

Humor, materialismo y comedia. Para leer “¿Por qué el teatro?”, de Louis Althusser

Alejandro Fielbaum S.

así le pidieras prestada el hambre, no te la daría
(Plauto, *La comedia de la olla*)

Tan antigua como el diferendo filosófico entre idealismo y materialismo, constitutivo para Althusser de los combates filosóficos (1976b, p. 50) es la disputa filosófica por la risa. En efecto, es plausible leer la tradición materialista, en sus momentos más notables, como una serie de discursos hospitalarios ante la risa en tanto expresión de la alegría producida por la imposibilidad de anticipar la forma.

Esta aceptación del no saber permite elaborar una crítica a cualquier saber seguro de sí mismo. En lo que sigue, intentaremos presentar un breve bosquejo histórico de esa elaboración¹, y sus relaciones con la comedia, para luego ubicar la posición de Althusser ante esta especie de superficie de la corriente subterránea del materialismo aleatorio.

La risa del materialismo antiguo

Ya la filosofía antigua se halla atravesada por algunas polémicas, algo dispersas, ante la risa. Mientras Platón intenta separar risa y filosofía, mientras Aristóteles supone que podían convivir en la medida en que la risa tuviera un rol delimitado que no complicase la superioridad de la filosofía², Epicuro remarca la necesidad de una filosofía

¹ Para no extendernos tanto, omitimos referencias a otros autores materialistas que han tematizado la risa y la comedia, en particular Demócrito y Diderot, puesto que lamentablemente no forman parte de la tradición materialista que recupera Althusser. Esto explica también que omitamos referencias a Aristófanes, cuya comedia no parece tan central para la tradición que intentamos reconstruir, pese a las menciones a su obra que pueden hallarse en Schelling, Hegel o Freud.

² Evidentemente, no tenemos el espacio aquí para otorgar una argumentación adecuada sobre estos y otros asuntos. Nos limitaremos entonces, en las notas al pie, a indicar los pasajes en los que aparecen las posiciones que comentamos, así como algunos comentarios que pueden ayudar en su lectura. En este caso, para Platón véase en la edición de los Diálogos compilada por Gredos (IV, 166, 396c, 606d, 475; VI, 48-50, pp. 89-93; IX, 817 b-e, p. 62), para Aristóteles (1999, 1448a,

que asuma la risa. No de una filosofía que pueda tomar a la risa como un objeto válido, externo, para un pensamiento ya dado, sino de una filosofía que nace de quien sabe que ríe, quien entonces no puede delimitar el saber de la risa, ni la filosofía de los aspectos materiales de los que puede reír: “Es preciso reír y, al mismo tiempo, filosofar, cuidar de los asuntos domésticos y mantener las demás relaciones habituales, sin dejar de proclamar jamás las máximas de la recta filosofía” (trad. 2013, p. 122).

Epicuro promete una filosofía hospitalaria con la risa, al punto de valerse de esta última como estrategia de la discusión filosófica. En la conocida *Carta a Meneceo*, asevera que el sabio puede burlarse de quienes proyectan cierta capacidad despótica en el destino (Epicuro, trad. 1999, 422).

Una nota al pie en la traducción recién citada, realizada por Pablo Oyarzún, señala que esa alusión de Epicuro a la burla proviene de la edición de Bailey, puesto que en otras versiones puede allí leerse “anuncia” o “denuncia” (1999, nota 39, p. 422). El equívoco es notable, pues muestra la dificultad de separar en Epicuro la risa de la crítica, cuando no de la promesa de otra práctica filosófica. Irreductible a cualquiera de sus anécdotas o diatribas, la risa de Epicuro acompaña la crítica a sus oponentes y las convenciones sociales que defienden (cfr. Roskam, 229 y ss; Salem, 1989, 172).

En ese sentido, Epicuro apuesta un reconocimiento de la materia que pueda distanciarse de los discursos dominantes. El materialista ríe de las supersticiones que impiden afirmar la libertad, particularmente de quienes se inventan un destino no divino, pero igualmente no libre. Por ejemplo, de los hombres codiciosos, a quienes Epicuro reprocha incluso la codicia por el dinero que sería justo (trad. 2013, p. 123).

Parte del rescate del epicureísmo realizado por Marx en su tesis doctoral se juega en esta promesa materialista de una vida que pueda distanciarse de la compulsión por el dinero. Allí se abre la risa que permite otra relación con el saber. El alegre paso de la necesidad al azar que Marx lee en la diferencia entre Demócrito y Epicuro pasa por cierta carnavalización de la filosofía, según precisa Marx en uno de sus apuntes sobre Epicuro (trad. 2012, pp. 217-218).

Evidentemente, esta seña del muy joven Marx no supone la equivalencia entre la sobria alegría epicúrea y el carnaval, cuya intemperancia podría ser criticada por el

132; 2000, 673b, 166). Como bibliografía secundaria, los trabajos de Kent (1994), Lombardini (2013) y Trivigno (2019). De mayor relevancia para la consideración de la relación entre filosofía y política son las anotaciones sobre esta cuestión abiertas por Arendt (1978, 82; 2008, 123-124), Dolar (2017) y Strauss (1964, 61; 1978, 6; 2008, 43).

materialismo. Antes bien, Marx parece apelar al carnaval para subrayar la necesidad de cierta destitución y mescolanza entre las distintas formas de la filosofía, y así de cierta crítica al discurso de la seriedad que se cifra en los discursos sobre el destino.

En esa línea, el notable libro de Markovits describe en la lectura de Marx cierto teatro de los estilos que opone, de modo materialista, la tragedia a la parodia (1974, p. 15). La nueva lectura del viejo materialismo se juega en una nueva estrategia de presentación de las posiciones filosóficas, distante de la reverencia de las lecturas canónicas de la filosofía, antigua o no tanto.

De esta manera, Marx comienza su libro inscribiendo la alegría epicúrea dentro de la disputa por los modos del teatro. Según precisa, a la filosofía griega le corresponde el lánguido final que no es posible en una buena tragedia (trad. 2012, p. 53). El materialismo aparece después de la tragedia, como una forma de distensión, no necesitada de alguna pasión por la necesidad.

La tranquila risa materialista no implica una mirada directamente alegre de lo que lo rodea, sino la calma de quien ya no proyecta en el mundo ni el destino ni en otras supersticiones humanas, incluyendo las de una mirada antropocéntrica de la alegría. De hecho, uno de los ejemplos con los que Lucrecio ejemplifica el antropocentrismo es la en la atribución de la risa a los átomos (trad. 1976, II: 975, Vol. I p. 225).

La risa humana emerge de átomos articulados en cuerpos humanos, que debieran reír de quienes proyectan la risa humana ante articulaciones no humanas de la materia. En lugar de confiar en el mar que sonrío (II: 555, p. 195), el buen navegante conoce los movimientos del mar y el buen filósofo los de la materia, incluyendo la que se monta en el teatro.

El materialismo se distancia de las formas de destino que presenta la tragedia sobre la escena. Analiza su composición y desanuda sus supersticiones. La filosofía de Lucrecio puede leerse como crítica de la tragedia. En efecto, el poeta se vale de *Ifigenia* para graficar las supersticiones a las que se opone su pensamiento (trad. 1976, I:84, Vol. I, 83)³.

Lucrecio no toma partido por otro tipo de teatro. Si bien se han descrito ciertas alusiones a la comedia antigua en su obra (Rosivach, 1980, p. 403), ese teatro puede ser igualmente supersticioso que la tragedia si ella no es capaz de explicarse de modo

³ Acerca de la relación entre Lucrecio y la crítica de la tragedia, véase Cowan (2012), y Taylor (2016).

material. Frente a la jerarquía de la tragedia por sobre la comedia que puede leerse en la historia de la metafísica, como bien argumenta Agnes Heller (20015, p. 1), el materialismo de Lucrecio no apuesta por invertir esa jerarquía, sino por una crítica de la caracterización formal de los géneros teatrales legada por Aristóteles, por una nueva indagación de la composición material del teatro.

Humor y filosofía moderna

No es casual entonces que la recuperación de Lucrecio que atraviesa la reinención moderna del materialismo vaya acompañada de cierta crítica del discurso trágico. Después de que *De Rerum Natura* haya sido recuperado del olvido por un humanista que escribe el primer libro de chistes del que se tenga noticia (Greenblatt, 2011, p. 143), dos autores tan relevantes para Althusser como Maquiavelo y Spinoza se valen de la herencia de Lucrecio para afirmar el humor en medio de las más serias coyunturas⁴. Sus respectivas críticas a la avaricia no suponen que la vida virtuosa suponga un talante serio, despreocupado del mundo material, sino otra forma de compartir la vida material, abierta a la risa. Mientras el florentino firma una de sus cartas describiéndose como *historiador cómico y trágico* (trad. 2013, 261)⁵, el segundo comprende la risa como la saludable expresión de una alegría que la filosofía debe comprender, en lugar de rechazarla o de limitarse a reír sin pensarla (trad. 2000, IV, Escolio a la proposición 44, p. 213)⁶.

El materialismo en la filosofía moderna articula la razón con la risa, y es por ello que Kant desea superarlo. El filósofo de Königsberg reconoce cierto vínculo entre el materialismo y la disposición a la jovialidad (trad. 1991, parágrafo 62, p. 162), a la vez que destaca al epicureísmo como la única escuela antigua que explica el movimiento sin una causa primera, ajena al mundo (trad. 2007, p. 528; véase también trad. 1946, p. 148), pero por esta razón le parece que cae en un ateísmo que termina siendo incapaz de pensar la ética.

En el sistema kantiano, la risa epicúrea puede ser feliz, pero es incapaz de asegurar la virtud. Como bien explica Aubenque, Kant busca superar la incapacidad materialista

⁴ Véase, al respecto, Brown, 2010, 82; Morfino, 2015, 118; Vardoulakis, 2020

⁵ Véase, en esa línea, Boucheron (2017, 74), Nietzsche (trad. 2005, 57), Viroli (1998, 26 y ss) y Torres (2013, 312)

⁶ Véase también los textos de Spinoza (trad. 1996, 296-30, p. 1212; trad. 2007, 139, trad. 1990, II.11, pp. 123-124), así como los comentarios de Amir (2020, 502-511) y Laveran (2014, 400).

de fundamentar la moral (1969). Lo que falta a la ética materialista, para Kant, es la posibilidad de que el sujeto se dé una ley, estrictamente inmaterial, a la cual someterse. La *Crítica de la razón práctica* cuestiona, en efecto, la identificación epicúrea de felicidad y virtud (trad. 2011a, p. 133)⁷.

De este modo, Kant debe emplazar la pregunta por la risa fuera del terreno de la ética. Menninghaus explica que Kant la transforma en una cuestión estética (2000, p. 277). La risa explica cierta sensación ante los objetos que ya no pueden regirse por cierta ley moral. Para comprenderla, no hay que saber, sino que comprender el efecto del no saber. La risa, para Kant, emerge cuando parece que hay algo y se revela que no lo hay, sin consecuencias tristes.

Hay risa cuando parecía darse un objeto serio y esa expectativa se disuelve. La tensa espera ha llegado a nada. Evidentemente, esto no significa que no pase nada, lo que impediría reír, sino que la risa emerge ante la falta de correspondencia entre la expectativa del sujeto y el objeto que la frustra (trad. 2006, 226, p. 240).

Kant alude entonces a Epicuro para referir a la risa como una *sensación animal*. Delimitado a ese momento placentero, sin ley, el materialismo parece indicar el instante de descomposición momentánea del saber que luego ha de llenar un sujeto no materialista, tranquilo en su capacidad de superar ese desengaño, con nuevas normas. De ahí que Fenvess pueda describir en esa risa cierto desliz que resulta placentero para el entendimiento (2003, p. 25).

La libertad humorística del sujeto no se juega en su capacidad de disponer del objeto, sino de reír ante ese momento en que se escapa su capacidad de disposición de los objetos. Los ejemplos que brinda Kant grafican la distensión ante la espera de una historia larga, seria. En uno de ellos, se cuenta que un millonario muere y su heredero no logra realizar el funeral solemne que desea, debido a la alegría que genera el pago para quienes deberían llorarle. Al conocer ese chiste, concluye Kant, reímos con fuerza.

La avaricia funeraria que relata Kant es reprochable en el dominio de la ética. En el dominio estético, por el contrario, esa historia puede ser risible porque no se mide su virtud. No corrige las costumbres, pero se distancia de ellas debido al efecto inesperado

⁷ En variados pasajes, Kant destaca el humor como forma de sociabilidad amistosa (Thouard, 2005, 77) o incluso su potencial en la elaboración de hipótesis (Sánchez, 2012, 583 y ss.). Sin embargo, como bien explicita explica Derrida, para Kant el verdadero conocimiento debe superar el *Witz*, carente de valor científico (1975, 65).

que genera esa falta de virtud, efecto no tan serio como el que podría tener, por ejemplo, el asesinato por dinero.

Al reír, el sujeto ve la posibilidad de otro mundo del que ríe. De este modo, Kant retoma cierta distinción entre la tragedia y la comedia, pero ya no supone que en esta última los hombres se muestran peores que en aquella. Si en la tragedia el sujeto se muestra ya determinado moralmente, a la altura del objeto, el descalce cómico entre la ley y el sujeto parece devolverlo al momento previo, capaz de construir, más allá de la risa, otra ley: “la comedia presenta intrigas sutiles, embrollos asombrosos, gente ingeniosa que sabe salir de apuros, bobos que se dejan engañar, bromas y caracteres ridículos. El amor aquí no es tan triste, sino alegre y confiado. Sin embargo, al igual que en otros casos, lo noble puede hacerse compatible, hasta cierto punto, con lo bello” (trad. 2011b, p. 9).

Dialéctica de la comedia

La delimitación kantiana de la risa en el dominio estético, y su vínculo con cierta forma material de libertad, es profundizada por los intentos del idealismo alemán de leer la libertad en el arte, y así reunir lo que Kant ha separado. De este modo, un temprano ensayo de Schiller lee la comedia como el desplazamiento del sujeto desde la moral hacia la física (trad. 2012, p. 326). La comedia expone a un sujeto determinado por el orden material, pero también permite pensar que está preparado para asumir esa libertad y superar el orden físico.

Esa temprana ambivalencia ante la comedia se modifica en posteriores textos de Schiller, en los que la comedia se emplaza en un sitio más alto, capaz de prometer una forma más libre de norma. Mientras la tragedia condiciona al sujeto a luchar por el objeto que falta, la comedia arranca después de esa lucha. Su falta de objeto libera al sujeto de la sujeción al mundo físico y le permite darse su ideal. En la comedia el sujeto puede verse desde arriba, como si fuese un objeto, justamente porque ha ganado el sitio que solo puede corresponder al sujeto:

Si la tragedia, pues, tiene un punto de partida más importante, debe concederse, por otro lado, que la comedia se dirige hacia una meta más importante y que, si la alcanzara, haría superflua e imposible toda tragedia. Su fin se identifica con lo más alto que el hombre puede pretender: estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor

y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad (trad. 1963, p. 90).

El idealismo necesita de la comedia para reconciliar la materia y las normas. Con ella puede superar la desorganización de la materia y afirmarse con libertad, superando de forma los discursos, no menos idealistas, del destino.

Esta posición es profundizada por Schelling, quien de hecho en un poema juvenil inventa cierto personaje epicúreo para describir el paso desde un sujeto que se refugia en una conciencia enana frente al mundo hacia un sujeto libre, capaz de afirmarse frente la infinitud que él mismo proyectaba. Solo así asume la posibilidad de superar el humor romántico y alcanzar un verdadero conocimiento del mundo. El materialismo brinda a Schelling la imagen del proceso en que el hombre gana el conocimiento de sí mismo y del mundo, de una libertad que supera la materia y se reconcilia con un mundo cuyo mar puede sonreírle: “No imagina que el gigante es él mismo/ se olvida por completo de su origen,/ es con fantasmas con lo que se ofusca, en vez de decirse a sí mismo/: yo soy el Dios que los alberga en su pecho, el espíritu que se mueve en todo” (trad. 1999, p. 253). El joven Schelling asume el materialismo como un momento de desengaño. La nada que se revela, el objeto que ya no se busca, es el mundo material que deja de presentarse al sujeto como una realidad ajena a su libertad.

En efecto, ese movimiento histórico puede quizá leerse con la notable fórmula sobre la comedia que brinda después Schelling en la *Filosofía del Arte*: hay comedia cuando se muestra la libertad en el objeto y la necesidad en el sujeto (trad. 1999, p. 422). Pareciera tratarse de cierta experiencia algo ominosa, en la que el sujeto ve el movimiento del espíritu fuera de sí, pero a la vez placentera, puesto que esa inversión genera efectos livianos, capaces de alegrar al sujeto que ve la necesidad de superar la necesidad.

El descalce del sujeto en la comedia muestra la aleatoriedad de lo que parecía fijo. Todo puede ser libre en la comedia, todo falso gigante termina por disolverse. Cómico es para Schelling, por ejemplo, un avaro puesto en situación de derrochador.

Si la estética de Hegel pasa por la historización de las reflexiones estéticas de Schelling, como argumenta Bürger (trad. 1996, p. 33), en el caso de la comedia este gesto no se limita a leer la historia de la comedia dentro del arte. De modo más decisivo, permite a Hegel leer la filosofía de la historia con la comedia. Acaso como en el epicureísmo, donde ve el fin de la lectura supersticiosa, acaso trágica, del vuelo de las aves (trad. 1995, p. 393), Hegel ve en la comedia la exposición de la libertad. Si la tragedia muestra el

desgarro del espíritu, en la comedia el espíritu avanza después, disolviendo las posiciones unilaterales que entraban en colisión.

En la filosofía de Hegel, la comedia no se limita a invertir los opuestos, como en Schelling. Sobre el final, la libertad del objeto vuelva al sujeto. La comedia libera al sujeto de cualquier posición fija y muestra la inminencia del movimiento dialéctico. El destino de los dioses deviene la autoconciencia del sujeto (trad. 1966, p. 431).

También el personaje avaro es para Hegel ejemplo de un sujeto cómico. En lugar de asumir la libertad y reconciliarla con la necesidad, se impone una falsa necesidad que le impide la libertad. En el mundo moderno que permite el despliegue de la libertad concreta, el avaro toma la riqueza en su abstracción al fetichizar el dinero (trad. 1989, p. 882).

El avaro se obsesiona por el valor de cambio, perdiendo cualquier posibilidad del uso libre de la riqueza. Los personajes que lo rodean también universalizan objetos parciales, pero concretos, de modo que terminan ganando al disolver las abstracciones. Es por ello que en la comedia moderna los sujetos más libres son los más concretos. Así, Hegel subraya la importancia que adquieren en las intrigas cómicas los esclavos, criados o camareras que frustran o aprovechan los planes de sus amos en función de su propio provecho, de modo tal que los señores se transforman en sirvientes, y viceversa, hasta alcanzar la reconciliación.

En esta curiosa dialéctica del amo y el esclavo, el esclavo no arriesga su vida, sino que engaña para mejorarla. Por así decirlo, no busca ser el deseo del otro, sino poder afirmar su propio deseo gracias al engaño del otro. El deseo determina en objetos algo parciales, incapaces de dar la ley, pero esos errores muestran el movimiento de la vida que aprende de sus errores y promete la futura conciliación entre la parcialidad del objeto y la imparcialidad de una nueva ley⁸.

La dialéctica de la comedia expone la falta de cualquier compulsión que no sea la del sujeto que resta, cada vez más libre, después de cada desengaño. El carácter feliz del final de la comedia no se explica porque toda la historia sea alegre, sino por la alegría de la escisión ante el pasado. Así lo explicita Marx en su crítica de la filosofía del derecho de Hegel. En ese texto temprano, recuerda la comedia como momento de alegre disolución del pasado (trad. 2015, p. 96)

⁸ Explicaciones más acabadas del movimiento cómico en Hegel pueden hallarse en de De Boer (2009), Gasché (2000) y Roche (2002), entre otros textos.

Hay comedia cuando la obra muestra esa resolución, pero también cuando puede observarse con risa una historia que cree, y no puede, ser trágica. El materialismo de Marx lee en el relato hegeliano de la humanidad otro momento de una abstracción no reconciliada con el mundo concreto. En esa escisión vuelven a aparecer los fetiches, como los de Hegel, de los que se puede reír gracias a una nueva economía de la comedia: solo puede reír con franqueza la clase que se enfrenta a los intereses de quienes pierden en la obra.

En esa línea, Assoun contrapone muy lúcidamente la mirada de Hegel ante la comedia con la crítica de Marx. Si para Hegel la comedia vivifica lo nuevo, expresando en el mundo moderno la mirada burguesa de la libertad, para Marx la comedia ofrece la imagen histórica de la propia muerte, dando a reír de sus torpes intentos de supervivencia (1999, p. 142). En lugar de mostrar el avance de la historia, la comedia muestra los remanentes que se entrecruzan. La comedia deja ver con alegría el descalce del mundo, desgaja cualquier supuesta unidad de un presente viviente. Su alegría debe prometer una novedad inanticipable, que no puede presentarse en escena antes de que se superen los remanentes de los que ríe.

Frente la sociedad burguesa en la que Hegel celebra la reconciliación, con la cual puede leer la historia del teatro como la historia de esa reconciliación, Marx remarca la contradicción que constituye la sociedad capitalista y ríe de quienes creen poder superarla mediante una política no cómica. Como bien explica Mehlmann, Marx ríe de los movimientos burgueses en la política del siglo XIX (1977, pp. 11-12)⁹. Allí donde estos se asumen serios, la mirada crítica puede reír de ínfulas que se creen trágicas y así muestran su falta de virtud, lo que justamente les impide reír, como en la comedia. Se trata de lo que Marx, en su conocido comienzo de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* llama farsa, y no comedia, como se suele traducir (trad. 2005, p. 17).

En ese sentido, para Marx la crítica de la sociedad capitalista pasa por cierta risa que distancie al proletariado de las escenografías políticas dominantes, y también de las tristes pasiones burguesas por el donero. Valiéndose de la plasticidad aglutinante de la lengua alemana, Marx parece haber inventado el vocablo *Schatzbildner*, con el cual puede subrayar el carácter objetual de una forma de acumulación de capital que requiere del

⁹ Algunas indicaciones acerca del paso del humor de Marx a Hegel, y su mediación vía Heine, pueden hallarse en los trabajos de Carver (2002, 120), Karatani (2011, 20), Mazlih (1972, 335) o Riquelme (1980, 71).

cofre donde guardar el dinero. El valor de lo cambio no logra desanclarse del objeto que fetichiza, dando a reír.

Si para Hegel el avaro mostraba el error de un sujeto superado por un capitalismo no fetichista, capaz de universalizar de forma libre el valor de cambio, Marx asume que el avaro muestra una versión cómica del fetichismo que constituye a todo sujeto en la vida moderna. El avaro cómico es el capitalista insensato, mientras que el capitalista sensato es un avaro racional (trad. 2008, p. 187), producto de una sociedad no menos basada en el fetichismo que solo podrá superarse con la política que disuelva la abstracción que abre el hiato cómico.

Psicoanálisis y comedia

La risa materialista se revela como un momento de crítica de la sociedad moderna, a la vez que revela su impotencia a la hora de proponer la transformación social. El rendimiento político del humor pasa entonces por la interrupción de cierto orden normativo, y no por su capacidad de proponer otro orden que pueda creerse ya seguro de sí, en el que sujeto y objeto terminen por reencontrarse.

El humor, materialistamente concebido, subsiste en la medida en que resista a cualquier tentativa de diseñar un orden que calce con el orden material. Al marcar la distancia, puede apelar a la imaginación de otros deseos y sensaciones. Quizá no es tan casual que Freud tache de epicúreo uno de sus chistes más conocidos. Su prosa es más graciosa que la nuestra, lo que amerita la cita en lugar de la paráfrasis:

Un pobre se granjea florines de un conocido suyo de buen pasar, tras protestarle largo tiempo su miseria. Ese mismo día el benefactor lo encuentra en el restaurante ante una fuente de salmón con mayonesa. Le reprocha: "¿Cómo? Usted consigue mi dinero y luego pide salmón con mayonesa. ¿Para eso ha usado mi dinero?". Y el inculpado responde; "No lo comprendo a usted; cuando no tengo dinero, *no puedo* comer salmón con mayonesa; cuando tengo dinero, *no me está permitido* comer salmón con mayonesa, *Y entonces, ¿cuándo comería yo salmón con mayonesa* (trad. 1991, pp. 48-49).

La respuesta epicúrea levanta la culpa y abre cierta crítica de la deuda. Como bien explica Tomsic, el sujeto endeudado cuestiona la economía que supone que debe comer

sin gastar para ganar placer (2015, p. 35)¹⁰. Frente a la economía del avaro, resiste con cierto deseo que no presenta la libertad, sino que no hace más, ni menos, que interrumpir las normas imperantes, generando en quien oye (o lee) el chiste un placer distinto: quien ríe no come, sino que gana placer por ese juego en la lengua que juega con las normas.

El chiste, al menos en este ejemplo, puede abrir entonces otra relación entre el sujeto y la lengua, capaz de habitar con alegría el descalce entre las palabras, las normas y las cosas. Distancia al sujeto de las normas dadas para habilitar otra relación con el objeto de deseo, ya no subsumido en el régimen de equivalencias del capital.

En esa línea, Lacan retoma el chiste recién citado para explicar cierto desajuste en el código habitual de la producción del significante (1998, 25). En vez de decir las cosas, abre un deseo que se dirige hacia un Otro indeterminado, que no podría jamás colmar ese deseo que no se reduce a necesidades ya delimitadas, dizque útiles. El deseo epicúreo del salmón con mayonesa muestra exigencias que no pueden satisfacerse con algún criterio funcionalista, sino con formas siempre inciertas. Un objeto no vale por otro, ni tiene a quien dirigirse.

En ese sentido, el chiste epicúreo pide otras formas que nadie podría asegurar. El materialismo, para Lacan, no es una teoría que celebra la materia sobre las formas existentes. En uno de sus últimos seminarios, reconoce en su teoría un materialismo sin providencia, dispuesto a pensar la materia en su siempre imposible articulación con las formas, en el descalce que permite los juegos en la lengua (1974).

Es por esto que Lacan puede leer la tradición materialista como la afirmación del exceso de la materia en la materia de la lengua, como podía aparecer en el chiste recuperado por Freud. Lacan lo relaciona con Lenin (1998, p. 91), con quien indica que la necesidad va siempre acompañada del significante. Contra cualquier lectura inmediata de las necesidades objetivas, Lacan recuerda la conocida explicación del comunismo de la articulación entre el poder de los soviets y con la electricidad.

La inesperada referencia de Lacan a Lenin radicaliza cierta dimensión utópica del deseo que constituye el placer del significante que se enuncia sin una destinación clara. Si la política puede leerse como la disputa por esos significantes que condensan los

¹⁰ Para la cuestión del chiste en Freud, y su eventual carácter crítico del orden capitalista del sujeto, véanse en particular Cassin (1995), Virno (trad. 2011) y Weber (2000, 121 y ss). Evidentemente, un comentario más extenso habría de pasar también por la cuestión de la comicidad y del humor en Freud. Nos limitamos aquí a señalar que tampoco allí el pensamiento freudiano lee cierta reconciliación entre sujeto y objeto, sino la exposición de las tensiones de una sociedad que no podría reconciliarse.

incierto objetos del deseo, sin alguna lengua que pudiera transformarlos en un referente claro, el humor expresa el momento de disolución de las condensaciones históricas que podrían haber creído alcanzar la equivalencia entre la lengua y el deseo. Más que significantes vacíos, la lengua humorística vacía parcialmente los significantes, liberando la lengua hacia otros materiales. El chiste resta al orden de la lengua, dejándose entender sin un régimen de sentido claro, abriendo la necesidad de otra promesa, una y otra vez.

Una lectura seria de la historia de las luchas políticas puede leerse entonces como la historia de esos movimientos humorísticos de la lengua. Quizá tomando la seña abierta por Kojève de la necesidad de leer la filosofía hegeliana de la historia bajo la clave de la comedia (1947, p. 347), Lacan señala que la *Fenomenología del Espíritu* puede leerse como un libro de lleno de humor (1991, p. 222). La ciencia de la experiencia de la conciencia no ratifica a un sujeto capaz de afirmarse con absoluta certeza en cada etapa de la historia, sino que avanza con los infinitos deslices que le permiten desengañarse de lo que creía que lo constreñía. La historia no sería el avance heroico del sujeto, sino la concatenación de lo que va quedando de sujeto tras cada destronación, el relato de esa lengua que se condensa y libera después de cada descalce.

La comedia es para Lacan la exposición de esa eterna disputa. Ella muestra la disputa por el falo que no se puede tener. Cómica es una ley sin soberanía, disuelta en la simulación de los personajes. La comedia no deja una nueva ley, que sí calce con los deseos que debiera mediar, sino la expresión de ese eterno desajuste. Si la tragedia permite imaginar que los amantes lograrían compenetrarse si no fuese por la imposición del destino, la falta de destino de la comedia muestra que esa compenetración no se da, que el destino es otra manera de fingir la falta. La comedia, declara Lacan, remarca el saber de la no-relación (1975, p. 19).

En ese sentido, la comedia ha de mostrar los objetos del deseo para exhibir la imposible soberanía del sujeto. De ahí que en ella, a diferencia de la tragedia, el dinero sea un objeto del deseo. Al comentar, casi al pasar, *El Avaro*, Lacan subraya la exposición del soporte objetual del deseo del sujeto. a través del cofre que el personaje de Molière se obsesiona en no perder. El avaro no solo condensa el deseo capitalista en un objeto particular, como explicaba Marx, sino el estatuto del sujeto en general, siempre algo fetichista ante la noticia de la pérdida. Lo cual, evidentemente, no significa que todo objeto de deseo haya de ser el capital, sino todo lo contrario: el avaro es fetichista porque anuda su deseo a un único objeto, es capitalista porque ese objeto es el capital, es cómico porque identifica el deseo, el capital y su cofre.

De ahí que el avaro, para Lacan, no pueda sino ser un personaje cómico, presto a evidenciar el humor como una forma de crítica del sujeto que cree haber sobrepasado la dimensión material. La exposición cómica de la avaricia no supone una situación superior desde la cual reír, sino la crítica materialista a la condensación capitalista entre la materia y el dinero. Solo después de pensar la materia sin la administración del dinero, sin la apropiación individual, puede abrirse otra forma de materialismo, capaz de pensar la suspensión del sentido en el sentido y afirmar, con otra lengua, otros objetos del deseo, ya no los del orden del capital.

El humor de Althusser

Este muy rápido sobrevuelo por algunos autores tan importantes para la teoría althusseriana nos permite preguntarnos en qué medida Althusser recupera, o no, los vínculos entre materialismo, crítica humorística y comedia que hemos intentado trazar. En primera instancia, sus textos no parecen particularmente preocupados por esta cuestión. La única mención a cierta forma del humor en su decisiva caracterización de Brecht¹¹, en efecto, puede hallarse en una nota al pie en la que Althusser señala que la ironía carece de cualquier carácter crítico (1972, nota al pie 4, p. 139).

Althusser parece compartir la crítica de la ironía abierta, en su minuto, por Hegel y por Marx¹². Sin embargo, para leer a Brecht propone una dialéctica distinta a la de Hegel. A saber, una consciencia melodramática, descrita como cierta consciencia exterior a los personajes populares. Si bien en la lectura hegeliana de la comedia puede darse un momento de extrañeza, la conciencia retorna con el final feliz en que triunfa algún sujeto que comprende y condensa la lucha por la libertad, sujeto cuya ausencia en Brecht permite el carácter múltiple e impersonal, dizque sobredeterminado, de la dialéctica en el teatro. Acaso como en la farsa histórica descrita por Marx, o en la comedia pensada por Lacan, los personajes brechtianos exponen su falta de libertad, sin que pueda darse, en la escena, alguna forma de la libertad. De hecho, Althusser inscribe a Molière como un eventual

¹¹ Para una lectura más extensa y lúcida de la que pudiéramos aquí hacer sobre esta cuestión, véase la compilación de ensayos que hemos realizado junto a Vicente Montenegro (2022), también el reciente artículo publicado por Thomas Mercier (2022). En todo caso, no abunda allí referencias al humor, tampoco en otros volúmenes de la creciente bibliografía sobre Althusser. Por ejemplo, en un libro dedicado a este último, cuando Bloch esboza un vínculo entre humor y materialismo no menciona los textos de Althusser (2012).

¹² Cfr. Hegel (trad. 2000, p. 220), Marx (trad. 2013, 222)

antecedente de Brecht, acaso dando a entender que un humor no irónico podría leerse en la estela de la propuesta brechtiana, quien podría pensar la historia clásica del avaro sin el fortuito reencuentro final que le imprime el dramaturgo clásico francés.

En efecto, Brecht presenta también una lectura de Hegel en clave humorística, que difícilmente desemboca en algún tipo de sujeto o fin de la historia. En la notable conversación que dedica a la dialéctica en sus *Diálogo de fugitivos*, uno de los personajes presenta a Hegel como el filósofo en el que piensa a propósito del humor. Lejos de delimitar el humor a un movimiento en la historia del teatro, plantea una lectura humorística del movimiento de la dialéctica.

Humorista, Hegel se habría interesado por la transformación. Esto permite al personaje de Brecht describir a *Ciencia de la lógica* como una de las más grandes obras de la literatura mundial, y así leer la historia de los conceptos como la de seres resbaladizos, inestables e irresponsables que se oponen y reconcilian, la historia humana como la de quienes combaten y reúnen en medio de esa inestabilidad:

Tenía tanto humor que era incapaz, por ejemplo, de pensar en el orden sin el desorden. Tenía muy claro que el extremo desorden se halla en la proximidad inmediata del orden más estricto. Fue tan lejos, que incluso llegó a decir: ¡en un solo y mismo lugar! Entendía por Estado algo que surge allí donde se manifiestan las más agudas contradicciones entre las clases, de modo que, por decirlo así, la armonía del Estado se nutre de la desarmonía de las clases (1973a, p. 92).

El humor muestra la colisión en medio de toda unidad, colisión que el teatro debe mostrar sin tomar partido por alguna de las partes. En efecto, Brecht no piensa su teatro al margen del humor, que comprende como distanciamiento (trad. 1973b, p. 11). Su insistencia en un teatro que no resuelva el conflicto, interrumpiendo cualquier identificación con los personajes, supone una especie de humor generalizado en el que todo personaje muestra las tensiones en un mundo no reconciliado, en el que la supervivencia de todo personaje requiere, en algún punto, de la avaricia.

La comedia se revela, en Brecht, como una herencia con la cual mostrar esa necesidad. Las notas de una obra tan importante para exponer esta cuestión, como *La Ópera de los tres centavos*, vinculan la presencia de cierto materialismo con el género cómico (trad. 1957, p. 63). La apuesta brechtiana pasa por tomar esa exposición de la falta y llevarla al seno de la más seria disputa histórica, mediante lo que Althusser leía como

melodrama, instalando así el humor en medio del movimiento histórico. No del todo cómico, nada de trágico, ese teatro puede abrir otra noción de la comedia.

¿Por qué la comedia?

Una posibilidad de leer cierta proyección de ese humor materialista en Althusser puede hallarse en la conferencia “¿Por qué el teatro?”, presentada por Althusser en Italia en 1964, que hemos tenido la fortuna de editar con Vicente Montenegro en el volumen de próxima aparición denominado *Los fines de la identificación. Althusser y el teatro*, gracias a la generosa mediación de Warren Montag y la traducción de Manuel Ignacio Moyano.

Se trata de una conferencia harto singular, presentada por un filósofo no particularmente dedicado al teatro, ante un público no particularmente dedicado a la filosofía. Quizá esto explique que Althusser parta presentando un esquema más pedagógico que la mayoría de los textos que ha escrito, al punto de dar la impresión de suponer cierto funcionalismo para leer la relación histórica entre sujetos y objetos.

Así, Althusser explica la existencia de sujetos, de necesidades y de objetos que satisfacen necesidades. Algunos de estos objetos de consumo simple parecen satisfacer de manera inmediata las necesidades del sujeto, mientras que otros exigen al sujeto construir cierta capacidad de satisfacer esa demanda, como los objetos científicos, que exigen al sujeto un nivel de conocimiento no cotidiano, o los objetos artísticos, que desajustan cualquier tipo de conocimiento o experiencia cotidiano.

El arte, para Althusser, aparece con objetos que portan internamente esa diferencia, esa división del sujeto ante un objeto que no podría calzar del todo con sus conocimientos previos. En ese sentido, la producción de este tipo de objetos pronto desarma cualquier economía o psicología del sujeto que pudiera pensar el teatro como una simple satisfacción individual.

Dos años después del texto sobre Brecht, Althusser se vale de tales supuestos para presentar una especie de teoría general del teatro y sus distintas formas. Según argumenta, la particularidad del teatro, en tanto objeto artístico, pasa por la existencia de un colectivo que observa y condiciona una obra. A diferencia del espectáculo religioso, cuyo estatuto no varía en función de la asistencia, la obra teatro puede variar gracias a su interacción con lo que la rodea:

“(D)ebe tenerse en cuenta una particularidad decisiva del teatro que lo hace parecerse al espectáculo deportivo y que en cambio lo diferencia de la misa. Un partido de fútbol no se juega nunca anticipadamente, jamás está prefabricado, no se sabe nunca cuál va a ser el resultado (y acá no hablo del resultado matemático, sino del nivel deportivo, la calidad del juego). Hay siempre un riesgo interno al mismo espectáculo, el cual puede alcanzar la cúspide o caer a lo más bajo (trad. 2022, p. 141).

La inesperada analogía althusseriana entre teatro y fútbol supone la emergencia de la obra teatral entre distintas condiciones. Hay teatro gracias a la composición entre distintos elementos, que dan pie a una producción inanticipable. Ni el guion ni la compañía ni el público ni la sala pueden pensarse de manera aislada, ninguno de esos elementos puede asegurar lo que pasará.

Hasta allí podríamos pensar en una especie de estructuralismo simple del teatro, dispuesto a subrayar lo obvio. Sin embargo, la consideración histórica, por no decir aleatoria, de la estructura en Althusser, permite llegar a una conclusión no tan obvia: la obra puede satisfacer la demanda teatral de distintos modos, porque el estatuto mismo de la demanda es tematizado por la obra. Una obra teatral crítica no satisface públicamente un deseo individual sino que, en público, interpela ese deseo, acaso lo frustra o desplaza.

Así, Althusser desplaza la noción tradicional del conflicto central de la obra para mostrar cómo distintas formas de teatro pueden descentrar el conflicto. Como en la explicación lacaniana del chiste del salmón, el teatro muestra una lengua que se dirige a un público incierto para mostrar con la obra, más allá de ese público, distintas formas de mediar el deseo que excede cualquier obra. No casualmente, Althusser explica estas distintas respuestas del teatro con un léxico cercano al psicoanálisis: hay teatro de la sublimación, del desplazamiento, de la destrucción.

La sublimación es la estrategia del teatro descrito por Althusser como épico-trágico-clásico. La tríada articula cierta concepción de lo épico muy distinta a la de Brecht. Se trata de la forma tradicional con la que el teatro idealiza las demandas y respuestas de un momento histórico. La lucha de clases aparece sublimada entre bandos virtuosos y lenguas elevadas, mediante guerras encarnadas por héroes que se someten a leyes que se asumen intemporales, ajenas a los intereses concretos de la historia.

El segundo tipo de teatro, propio del drama moderno, resuelve el conflicto idealizando solo una parte de la realidad que se presenta. Sublima la respuesta ante la demanda de un público que ya no podría considerar verosímil una representación heroica

de todos los protagonistas, como podía suceder en el teatro clásico. El nuevo teatro la connivencia de la realidad histórica, acaso cómica, con algún sujeto que sobrepasa la comicidad y recupera una heroicidad aislada en el mundo burgués. Deja cierta moral al público que la observa, sin certeza de poder seguirla, pero sí de admirarla.

Los dos tipos de teatro ya mencionados no alteran la demanda que busca sublimar su deseo en alguna figura de un héroe, o en más de uno. El desplazamiento aparece recién en la tercera forma de teatro, descrita por Althusser como crítica, gracias a la desconexión entre la demanda del público y la respuesta que da la obra. Es el teatro que destruye esa expectativa.

Es el caso del teatro cómico, que destruye la posibilidad de la respuesta, o también del teatro del teatro de Pirandello, que destruye la de la pregunta. La obra pasa de la expectativa por una respuesta alta hacia la pregunta baja por la posibilidad de su resolución. En vez de un héroe, allí aparece la destitución de la posibilidad del héroe. Es también el caso de Ionesco, que destruye todo, mostrando en el teatro la imposibilidad del teatro.

Este teatro podría ser considerado propicio a la farsa, en sus formas tradicionales o en experimentaciones contemporáneas en las que el sinsentido es tal que no se encadena el interés de los personajes con algún discurso racional. Allí donde el público esperaba lo alto, los personajes terminan mostrando lo bajo, sobre todo cuando lo disfrazan de lo alto: “Este teatro es crítico en cuanto prueba que la actitud de los hombres no se corresponde a la realidad, que los hombres tienen una actitud imaginaria mientras la realidad es solamente real, desnuda. Es una crítica de las ilusiones, de los ideales, de los sueños de los hombres en los que creen vivir la realidad cuando en verdad solo viven en un sueño” (trad. 2022, p. 125).

La comedia aparece entonces como un teatro que destruye las ilusiones. Parece tratarse de una crítica de la ideología que no da a ver la ideología, como sí lo hace el conocimiento que brinda el arte, según la lúcida consigna de Althusser (1965, p. 561). Antes bien, este tipo de teatro intenta simplemente desvestir la realidad de la ideología, y así se revela como un materialismo vulgar: supone una materia ya dada como única respuesta posible a un sujeto ya dado, que solo queda en la desilusión.

De ahí la diferencia entre ese tipo de teatro con el teatro del desplazamiento, donde Althusser emplaza a Beckett¹³. Si la comedia corriente era crítica, este teatro es crítico y realista a la vez, por lo tanto dialéctico: pone la crítica en medio de la realidad que ya no parece nada.

Para Althusser, la crítica de Beckett a la lengua no concluye en mostrar una humanidad ya delimitada, sino en la desazón un teatro de hombres y situaciones desconocidas, en el límite de la humanidad. El sujeto que podía buscar una respuesta termina siendo interrogado en un teatro que pierde cualquier capacidad de resolución, que deviene incapaz de responder cualquier forma ya dada de demanda:

Todos los diálogos de Beckett ofrecen un ejemplo de este vuelco inmediato y muy espeso, un personaje dice una frase y otro le responde con las mismas palabras, sin una palabra de más, sino que dadas vuelta. Este darse vuelta desplaza todo el sentido del diálogo. Cuando las palabras son dadas vueltas encontramos entonces un sentido nuevo, una realidad nueva que antes estaba escondida tanto para las demandas como para las respuestas comunes (2022, p. 132).

Si la interpelación ideológica hace que el sujeto se dé vuelta, retomando la clásica figura de Althusser (1976a, p. 126). el teatro crítico da vuelta la lengua en la que se produce esa interpelación. Libera la lengua para que pueda expresar un deseo menos claro, después de poner en suspenso la lengua de la ideología.

Contra cualquier materialismo simple, que creyera ya tener un sujeto histórico que pudiera calzar con la demanda revolucionaria, Althusser lee el marxismo de Brecht con el esquema de Beckett. Es en tal incerteza que Brecht inscribe la lucha de clases en la escena. Allí donde el teatro clásico heroificaba la guerra, donde el cómico mostraba la cobardía, donde Beckett podía mostrar sus efectos ni heroicos ni cómicos, Brecht la historiza al mostrar las respuestas de personajes que se desplazan, más allá de los límites dados por cualquier moral humanista.

¹³ No está de más recordar que Althusser piensa también aquí en Shakespeare. Carecemos aquí del espacio para recordar cómo Marx dibuja la política con la obra del dramaturgo inglés, pero sabemos que Sazbón ya lo ha hecho con un ensayo imprescindible (1981). A ello quisiéramos añadir, como un apéndice en torno al tema que seguimos, que la disolución shakespeareana de los géneros tradicionales le permite instalar la cómica cuestión del dinero en torno a la no del todo cómica historia de Shylock. Es como si Shakespeare pudiera disolver también la expectativa de una exposición simple de la economía, como ciertamente puede leerse con los usos que Marx hace de su obra.

Brecht desplaza también las posiciones previas del público. Después de la ilusión, no arriba a un conocimiento directo de una materia inerte, sino que deja la pregunta por la relación entre el sujeto y la materia para invitar a otra estructuración histórica de la materia. No muestra entonces a un hombre avaro, sino las historias en las que todo personaje puede tener que pasar por la avaricia, así como la imposibilidad de seguir guardando los cofres. De esta manera, en *Madre Coraje*, Althusser interpreta la historia de una madre expuesta a la contradicción: “(L)a madre quería ganar dinero sin la guerra, es decir, quería paz dentro de la guerra, honestidad en la guerra, etc. Es decir, quería una contradicción fundamental y al final es solo esta contradicción lo que existe, todo el resto ha muerto, pero de a poco, en un desarrollo dialéctico que reposa en una contradicción entre la realidad y la demanda, entre la respuesta de la realidad y la demanda cambiada” (2022, p. 137).

En ese sentido, Brecht parece abrir una forma distinta de comedia. No devuelve la libertad a un sujeto ya existente, sino que, al enrostrarle la necesidad, exige la invención de otra forma de sujeto que la afirmada por el idealismo. Como en la comedia pensada por Marx, muestra un combate que no puede resolverse en la escena. Sin dioses que pudieran sellar cierto carácter trágico del desgarramiento capitalista entre el sujeto y la sociedad, la posición marxista en el teatro expone la imposibilidad de una solución simple, la sobredeterminación de una estructura que no se podría disolver con la mera risa, sino con el paciente ejercicio de la política.

Con y más allá de Althusser, comedia puede ser el nombre de la mera farsa, pero también de un teatro que muestre la estructuración histórica y la imposibilidad de pensar la política sin asumir todos los elementos que condensan una escena sin sujeto que la reúna. La politización de la comedia, con Brecht leído desde Althusser, pasa por la insistencia en el descalce entre el sujeto y la materia, descalce que permite que la ideología tome forma, pero también que se descomponga. Para que la ideología cuaje la mayonesa, retomando el ejemplo de Althusser acerca de la consistencia (1993, p. 143), puede ser necesario recordar el chiste que la sustrae de la economía, seguir revolviendo su lengua para que nunca termine de cuajar.

Bibliografía

- Amir, L. (2020). "Pure joy": Spinoza on laughter and cheerfulness. *The Southern Journal of Philosophy* 58(4), 500-533.
- Arendt, H. (1978). *The life of the mind*. Orlando: Harcourt.
- _____. (2008). Martin Heidegger cumple ochenta años. VVAA. *Sobre Heidegger. Cinco voces judías* (pp. 113-126) (trad. B. Ainbinder). Buenos Aires: Manantial.
- Althusser, L. (1972). Le « Piccolo ». Bertolazzi et Brecht. (Notes sur un théâtre matérialiste). *Pour Marx* (pp. 129-152). París : François Maspero.
- _____. (1976a). Idéologie et appareils idéologiques d'État. *Positions* (pp. 79-137). París : Éditions sociales.
- _____. (1976b). La philosophie comme arme de la révolution. (Réponse à huit questions). *Positions* (pp. 43-56). París: Éditions sociales
- _____. (1993). Trois notes sur la théorie des discours. *Écrits sur la psychanalyse. Freud et Lacan* (pp. 117-170). París : Stock/IMEC.
- _____. (1995). Lettre sur la connaissance de l'art (réponse à André Daspre). *Écrits philosophiques et politiques. Tome II* (pp. 559-657). París : Stock/IMEC.
- _____. (2022). "¿Por qué el teatro? Conferencia y posterior debate por el prof. Louis Althusser" (trad. M. Moyano). (pp. 119-169). En A. Fielbaum y V. Montenegro (Eds.). *Los fines de la identificación. Althusser y el teatro*. Buenos Aires: La Cebra/Palinodia.
- Aristóteles. (1999). *Poética* (trad. V. García Yebra). Madrid: Gredos.
- _____. (2000). *Partes de los animales* (trad. E. Jiménez Sánchez-Escariche). Madrid: Gredos.
- Assoun, P.-L. (1999). *Marx et la répétition historique*. París : PUF.
- Aubenque, P. (1969). Kant et l'épicurisme. VVAA. *Association Guillaume Budé. Actes du VIII Congrès. Paris, 5-10 avril 1968* (pp. 293-303). París : Les Belles Lettres.
- Bloch, O. (2012). Les jeux de l'humour et du hasard. Annie Ibrahim (Dir.). *Autour d'Althusser. Penser un matérialisme aléatoire : problèmes et perspectives* (pp. 97-110). París : Le Temps des Cerises.
- Boucheron, P. (2017). *Un été avec Machiavel*. París : Éditions des Équateurs.
- Brecht, B. (1957). *La ópera de tres centavos* (trad. A. Reney y O. Lovero). Buenos Aires: Losange
- _____. (1973a). *Diálogos de fugitivos* (trad. M. J. Ampudia). Madrid: Edicusa.
- _____. (1973b). *El compromiso en literatura y arte* (trad. J. Fontcuberta). Barcelona: Península.

- _____. (1977). *Diario de Trabajo (1938-1939)* (trad. N. Mendilaharsu de Machain). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brown, A (2010). *The return of Lucretius to Renaissance Florence*. Londres: Harvard University Press.
- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista* (trad. R. Sánchez Ortiz de Urbina). Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Carver, T. (2002). Imagery/Writing, Imagination/Politics: Reading Marx through the Eighteenth Brumaire (pp. 113-128). M. Cowling y J. Martin (eds.) *Marx's Eighteenth Brumaire (Post)modern Interpretations*. Londres: Pluto Press.
- Cassin, B. (1995). *L'effet sophistique*. París : Gallimard.
- Cowan, R. (2012). "Fear and Loathing in Lucretius: Latent Tragedy and Anti-Allusion in DRN 3". En T. Papanghelis, S. J. Harrison y S. Frangoulidis (Eds.). *Generic Interfaces in Latin Literature* (pp- 113-133). Berlín: De Gruyter.
- De Boer, K. (2009). "The Eternal Irony of the Community: Aristophanian Echoes in Hegel's Phenomenology of Spirit". *Inquiry* 52(4), 311-334.
- Derrida, J. (1975). "Economimesis". VVAA, *Mimesis des articulacions* (pp. 57-93). París: Aubier-Flammarion.
- Dolar, M. (2017). "The comic mimesis". En *Critical Inquiry* n° 43(2), 570-589.
- Epicuro. (1999). Carta a Meneceo (trad. P. Oyarzún). *Onomazein* n°4, 403-425.
- _____. (2012). *Filosofía para la felicidad* (trad. C. García Gual). Madrid: Errata Naturae.
- Fenves, P. (2003). *Late Kant. Towards Another Law of the Earth*. Nueva York: Routledge.
- Freud, S. (1991). *Obras Completas. Volumen VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente* (trad. J. L. Etcheverri). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gasché, R. (2000). "Self-dissolving Seriousness: on the Comic in the Hegelian Concept of Tragedy". M. de Beistegui y S. Parks (eds), *Philosophy and Tragedy* (pp. 37-54). Londres: Routledge.
- Greenblatt, S. (2011). *The Swerve. How the Renaissance Began*. Londres: The Bodley Head.
- Hegel, G. (1966). *Fenomenología del espíritu* (trad. W. Roces). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1989). *Lecciones sobre la estética* (trad. A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- _____. (1995). *Lecciones sobre la historia de la filosofía. II* (trad. W. Roces). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2000). *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho o compendio de derecho natural y ciencia del Estado* (trad. E. Vásquez). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Heller, A. (2005). *The Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*. Oxford: Lexington Books, Oxford.
- Kant, I. (1946). *Historia natural y teoría general del cielo* (trad. P. Merton). Buenos Aires: Lautaro
- _____. (1991). *Antropología en sentido pragmático* (trads. A. Rivero Rodríguez y P. Gaos y González). Madrid: Alianza.
- _____. (2006). *Crítica de la Facultad de Juzgar* (trad. P. Oyarzún). Caracas: Monte Ávila.
- _____. (2007). *Crítica de la razón pura* (trad. Mario Caimi). Buenos Aires: Colihue.
- _____. (2011a). *Crítica de la razón práctica* (trad. D. Granja Castro). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2011b). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (trad. D. Granja Castro). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Karatani, K. (2011). *History and Repetition*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kent, R. (1994). "Platonic Jokes with Philosophical Points". En S. Jäkel y A. Timonen (Eds.), *Laughter down the centuries. Vol. 1* (pp. 53-58). Turku: Turun Yliopisto.
- Kojève, A. (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*. París : Gallimard
- Lacan, J. (1974). «Les non-dupes errent. Leçon X, 19 mars 1974 ». Disponible en http://www.gnopl.fr/Recherche_Lacan/2013/07/02/lxxi-les-non-dupes-errent-lecon-xi-9-avril-1974/ . Revisado en 15 de mayo de 2022.
- _____. (1991). *Le séminaire, livre XVII : L'envers de la psychanalyse*. París: Seuil.
- _____. (1998). *Le séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*. París: Seuil
- Lombardini, J. (2013). "Civic Laughter: Aristotle and the Political Virtue of Humor". *Political Theory* 41 (2), 203-230.
- Laveran, S. (2014). *Les Concours des parties. Critique de l'atomisme et redéfinition du singulier chez Spinoza*, París : Garnier.
- Lucrecio (1976). *La naturaleza de las cosas. De rerum natura* (trad. E. Valentí). Barcelona: Bosch.
- MacGowan, T. (2017). *Only Joke Can Save Us: A Theory of Comedy*. Illinois: Northwestern University Press.
- Maquiavelo, N. (2013). *Epistolario. 1512-1527* (trad. S. Mastrangelo). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Markovits, F. (1974). *Marx dans le jardin d'Epicure*. París: Minuit.
- Marx, K. (2008). *El Capital* (trad. Pedro Scaron). México D.F.: Siglo Veintiuno
- _____. (2012). *Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y Epicuro y otros escritos* (trad. M. Candel). Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. (2005). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Longseller.
- _____. (2015). "Contribución a la Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel. Introducción" (pp. 91-106), *Antología*, sel. Horacio Tarcus, trad. Pedro Scaron. Madrid: Siglo Veintiuno, Madrid.
- Mazlish, B. (1972). "The Tragic Farce of Marx, Hegel, and Engels: A Note". *History and Theory* vol. 11(3), 335-337.
- Mehlman, J. (1975). "How to Read Freud on Jokes: The Critic as Schadchen". *New Literary History* Vol. 6 (2), 439-461.
- _____. (1977). *Revolution and Repetition. Marx/ Hugo/Balzac*. Londres: University of California Press.
- Menninghaus W. (2000). "Le mouvement du rire chez Kant". *Dix-huitième Siècle* n°32, 265-277.
- Mercier, T. C. (2022). "“Rideaux rouges”: The Scene of Ideology and the Closure of Representation (Matter and Theatre in Althusser and Derrida)”. *Derrida Today* n°15: 1, 5–30.
- Morfino, V. (2015). *El tiempo de la multitud*. Santiago: Doble Ciencia, Santiago, 2015
- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal*, (trad. A. Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos.
- Riquelme, J, P. (1980). "The Eighteenth Brumaire of Karl Marx as Symbolic Action". *History and Theory*, Vol. 19 n° 1, 1980, 58-72.
- Roche. M. W. (2002). "Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy". *Revue internationale de philosophie* 221(3), 411-430.
- Roskam, G (2019). "Philosophy is Great Fun! Laughter in Epicureanism". En P. Destré y F. Trivigno (Eds). *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy* (pp. 227-243). Oxford: Oxford University Press.
- Rabaté, J.-M. (2019). *Rires prodigues. Rire et jouissance chez Marx, Freud et Kafka*. París: 2019.
- Rosivach, V. (1980): "Lucretius 4.1123-40". *The American Journal of Philology* Vol. 101 (4), 401-403.

- Salem, J. (1989). *Tel un Dieu parmi les hommes. L'éthique d'Epicure*. París: J. Vrin.
- Sánchez, M. (2012). "Ingenio, Uso Hipotético de la Razón y Juicio Reflexionante en la Filosofía de Kant". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* vol. 29 (2), 577-592.
- Sazbón, J. (1981). "El fantasma, el oro, el topo: Marx y Shakespeare". *Cuadernos Políticos* n°28, 88-103.
- Schelling, G. (1997). "Profesión de fe epicurea de Heinz Widerporst". *Thémata. Revista de Filosofía*, n°18, 239-255.
- _____. (1999). *Filosofía del Arte* (trad. V. López Domínguez). Madrid: Tecnos.
- Schiller, F. (1963). *Poesía ingenua y poesía sentimental* (trads. J. Probst y R. Lida). Buenos Aires: Nova.
- _____. (2012). "Tragédie et comédie". *Écrits sur le théâtre* (trad. G. Darras). Les Belles Lettres: París.
- Spinoza, B. (1990). *Tratado Breve* (trad. A. Domínguez). Madrid: Alianza.
- _____. (1996). *Tratado político* (trad. A. Domínguez). Madrid: Alianza.
- _____. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico* (trad. A. Domínguez). Madrid: Trotta.
- _____. (2007). *Epistolario* (trads. J. Blanco, O. Cohan y D. Tatián). Buenos Aires: Colihue.
- Strauss, L. (1964). *The City and Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (1978). "Correspondence concerning *Wahrheit und Methode*". *Independent Journal of Philosophy*, Vol. 2, pp. 5-12.
- _____. (2008). *Socrates and Aristophane*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, B. (2016). "Rationalism and the theater in Lucretius". *The Classical Quarterly* n°66.1, 140-154.
- Thouard, D. (2005). "Rire et amour-propre. Anthropologie du rire et subjectivité chez Kant et Hobbes". En L. Foisneau y D. Thouard (Eds.). *Kant et Hobbes. De la violence à la politique* (pp. 55-85). París: Vrin.
- Tomšič, S. (2015). "Laughter and capitalism". *S: Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique* n° 8, 22-38.
- Torres, S. (2013). *Vida y tiempo de la República. Contingencia y conflicto político en Maquiavelo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Trivigno, Franco V. (2019). "Plato on Laughter and Moral Harm". En Destré y Trivigno..., 13-34.
- Vardoulakis, D. (2020). *Spinoza, the epicurean. Authority and utility in Materialism*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Virno, P. (2011). "Chiste y acción innovadora". *Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad* (trad. E. Sadier y D. Picotto) (pp. 21-101). Madrid: Traficantes de Sueños, Madrid.

Viroli, M. (1988). *Machiavelli*. Nueva York: Oxford University Press.

Weber, S. (2000). *The legend of Freud*. Stanford: Stanford University Press.

Zupancic, A. (2008). *The Odd in One. On Comedy*. Nueva York: The MIT Press.