

EN BUSCA DE LO ABSOLUTO



ARTHUR KOESTLER

EN BUSCA DE LO ABSOLUTO

ESCRITOS ESENCIALES,  
SELECCIONADOS Y COMENTADOS  
POR EL AUTOR

Traducción de  
Luis González Castro

PÁGINA INDÓMITA

Título original: *Bricks to Babel. Book Two: In Search of a Synthesis*

© Arthur Koestler, 1980, publicado bajo acuerdo con  
The Estate of Arthur Koestler

© de la traducción, Luis González Castro

© de la presente edición, PÁGINA INDÓMITA, S.L.U.  
Providencia 114 bis, 4º 4ª. 08024 Barcelona  
[www.paginaindomita.com](http://www.paginaindomita.com)

Revisión de la traducción y corrección de estilo: PÁGINA INDÓMITA

Diseño de cubierta y composición: Ángel Uzkiانو

Impresión y encuadernación: Romanyà Valls

Primera edición: febrero de 2018

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-946557-6-0

Depósito legal: C-1585-2017

*A Cynthia*



*¡Una vida de análisis para una hora de síntesis!*

FUSTEL DE COULANGES





# ÍNDICE

ADVERTENCIA	15
PRIMERA PARTE. EL ACTO DE LA CREACIÓN	17
1. Bromas aparte	19
2. El arte del descubrimiento y los descubrimientos del arte	55
3. Arte y emoción	65
4. Ciencia y emoción	73
5. La creatividad y el inconsciente	77
6. Sobre la verdad y la belleza	91
7. Evoluciones y revoluciones en la ciencia y el arte	101
8. Lo trágico y lo trivial	123
9. La gravedad y el Espíritu Santo	133
10. El sentido del asombro	149
SEGUNDA PARTE. ESBOZO DE UNA TEORÍA	185
11. Regresar para progresar	187

12. El holón	211
13. Más allá de Eros y Tánatos	243
TERCERA PARTE. LA APLICACIÓN DE LA TEORÍA	261
14. La memoria	263
15. El libre albedrío	273
16. La mente grupal	291
CUARTA PARTE. LA PULSIÓN AUTODESTRUCTIVA	307
17. Después de Hiroshima	309
18. Alternativas a la desesperación	335
19. El malentendido	349
INTERMEDIO. CAMPAÑAS Y CAUSAS	357
20. Reflexiones sobre la horca	359
21. Manteniendo viva la llama	399
22. El león y el avestruz	409
23. El derecho a morir	423
QUINTA PARTE. CÓMO SER UN MÍSTICO FRACASADO	429
24. El yoga sin expurgar	431
25. Mahatma Gandhi. Una revaluación	445
26. El sabor del zen	485

SEXTA PARTE. POR EL OJO DE LA CERRADURA	523
27. Más allá del materialismo	525
28. Horizontes cósmicos	555
EPÍLOGO	567
CRONOLOGÍA	575
BIBLIOGRAFÍA	577
ÍNDICE ONOMÁSTICO	579



## ADVERTENCIA

El presente volumen contiene la segunda parte de *Bricks to Babel*, la antología que el propio Arthur Koestler preparó unos años antes de su muerte. Dada la extensión de esta antología, para la edición española se ha optado por la publicación de sus dos partes en volúmenes independientes, que corresponden a dos periodos claramente diferenciados en la vida y la obra del autor, el primero de ellos centrado en la política y el segundo en la filosofía y la ciencia. El prefacio al conjunto de la obra está incluido en el primer volumen.



**PRIMERA PARTE**  
**EL ACTO DE LA CREACIÓN**





I  
BROMAS APARTE

Los artistas emplean los hechos como estímulos para la imaginación, mientras que los científicos utilizan la imaginación para coordinar los hechos. El objetivo de este libro es, primero, mostrar que tal distinción no tiene un carácter fundamental, que todas las actividades creativas del hombre se basan en un esquema común, y, finalmente, presentar una teoría unificada del humor, el arte y el descubrimiento.

*Discernimiento y perspectiva*

*Este segundo volumen contiene una selección de textos escritos después del «cambio vocacional», y refleja las sucesivas etapas de lo que podríamos llamar una odisea intelectual de salón.*

*El largo viaje comenzó en una fiesta nocturna en el piso de un psicoanalista húngaro. Fue en 1935, durante la última visita que hice a mi Budapest natal. El analista en cuestión era el doctor Rappaport, a quien sus amigos llamaban cariñosamente «Rappa». Más tarde, el doctor Rappaport haría una distinguida carrera académica en los Estados Unidos. La mayoría de sus pacientes eran escritores que recibían tratamiento de forma gratuita. Las reuniones nocturnas que organizaba constituían una de las atracciones favoritas de los intelectuales —una especie de café privado donde se intercambiaban chismes políticos y se mantenían elevadas discusiones—. En una de esas noches, Rappa contó un viejo chiste recogido en *Le Rire*, de Bergson, y planteó luego la cuestión de por qué nos parecía gracioso. El chiste era sobre un dignatario de Monte Carlo que*

*llevaba en el pecho nada menos que 36 medallas. Alguien le preguntó cómo había recibido tantas. «Es muy simple», replicó el dignatario, «recibí una medalla por mis fieles servicios al príncipe; la coloqué sobre el tapete de la ruleta, tuve suerte y gané».*

*Se dieron diversas explicaciones sutiles, y ninguna de ellas satisfizo a Rappa. Sin embargo, la respuesta parecía obvia, tan obvia que yo no me atrevía a formularla. Era más o menos la siguiente: las ganancias en la ruleta se pagan según ciertas reglas del juego; las condecoraciones se conceden según ciertos convencionalismos, es decir, según las reglas de otro tipo de juego. Ambos conjuntos de reglas, o marcos de referencia, son consecuentes consigo mismos, pero se excluyen el uno al otro. En nuestra rutina mental mantenemos dichos marcos de referencia separados de manera nítida. Ahora bien, en la respuesta del dignatario chocan súbitamente. Como resultado, las medallas ya no son contempladas en un único contexto asociativo, como suele suceder, sino que, por así decirlo, se las «bisocia» en dos contextos incompatibles. Este inesperado cortocircuito de los dos contextos, que desafía nuestras expectativas lógicas, es el que produce el efecto cómico.*

*Mi sugerencia no fue recibida con mucho entusiasmo, lo que resultaba comprensible, ya que se aplicaba solo a uno de los muchos aspectos del problema. No obstante, el término improvisado bisociación resultó ser una herramienta conceptual sumamente útil, no solo para el análisis del humor, sino también para el estudio de los descubrimientos científicos y la creación artística, y llegó finalmente hasta las venerables columnas de la Encyclopaedia Britannica.*

*En cualquier caso, en aquella época no pude profundizar en el asunto, ya que durante los agitados 15 años siguientes me mantuve inmerso en las actividades descritas*

*en el primer volumen de la presente obra. Sin embargo, en los intervalos relativamente tranquilos regresaba una y otra vez, como hobby, a la psicología del humor y a la elaboración de una teoría que más tarde se convertiría en un estudio de la creatividad en general. Su objetivo está definido en el prefacio de El acto de la creación (1964):*

La primera parte de este libro propone una teoría del acto creativo, de los procesos conscientes e inconscientes que se hallan detrás de los descubrimientos científicos, la originalidad artística y la inspiración cómica. La obra busca mostrar que todas las actividades creativas comparten un esquema fundamental; al mismo tiempo, se intentará delinear dicho esquema.

*No obstante, El acto de la creación (un grueso volumen de 750 páginas) no fue mi primer libro sobre el asunto. El primero, titulado Discernimiento y perspectiva, fue publicado en 1949 y, si bien creo que estaba más o menos en el buen camino, adolecía de una pedantería académica que quizás fuera una reacción o una hiperreacción contra toda la oratoria política que aún zumbaba en mis oídos. Tenía la intención de que Discernimiento y perspectiva fuese el primero de dos volúmenes, y en su prefacio se podía leer la siguiente frase optimista: «El segundo volumen está en preparación y se espera que aparezca 12 meses después del primero».*

*Esos 12 meses se convirtieron en 15 años, pues al embarcarme en el segundo volumen decidí desechar el primero y comenzar desde el principio. Pero durante esos 15 años la teoría continuó extendiéndose, como tienden a hacerlo todas las teorías, y una de sus ramificaciones, que debía constituir un capítulo sobre la revolución de Copérnico, se convirtió en una obra independiente: Los sonámbulos. Historia de*

la cambiante cosmovisión del hombre (1959). *Tardé cuatro años en escribir el libro y, si bien, por así decirlo, es un producto derivado, parece haber llenado un hueco en la historia de la ciencia, ya que una versión resumida, ampliamente utilizada por los estudiantes como libro de texto, se encuentra incluida en las «Science Study Series».*<sup>1</sup> El siguiente pasaje proviene del prefacio de *Los sonámbulos*.

En el índice alfabético de las seiscientas y pico páginas de la versión resumida de *Estudio de la historia*, de Arnold Toynbee, no aparecen los nombres de Copérnico, Galileo, Descartes y Newton. Este ejemplo, entre otros muchos, debería ser suficiente para mostrar la existencia de la brecha que aún separa las humanidades y la filosofía de la Naturaleza. Y empleo esta expresión anticuada, filosofía de la Naturaleza, debido a que el término *ciencia*, que ha venido a reemplazarla en tiempos recientes, no conlleva la riqueza ni la universalidad que la antigua expresión tenía en el siglo XVII, en la época en que Kepler escribió *La armonía del mundo* y Galileo *El mensaje de las estrellas*. Esos hombres que causaron el cataclismo que ahora denominamos «Revolución científica» utilizaban una expresión totalmente distinta: la «nueva filosofía». La revolución tecnológica que sus descubrimientos causaron fue un producto secundario e inesperado, pues el objetivo que esos hombres perseguían no era la conquista de la Naturaleza, sino su comprensión. No obstante, su investigación cósmica destruyó la visión medieval de un orden social inmutable dentro de un universo amurallado, así como su jerarquía fija de valores morales, y transformó el

1. Bajo el título *The Watershed: A Biography of Johannes Kepler*, Nueva York, 1960.

paisaje, la sociedad, la cultura, los hábitos y la apariencia general de Europa como si en este planeta hubiese surgido una nueva especie.

Esta mutación de la mentalidad europea en el siglo XVII no es más que el último ejemplo del impacto de las «ciencias» sobre las «humanidades» —el impacto que la investigación sobre la naturaleza de la Naturaleza ha tenido sobre la investigación de la naturaleza del Hombre—. Asimismo, ilustra lo erróneo que resulta erigir barreras académicas y sociales entre ambos campos, algo que finalmente empieza a ser reconocido casi 500 años después de que el Renacimiento creara el *uomo universale*.

Otro resultado de esta fragmentación es que existen historias de la ciencia que nos dicen en qué fecha apareció por vez primera el reloj mecánico e historias de la astronomía que nos informan de que la precesión de los equinoccios fue descubierta por Hiparco de Alejandría; pero, que yo sepa, sorprendentemente no existe en la actualidad ninguna historia de la cosmología, ningún estudio global de la visión cambiante que el hombre tiene del universo en el que vive.

Lo anterior explica los objetivos que persigue este libro. No es una historia de la astronomía, si bien la disciplina hace su aparición cuando es necesario, para delinear de forma más precisa la visión. Aunque está dirigido al público general, no se trata de un libro de «divulgación científica», sino de una investigación personal sobre un tema muy controvertido. Empieza en Babilonia y termina con Newton, pues la cosmología de Einstein se encuentra aún en estado fluido y es demasiado temprano para determinar su influencia sobre la cultura.

Durante mucho tiempo me he interesado en el proceso psicológico del descubrimiento como la manifesta-

ción más concisa de las facultades creativas del hombre; pero también en el proceso inverso: la ceguera ante verdades que, una vez percibidas por un visionario, se vuelven angustiosamente obvias. Ahora bien, esta venda no solo funciona en la mente de las «masas ignorantes y supersticiosas», como las denominaba Galileo, sino que es aún más obvia en la mente del propio Galileo y de otros genios como Aristóteles, Ptolomeo o Kepler. Es como si una parte de su espíritu les pidiera más luz, mientras que otra parte les exige más oscuridad. La historia de la ciencia es algo muy reciente, y los biógrafos de los Cromwells y Napoleones científicos aún no otorgan demasiada importancia a la psicología; suelen presentar a sus héroes como máquinas razonadoras sobre austeros pedestales de mármol, es decir, de un modo que las ramas más maduras de la historiografía dejaron atrás hace mucho tiempo. Probablemente esto se debe a que suponen que, en el caso de un filósofo de la Naturaleza, a diferencia de lo que ocurre con un estadista o un conquistador, el carácter y la personalidad no son relevantes. Sin embargo, todos los sistemas cosmológicos, desde Pitágoras hasta Copérnico, Descartes y Eddington, reflejan los prejuicios inconscientes, las inclinaciones filosóficas o incluso políticas de sus autores; ninguna rama de la ciencia, antigua o moderna, desde la física hasta la psicología, puede pretender que está libre de un tipo u otro de influencia metafísica. Por lo general, se considera que el progreso de la ciencia es una especie de avance nítido y racional a lo largo de una línea recta y ascendente. En realidad, tal progreso ha seguido un curso zigzagueante, en ocasiones casi tan confuso como la evolución del pensamiento político. En particular, la historia de las teorías cosmológicas podría denominarse sin exageración una historia de las obsesiones colectivas. Y la ma-

nera como se produjeron algunos de los descubrimientos individuales más importantes nos hace pensar más en un acto de sonambulismo que en el trabajo de un cerebro electrónico.

Así pues, al bajar a Copérnico o a Galileo del pedestal en el que los ha colocado la ciencia-mitología, mi intención no es «desbancarlos», sino indagar los oscuros funcionamientos de la mente creativa. Sin embargo, no lamentaría que, a modo de resultado secundario y accidental, esta investigación ayudara a contrarrestar la leyenda de que la ciencia es una empresa puramente racional, de que el científico es una persona más «equilibrada» y «desapasionada» que los demás (a quien, por consiguiente, se le ha de asignar un papel preponderante en las cuestiones mundiales), o de que es capaz de proporcionar a sus contemporáneos un sustituto racional de las intuiciones éticas derivadas de otras fuentes.

*Regresaremos a Los sonámbulos en el capítulo 9. Tras terminar dicho libro, tardé tres años en completar la década y media de aprendizaje para El acto de la creación, que fue publicado finalmente en 1964.*

*En total habían pasado 30 años desde que el doctor Rappa contara el chiste sobre las 36 medallas. No obstante, el humor siguió siendo para mí la llave maestra para comprender el proceso creativo. Espero que la lógica de este enfoque aparentemente perverso quede clara enseguida. Tal vez unas cuantas líneas (de Jano) puedan servir de preludio.*

Por extraño que parezca, la psicología del proceso creativo se revela con mayor claridad en el humor y el ingenio. Pero no nos parecerá tan raro si recordamos que, en inglés, *wit* es un término ambiguo que significa tanto gracia como in-

teligencia. La palabra proviene de *witan*, comprensión, cuyas raíces se hallan en la palabra sánscrita *veda*, que significa conocimiento. Asimismo, el término alemán *Witz* significa simultáneamente chiste y agudeza, y proviene del verbo *wissen*, conocer. Y el término *Wissenschaft*, ciencia, está estrechamente emparentado con los términos *Fürwitz* y *Aberwitz*, que significan presunción, desvergüenza y burla. La lengua francesa nos enseña la misma lección: *spirituel* puede significar ingenioso o profundamente espiritual; el verbo inglés *to amuse* (divertir) proviene de *to muse* (meditar, reflexionar); en francés se dice *amuser*, y una observación graciosa es un *jeu d'esprit* —una forma juguetona y maliciosa de descubrimiento—. Tanto el bromista como el artista y el científico «viven de su ingenio», y veremos que los juegos del bromista constituyen una puerta trasera, por decirlo así, que conduce hacia el santuario interior de la originalidad creativa. Por consiguiente, esta investigación comenzará con un análisis de lo cómico.

*En El acto de la creación este análisis ocupa casi 100 páginas. El siguiente extracto es una condensación del mismo que escribí para la Encyclopaedia Britannica (artículo sobre «Humor e Ingenio», 15.ª edición, 1974).*

## HUMOR E INGENIO

El humor, en todas sus esplendorosas y numerosas variedades, puede definirse simplemente como un tipo de estímulo que tiende a causar el acto involuntario de la risa. Esta es producida por la contracción de 15 músculos faciales, en un esquema estereotipado que se acompaña de respiración alterada. El estímulo eléctrico del músculo ci-



gomático mayor, el principal músculo de movimiento ascendente del labio superior, produce mediante corrientes de intensidad creciente una serie de expresiones faciales que van desde la sonrisa ligera hasta las contorsiones típicas de la carcajada.<sup>2</sup> (Bien es cierto que la risa y la sonrisa del hombre civilizado constituyen un convencionalismo, en el que el esfuerzo voluntario sustituye al acto reflejo o interfiere en él; no obstante, es dicho acto reflejo el que aquí nos interesa.)

## PARADOJAS DE LA RISA

Si admitimos que la risa no es más que un humilde reflejo, nos enfrentamos a varias paradojas. Los reflejos motores, como la contracción de la pupila ante una luz brillante, constituyen respuestas simples a estímulos simples; el valor que tienen para la supervivencia es obvio. Pero la contracción involuntaria de 15 músculos faciales, acompañada de ciertos ruidos irreprimibles, nos parece una actividad sin ningún valor práctico y sin relación alguna con la lucha por la supervivencia. *La risa es un reflejo peculiar en la medida en que no tiene ninguna utilidad biológica aparente.* Podríamos decir que se trata de un reflejo de lujo. Su única función útil parece ser la de proporcionar alivio contra la tensión producida por las actividades útiles.

La segunda paradoja que presenta la risa es la sorprendente discrepancia entre la naturaleza del estímulo y la naturaleza de la respuesta. Cuando un golpecillo bajo la rótula provoca un reflejo en la pierna, tanto el «estímulo»

2. Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiologie humaine*, París, 1862.

como la «respuesta» se hallan en el mismo nivel fisiológico primitivo. Pero que una actividad mental tan compleja como leer una historia cómica provoque un reflejo de contracción de la musculatura facial es un fenómeno que ha intrigado a los filósofos desde los tiempos de Platón. No hay ninguna respuesta corporal fija y predecible que le asegure al pianista que ha logrado conmover a su público; pero cuando un comediante cuenta un chiste, la risa constituye una prueba experimental de su éxito. *El humor es la única forma de comunicación en que un estímulo de alto nivel de complejidad produce una respuesta estereotipada y predecible al nivel de los reflejos fisiológicos.* Esto nos permite utilizar dicha respuesta como señal de la presencia de la evasiva cualidad que llamamos humor, tal como utilizamos un contador Geiger para descubrir la presencia de radiactividad. El procedimiento no puede aplicarse en ninguna otra forma del arte y, puesto que el paso de lo sublime a lo ridículo es reversible, el estudio de lo ridículo puede proporcionarnos elementos importantes para el estudio de lo sublime.

## LA LÓGICA DE LA RISA

La gama de las experiencias que causan la risa es enorme, y va desde el cosquilleo físico hasta la excitación mental más rebuscada. Intentaré demostrar que hay unidad en esta diversidad, que existe un común denominador, un esquema específico que refleja la *lógica* o *gramática* del humor. Unos cuantos ejemplos nos servirán para descifrar el patrón.

a) Un masoquista es alguien a quien le gusta ducharse con agua fría y que, por lo tanto, se ducha con agua caliente.

b) Una mujer muy devota, preguntada sobre cuál cree que es el paradero de su difunto esposo, responde: «Oh, supongo que está gozando de la dicha eterna, pero preferiría que no sacase usted ese tema tan desagradable».

c) Un doctor que desea consolar a su paciente, le dice: «Padece usted una enfermedad muy grave; de cada diez enfermos, solo uno sobrevive. Pero usted ha tenido la fortuna de venir a mi consulta, pues recientemente he atendido a nueve pacientes que sufrían la misma enfermedad y todos están muertos».

d) Diálogo de una película de Claude Berri:

— Señor, quisiera pedirle la mano de su hija.

— No veo ningún inconveniente; al fin y al cabo, ya ha dispuesto usted del resto.

e) Un marqués de la corte de Luis XV regresa inesperadamente de un viaje y, al entrar en la habitación de su mujer, la encuentra en brazos de un obispo. Tras un momento de duda, el marqués va tranquilamente hacia la ventana, se asoma y empieza a bendecir a la gente que pasa por la calle.

— ¿Qué estás haciendo? —le pregunta su angustiada esposa.

— Monseñor está realizando mis funciones, así que yo realizo las suyas.

¿Hay un esquema común en estas cinco historias? Si empezamos por la última, descubrimos, tras un poco de reflexión, que el comportamiento del marqués es al mismo tiempo inesperado y perfectamente lógico; pero la lógica que presenta no es la que generalmente se aplica a este tipo de situaciones. Se trata de la lógica de la división del trabajo, que se rige por reglas tan viejas como la civilización humana. Era de esperar que las reacciones del marqués es-

tuviesen regidas por otro conjunto de reglas, es decir, por el código de la moral sexual. Lo que produce el efecto cómico es este súbito choque entre dos códigos (o contextos asociativos) mutuamente excluyentes. Nos obliga a contemplar a un mismo tiempo la situación en dos marcos de referencia consecuentes, pero incompatibles entre sí; nos hace funcionar simultáneamente en dos longitudes de onda distintas. Mientras dura este estado poco común, el suceso no se asocia a un único marco de referencia, como pasa normalmente, sino que se *bisocia*.

El término *bisociación* fue creado por quien esto escribe para distinguir entre la rutina del pensamiento disciplinado, que tiene lugar en un único universo del discurso (en un solo plano, por así decirlo), y la actividad mental creativa, que siempre opera en más de un nivel. En el humor, tanto la creación de un chiste sutil como el acto *re-creativo* de captar el chiste implican el agradable estremecimiento mental que produce un salto súbito de un plano o contexto asociativo a otro.

Regresemos a nuestros otros ejemplos. En el diálogo de la película, la «mano» de la hija es contemplada primero en un marco de referencia metafórico y después en un contexto literal, anatómico.

La viuda que considera que la muerte es al mismo tiempo «la dicha eterna» y «un tema desagradable» ilustra el dilema del ser humano que vive en la «casa dividida de la fe y la razón». El chiste conlleva otros matices que solo puede captar el oído interno.

El doctor piensa en términos abstractos, en probabilidades estadísticas, cuyas reglas no pueden ser aplicadas a casos individuales; y existe un giro adicional, ya que, al contrario de lo que nos sugiere nuestro ingenuo sentido común, las probabilidades de supervivencia del paciente

no se ven afectadas por lo que haya sucedido con anterioridad y siguen siendo del 10%, tal como las probabilidades de que salga «rojo» en la ruleta siguen siendo del 50%, incluso si ha salido «negro» en las últimas nueve jugadas. Esta es una de las profundas paradojas de la teoría de la probabilidad, y el chiste matemático implica un enigma.

El masoquista de la ducha, que se autocastiga privándose de su castigo cotidiano, se rige por reglas que son *inversas* a las de la lógica normal. (También podemos construir un esquema en el que *ambos* marcos de referencia se inviertan: «Un sádico es una persona que es amable con un masoquista».) No obstante, la persona que cuenta el chiste no cree que el masoquista se duche en agua caliente para castigarse, tan solo finge creerlo. La *ironía* es el arma más efectiva del escritor satírico: fingimos aceptar el método de razonamiento del oponente con el objetivo de dejar al descubierto lo absurdo o perverso de su argumento.

Así pues, el esquema común de estas historias es *la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos que son consecuentes consigo mismos, pero incompatibles entre sí*. Podemos demostrar que esta fórmula tiene validez general para todas las formas de humor e ingenio, algunas de las cuales serán tratadas más adelante. Ahora tenemos que considerar otro aspecto fundamental: la dinámica emocional que da vida a esa estructura y nos hace reír o sonreír.

## RISA Y EMOCIÓN

Cuando un cómico cuenta una historia intenta deliberadamente crear cierta tensión entre su auditorio, una tensión que aumenta a medida que avanza la narración, pero

que nunca llega a la culminación esperada. La frase final actúa como una guillotina verbal que interrumpe el desarrollo lógico del relato: acaba con nuestras expectativas dramáticas. Entonces, la tensión se hace súbitamente excesiva y estalla en forma de risa, como el agua que salta de una tubería agujereada. En otros términos, la risa libera la excitación emocional que ha dejado de tener sentido y debe ser eliminada a través de los canales fisiológicos de menor resistencia; la función del «reflejo de lujo» es suministrar estos canales.

Un simple vistazo a las caricaturas que a finales del siglo XVIII y principios del XIX realizaban Hogarth o Rowlandson, en las que varias personas se divierten brutalmente en una taberna, hace que nos demos cuenta inmediatamente de que esas personas están eliminando su exceso de adrenalina al contraer los músculos del rostro, hacer muecas, golpearse los muslos y exhalar explosivamente a través de la glotis entreabierta. Sus rostros enrojecidos revelan que las emociones eliminadas mediante esas válvulas de seguridad para el alivio de la tensión son la brutalidad, la envidia, el deseo sexual. No obstante, si ojeamos un álbum de caricaturas de la revista *New Yorker*, la carcajada deja lugar a una sonrisa extraña: el amplio flujo de adrenalina ha sido destilado y cristalizado en un grano de sal ática. A medida que nos movemos a través del espectro del humor, desde sus formas más burdas hasta las más sutiles, de la burla a la ironía, de la anécdota al epigrama, se produce una transformación gradual del clima emocional. La emoción que descarga una carcajada es una agresión desprovista de su propósito; los chistes que hacen reír a los niños son por lo general escatológicos; los adolescentes de todas las edades se deleitan con la sexualidad ajena; los chistes crueles trafican con el sadismo reprimido, la sátira con

la justa indignación. Hay una inmensa variedad de estados de ánimo en las diferentes formas del humor, incluidos los sentimientos mezclados o contradictorios; pero cualquiera que sea esta mezcla, debe contener un ingrediente básico que resulta indispensable: un impulso, incluso débil, de agresión o temor. Este puede aparecer en forma de malicia, de desprecio, de la velada crueldad de la condescendencia, o simplemente como la ausencia de simpatía hacia la víctima del chiste — «una anestesia momentánea del corazón», como la definió Bergson.

En las formas más sutiles del humor, la tendencia agresiva puede ser tan leve que solo mediante un cuidadoso análisis podemos detectarla; ocurre lo mismo que con la sal en un plato bien preparado, el cual, sin embargo, perdería sabor sin ella. Si reemplazamos la agresión por la empatía, el mismo hecho (por ejemplo, un borracho que cae de bruces) ya no resultará cómico, sino patético, y despertará nuestra compasión en lugar de la risa. Es este elemento agresivo, la indiferente malicia del cómico, lo que transforma lo patético en ridículo, la tragedia en comedia. La malicia puede *combinarse* con el afecto en una broma amistosa, como cuando no sabemos si reír o llorar ante las desventuras de Charlie Chaplin. Y el componente agresivo en las personas civilizadas puede sublimarse o dejar de ser consciente. Pero en los chistes que gustan a los niños y a los pueblos primitivos podemos ver claramente el predominio de la jactancia y la crueldad. En 1961, una encuesta a niños estadounidenses de entre 8 y 15 años llevó a los investigadores a concluir que «la humillación de los demás provoca la risa con gran facilidad, mientras que una observación ingeniosa o graciosa suele pasar inadvertida».

Algunas actitudes similares se reflejan en formas y teorías de lo cómico de otros periodos históricos: según Aris-

tóteles, la risa estaba íntimamente relacionada con la degradación y la fealdad; Cicerón sostenía que «la provincia de lo ridículo... reside en cierto tipo de bajeza y deformidad»; para Descartes se trataba de una manifestación de alegría «mezclada con sorpresa u odio o a veces con ambas cosas»; Francis Bacon, en su lista de causas de la risa, concedió el primer lugar a la «deformidad», y una de las citas más frecuentes sobre el asunto proviene del *Leviatán* de Hobbes:

La pasión de la risa no es más que la gloria súbita que surge de una concepción repentina de alguna eminencia en nosotros mismos al compararla con la debilidad de los demás o con nuestra antigua debilidad.

Aunque las opiniones de los teóricos difieren, casi todos están de acuerdo en este punto: las emociones descargadas mediante la risa contienen siempre un elemento de agresividad. Pero la agresión y el temor son fenómenos gemelos; los psicólogos hablan de «impulsos agresivo-defensivos». Por consiguiente, una de las situaciones típicas en las que surge la risa es el momento en que desaparece súbitamente el miedo provocado por un peligro imaginario. Pocas veces podemos ver con mayor claridad la naturaleza de la risa, como descarga del exceso de tensión, que en el repentino cambio de expresión del rostro de un niño pequeño, al pasar del temor ansioso a la alegre risa de alivio. Esto no parece tener conexión alguna con el humor. Sin embargo, si observamos con mayor detenimiento, encontramos aquí la misma estructura lógica que teníamos antes; el niño percibe a un pequeño perro que ladra incesantemente primero como algo peligroso, y después como un cachorro juguetero; la tensión se ha hecho súbitamente superflua y se desborda.



Kant descubrió que lo que provoca la risa es «la súbita desaparición de una expectación tensa». Freud intentó explicar por qué el exceso de energía debe ser eliminado de esa manera:

Mis investigaciones me han llevado a la conclusión de que las muecas y contorsiones de las esquinas de la boca que son características de la risa aparecen por vez primera en el lactante satisfecho y saciado cuando abandona medio dormido el pecho... Son expresiones físicas de la determinación de no tomar más alimentos, un «ya es suficiente», por decirlo así, o mejor dicho un «más que suficiente»... Este sentido primario de la saturación placentera puede haber creado el lazo entre la sonrisa (el fenómeno básico de la risa) y sus conexiones subsiguientes con otros procesos placenteros de la distensión.<sup>3</sup>

En otras palabras, las contracciones musculares de la sonrisa, como primeras expresiones de alivio de la tensión, servirían en lo sucesivo como canales de menor resistencia. De manera similar, las exhalaciones explosivas de risa parecen tener como finalidad eliminar la tensión excesiva, y los gestos agitados sirven obviamente para lo mismo.

Puede objetarse que estas reacciones significativas no guardan a menudo proporción alguna con los ligeros estímulos que las provocan. Pero hay que tener en cuenta que la risa es un fenómeno de liberación, en el que un giro momentáneo puede dar salida a gran cantidad de emociones acumuladas, que a menudo provienen de fuentes inconscientes, como el sadismo reprimido, la tumescencia, el miedo inconfesado o incluso el aburrimiento: las explosi-

3. Freud, *Obras completas*, vol. VI.

vas carcajadas de una clase de alumnos ante un incidente trivial son una medida del resentimiento acumulado durante una lección aburrida. Otro factor que puede amplificar la reacción, haciéndola perder toda proporción con el estímulo cómico, es el carácter contagioso que la risa comparte con otras manifestaciones emocionales del comportamiento grupal.

La risa o la sonrisa también pueden ser causadas por estímulos que no son en sí mismos cómicos, sino *señales* o *símbolos* sustitutivos de patrones cómicos bien establecidos, como las botas de Chaplin, el puro de Groucho Marx, las frases pegajosas o las alusiones a bromas conocidas. A veces, para descubrir por qué reímos tenemos que seguir una larga serie de asociaciones hasta llegar a su fuente. Esta tarea se complica aún más por el hecho de que el efecto de dichos símbolos cómicos (en una caricatura o en un escenario) parece ser instantáneo, por lo que no tenemos tiempo para acumular y descargar las «expectativas» y las «tensiones emocionales». Pero aquí entra en juego la memoria, que actúa como batería de acumulación que puede ser descargada en cualquier momento: la sonrisa que saluda la aparición de Falstaff en escena se deriva de una mezcla de recuerdos y expectativas. Además, incluso si nuestra reacción ante una caricatura parece instantánea, se produce siempre un proceso de cierta duración hasta que «captamos la gracia»; la caricatura tiene que contar una historia, aunque esta se reduzca a unos cuantos segundos. Todo esto muestra que el análisis del humor es una tarea tan delicada como el análisis de la composición química de un perfume y sus múltiples ingredientes, algunos de los cuales nunca son percibidos conscientemente, mientras que otros nos harían retroceder si los oliésemos por separado.