiona con el bienestar que espera disfrutar en la hora siguiente, cuando pasen los dolores que ahora siente, le sigue el primer e instintivo darse cuenta de la auto-escisión de la voluntad, que intuye melancólicamente el sujeto cuando alcanza la edad del efebo. Con los años, esta sensación se transforma en el infatuado y firmemente confiado entusiasmo báquico, característico de la fuerza viril, que sostiene que el mundo ha de superarse y aniquilarse a fondo, *radicitus*. Esta fue la ilusión que compartieron en sus años jóvenes Arthur Schopenhauer, Eduard von Hartmann y Philipp Mainländer, hasta que también a la embriaguez que produce la idea de la aniquilación, le siguió la resaca del desengaño. Entonces, el humor toma por fin el relevo del dolor, por el camino de la resignación; y del mismo modo que las obras del maestro [*i. e.* Schopenhauer] llegaron a ser tanto más humorísticas cuanto más tardías fueron, también cabe esperar algo parecido de sus

79 *TH*, p. 160.

auténticos discípulos. […] Aquella juventud turbulenta pensaba nada menos que en *conquistar* el cielo; buscaban alcanzar el ansiado reposo por el camino del más elevado desasosiego. […] El reposo era, a la vez, la meta y el látigo que restallaba sobre sus espaldas; y así, azuzados por esta seductora ilusión, se dejaban azuzar sin descanso hacia delante, hasta que se percataron de la vanidad de sus esfuerzos y de que la cosa no funcionaba; y, cuando se hicieron conscientes de la contradicción que también existe aquí entre medio y fin, maduraron hasta la autorreflexión del humor, que les abre los ojos sobre la contradictoria comicidad de la situación en la que ciegamente corrían a meterse. Así pues, considerado desde este lado, el humor aparece como la incapacidad de una negación efectiva, que adviene a sí misma, y, en consecuencia, se resigna sobre la posibilidad de una auto-negación ideal[80].

El humor, incluso, puede llegar a negarse, o burlarse de sí mismo, y a negar la negación de la voluntad: cuando hace esto, el sujeto alcanza la *libertad suprema*, porque se hace consciente «tanto de su propia nulidad como de la absoluta nulidad de todo lo demás»:

[…] Ciertamente, el humor conoce tan poco el respeto por los dioses que ni siquiera respeta su propia soberanía, sino que finalmente apunta hacia las alturas, por encima de sí mismo, allí donde su libre juego liquida incluso el decreto general del desprecio, como les sucede a ciertas sectas budistas, extremadamente consecuentes, que exigen, en último término, negar incluso el propio pensamiento que niega la voluntad (y no meramente la negación del que la afirma). Pues cabe pensar, desde luego, en auto-potenciaciones humorísticas del humor, en las que este se rechifla de sí mismo, tomando como objeto de la ironía humorística la esencia de lo humorístico. […] Quien no centre su alegría [en esta locura] en vano pretenderá alcanzarla[81].

Si el hombre, como lo define Bahnsen, es una «nihilencia» (*Nihilenz*), es decir, «una nada consciente de sí»[82], entonces el hombre más consciente es aquel que, siendo consciente de la tragedia que es vivir, afronta toda la vida con humor, siendo capaz, incluso, de reírse de sí mismo. En este sentido, el humor es «la "última palabra" a la que puede aspirar nuestra sabiduría»:

La verdad es que el humor es capaz tanto de lo más pequeño como de lo más grande. […] Él […] en su abstracta autocracia, y no meramente *qua* humor particular limitado, goza escarneciéndose a sí mismo, haciéndose consciente tanto de su propia nulidad como de la absoluta nulidad de todo lo demás. [Por eso], sólo el humor [que puede

80 *TH*, pp. 162-164.
81 TH, pp. 166 y 175.
82 "Der Mensch ist nur ein sich bewuβtes Nichts", cfr.: BAHNSEN, J., *Wie ich wurde was ich ward*, ed. R Louis, Müller, München-Leipzig, 1905; ed. A. Ruest, Barth, Leipzig (autobiografía póstuma, realizada entre 1875 y 1881), pp. 161-162.

reírse de si mismo] está en posesión de la medida ética correcta […] y «es la última palabra» a la que puede aspirar nuestra sabiduría [Goethe, *Fausto*, Segunda parte, Acto V, escena IV][83].

83 *TH*, p. 175.