

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2021.i21.04>

**Introducción a la fotografía cómica: una aproximación estética a la experiencia humorística a través de la imagen fija**  
**Introduction to comic photography: an aesthetic approach to the humorous experience through the still image**

Xabier Ortiz de Urbina Arandigoien  
Universidad Autónoma de Barcelona

**Resumen:**

La imagen fotográfica, al igual que sucede con otros fenómenos estéticos, puede resultar generadora de una experiencia humorística en quien la observa, de forma que dicha fotografía adquirirá un carácter cómico a ojos de su observador. Si bien existen limitaciones que son propias del soporte fotográfico a la hora de imitar aspectos risibles del comportamiento humano, cabe explorar las posibilidades de generar contenido cómico con las que cuenta la imagen fotográfica y ver cómo se puede hacer un uso satisfactorio de ellas.

**Palabras clave:** Fotografía, humor, estética, comedia

**Abstract:**

Photographic images, as other aesthetic phenomena, can generate a humorous experience in the observer, so that means they will acquire a comic character in the eyes of the observer. Although there are limitations that are inherent to the photographic medium in order to imitate laughable aspects of human behavior, it is worth exploring the possibilities of generating comic content that the photographic image has, and seeing how it can make a successful use of them.

**Keywords:** Photography, humor, aesthetics, comedy

## Introducción

Toda creación reconocida como artística es fundamentalmente –o fundacionalmente– paradójica. Es decir, se parece en mayor o menor medida a la realidad pero a su vez difiere de ella. Cada soporte o forma expresiva constituye su propia paradoja en la medida en que cada una de ellas forma un parecido particular al flujo de la vida: según la clasificación establecida por el semiólogo Christian Metz<sup>1</sup>, el teatro sería la forma más rica en índices de realidad mientras que la fotografía y por último la pintura serían las más pobres debido esencialmente a su incapacidad de registrar el movimiento.

De esta manera cada una de las formas paradójicas cuenta con sus propias posibilidades de generar contenidos potencialmente cómicos. Parecerse mucho a la vida, como en el caso del teatro, puede tener sus ventajas, por ejemplo, a la hora de imitar o parodiar los aspectos más ridículos del comportamiento humano. Sin embargo, ese mismo *parecerse mucho a la vida*, como sucede, por ejemplo, en el caso del cine-documental, puede resultar a su vez contraproducente en la medida en que la distancia emocional con los personajes no es suficiente como para reírse de ellos.

Si se piensa en el soporte fotográfico, sucede que la falta de movimiento y de sonido lo sitúan inevitablemente detrás del teatro o del film en términos de potencial representativo. No son pocas las veces en las que un gag visual requiere de al menos dos fotografías, de manera que su potencial cómico reside precisamente en aquello que sucede o imaginamos que sucede entre una y otra imagen. Pero, como se verá, esa distancia ontológica respecto al acontecer real puede, al mismo tiempo, –concretamente en términos de ahorro emocional y energético, hablando al estilo freudiano– suponer un salvoconducto emocional a la hora de perseguir resultados humorísticos.

Sería ingenuo pensar que el soporte fotográfico cuenta con algún tipo de rasgo específico que lleve a una experiencia humorística específica. La fotografía pone sobre la mesa unas condiciones de posibilidad básicas en las que introducirse estéticamente para pasar a explorar las posibilidades cómicas de cada fotografía. Seguiremos, de esta manera, la advertencia de Barthes: “del mismo modo que es lícito hablar de una foto, me parecía improbable hablar de la Fotografía”<sup>2</sup>. Asimismo, sería igualmente ingenuo pensar la fotografía de nuestros días –digital– desde la tensión ontológica establecida por Bazin, Benjamin o Sontag a propósito de la fotografía de su tiempo, a saber, la fotografía analógica o fotoquímica.

## Fenomenología de la fotografía digital

La aparición de la fotografía digital y su consolidación durante las últimas décadas ha tambaleado el planteamiento ontológico de algunos autores destacados como Benjamin, Bazin o Barthes, cuyo proyecto consideraba a la cámara fotográfica capaz de capturar lo real más allá de lo real:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana (...) Solo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis<sup>3</sup>.

Los programas de ordenador que permiten manipular las imágenes –hasta el punto de elaborar composiciones que pasan perfectamente por fotografías tomadas de la realidad inmediata– han pasado a formar parte de la ecuación de una nueva hermenéutica de la imagen fotográfica, de manera que un aura de escepticismo recorre la mirada contemporánea. Si en el contexto analógico aun había motivos para creer en la utopía realista de la imagen fotográfica, la tecnología digital exige, más bien, concebir la fotografía como un arte pictórico. Sin embargo, no todo se ha perdido de esa ontología proyectada por Benjamin y otros autores, ya que, como indica Josep M. Català, lo que en el contexto digital aun perdura es la técnica fotográfica, es decir una mirada particular del mundo sobre sí mismo:

No cabe duda de que la imagen digital puede derivar hacia lo abstracto, pero donde se establece de manera más incisiva el debate en torno a sus transformaciones es en el ámbito de las imágenes figurativas, por el hecho de que en ellas persiste el eco de lo fotográfico. Y persiste no sólo porque se conservan los trazos de un vago concepto de lo mimético que ya pertenecía al ámbito de la pintura, sino porque este mimetismo tiene, a partir de la instauración de la técnica fotográfica, unas características particulares (...) más allá del hecho de que un caso la imagen es analógica y en otro, digital, o para decirlo desde otra perspectiva: en un caso es básicamente metonímica, en el otro básicamente metafórica<sup>4</sup>.

Al apostar por la permanencia de *lo fotográfico*, más allá de las ulteriores implicaciones de que la técnica sea fotoquímica o digital, se debe argumentar en dos tiempos al respecto de las posibilidades cómicas de la fotografía. En primer lugar se debe considerar la *poiesis* fotográfica en su conjunto y discernir acerca de cómo la imagen fotográfica juega sus cartas en busca de una experiencia humorística en quien la mira. En segundo lugar, y como se ha dicho, la irrupción de la tecnología digital en el terreno fotográfico exige

una nueva fenomenología, en la que la experiencia humorística se verá beneficiada en algunos casos y perjudicada en otros, como pasaremos a observar a continuación.

De tal manera, partimos de que la imagen fotográfica cuenta con una posición de inferioridad en comparación a otras formas paradójicas –como la imagen en movimiento o el teatro– de cara a construir contenido potencialmente cómico, dada su pobreza en índices de realidad y, por tanto, de representación. A esto se suma una tradición hermenéutica donde la exigencia de realismo es alta, de forma que la imagen fotográfica ha sido y es especialmente sensible a la impostura, la manipulación o la falta de ética por parte del fotógrafo. Dichos factores resultan contraproducentes de cara a fines humorísticos: “La fotografía solo es laboriosa cuando engaña”<sup>5</sup>, dice Barthes. Sin embargo, la nueva hermenéutica nacida de la fotografía digital abre la posibilidad a relajar las exigencias de realismo respecto a la imagen fotográfica, lo cual puede beneficiar su potencial cómico.

### **Apuntes metodológicos**

Los autores que más páginas han dedicado a la cuestión de lo cómico han realizado una profunda labor de identificación de infinitas formas discursivas y de tropos que pueden posibilitar una experiencia humorística, así como la clasificación de diferentes dimensiones de lo cómico: destaca la distinción entre lo *cómico significativo* y lo *cómico absoluto* de Baudelaire<sup>6</sup>, la teoría del contraste de T. Lipps<sup>7</sup>, la llamada *interferencia de las series* de Henri Bergson en su ensayo sobre la risa<sup>8</sup> o el exhaustivo estudio de las distintas formas del chiste realizado por Freud en su tratado sobre *El chiste y su relación con lo inconsciente*<sup>9</sup>. Sin embargo, este último dedica la segunda parte de su tratado a introducirse en la particularidad de la experiencia humorística –en relación a las formas del chiste a las que se refiere en la primera– y adopta una necesaria posición relativista en contraposición a la postura de Bergson, quien parece dar a entender que ciertas formas retóricas garantizan una experiencia humorística de manera universal: “Los afectos individuales y la diversa disposición espiritual explican, en cada caso particular, la génesis o la ausencia de la comicidad”<sup>10</sup>.

El estudio de las posibilidades cómicas de cualquier fenómeno estético requiere de dicha posición, así como de entender el potencial cómico del objeto estético y la experiencia humorística como elementos distinguidos pero inseparables: “El esencial parentesco entre ambos procesos es tan poco dudoso, –la comicidad y el humor– que una tentativa de esclarecer lo cómico tiene que proporcionarnos, por lo menos, algún dato para la

inteligencia del humor”<sup>11</sup>. De cara a analizar el fenómeno fotográfico se debe, pues, proceder de tal manera.

### **Discusión: sobre el potencial cómico de la imagen fotográfica**

Como se ha dicho, se debe reconocer en la imagen fotográfica una cierta posición de inferioridad de cara a generar contenido potencialmente cómico en comparación con otros fenómenos estéticos tales como la imagen en movimiento o el arte teatral, en la medida en que se trata de un soporte ciertamente limitado a la hora de imitar el acontecer real. Aristóteles dijo, con la obra teatral como principal referente estético, que la comedia es “una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo”<sup>12</sup>, de manera que el fotógrafo que persiga un resultado cómico deberá ir en busca de faltas que no requieran una imitación dinámica de la acción para ser comprendida. No es de extrañar que el género más vinculado al humor en el contexto de la imagen fija –en este caso, en la pintura– sea el de la caricatura, ya que atiende y exagera faltas de carácter estático como, por ejemplo, una nariz de tamaño desproporcionado en relación al tamaño de la cara o unas orejas excesivamente separadas del cráneo.

Sim embargo, volviendo al fenómeno fotográfico, el hándicap de la falta de dinamismo puede ser contrarrestado por una particular capacidad de convocar un movimiento interesado en la imaginación del observador.



Imagen 1  
René Maltête



Imagen 2  
Pau Buscató

Dejando para después la discusión fenomenológica entorno a la fotografía analógica y digital, la capacidad de convocar un movimiento interesado es evidente en ambas fotografías (Imagen 1 e Imagen 2). En la veraniega fotografía de René Maltête uno no sólo observa el estampado de las camisetas de los tres personajes, sino que la imagen tiene la capacidad de evocar toda una secuencia de acontecimientos de carácter imaginario que llevan al niño a vestir esa camiseta. Viene al caso recordar que Bergson, en su tratado sobre la risa, destaca que la mecanización de la vida es una de las

principales fuentes de comicidad. En el caso de la fotografía de Maltête, es la propia producción de vida la que resulta mecanizada. Una elipsis de similares características evoca la fotografía de Pau Buscató (Imagen 2). La secuencia que aquí se evoca tiene un carácter igualmente imaginario, ya que resulta materialmente inverosímil, pero resulta igualmente útil a la hora de ilustrar una particular capacidad de algunas fotografías para convocar acciones de cierto potencial cómico. La teoría de Freud es pertinente también a la hora de profundizar en el potencial humorístico de estas dos fotografías. Para Freud el efecto cómico es eficaz, es decir, deriva efectivamente en una experiencia humorística cuando se produce un ahorro cognitivo o emocional en relación con lo que cabía esperar en un principio –véase la raíz kantiana de la propuesta de Freud–. Así, los acontecimientos evocados son, en realidad, acontecimientos ahorrados en la medida que no están en la fotografía. Se trata de un “gasto de representación (de carga) ahorrado”<sup>13</sup>, de manera que la risa es la respuesta fisiológica a dicho proceso de ahorro, es decir, una forma de expulsar ese extra de energía (carga).

A propósito de estas dos fotografías y su capacidad de evocar movimiento, cabe hacer mención de la idea de *animación* acuñada por Roland Barthes, a través de la cual el semiólogo reconoce esa capacidad particular de la imagen fotográfica de evocar movimiento:

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura”<sup>14</sup>.

Debe reconocerse un segundo hándicap pero esta vez sin una contraposición clara como en el caso anterior. Coinciden algunos destacados semiólogos en que en la fotografía no hay diégesis, es decir, que no es posible una inmersión en su universo *poiético* como sucede, por ejemplo, en el cine. El propio Barthes lo reconoce a su manera: “La fotografía es llana en todos los sentidos del término”<sup>15</sup>. Pero quien mejor desarrolla dicha tesis es el ya mencionado Christian Metz al establecer que mientras en el teatro tampoco se da una verdadera inmersión diegética porque “maneja un material demasiado real”<sup>16</sup>, tampoco sucede en la fotografía y mucho menos en la pintura por la razón contraria. Metz resuelve aludiendo al fenómeno cinematográfico como el único capaz de absorber al espectador en su universo ficcional:

Entre estos dos escollos, el filme encuentra un precioso equilibrio: aporta suficientes elementos de realidad –respeto textual de los contornos gráficos y, sobre todo, presencia

real del movimiento— para servirnos una información rica y variada acerca del universo de la diégesis, información inaccesible para el material de la fotografía o de la pintura<sup>17</sup>.

Siguiendo esta argumentación, se deberá discernir acerca de por qué la incapacidad de la imagen fotográfica de introducir a su observador en su universo diegético —no confundir con la capacidad evocadora comentada previamente— supone un hándicap a la hora de generar contenido potencialmente cómico. En un principio, la función de ilustrar acciones que pudieran resultar cómicas no se ve afectada por un mayor o menor nivel inmersivo que pudieran tener unas imágenes cinematográficas, pero lo que sí se ve afectado por dicha inmersión diegética es la relación con aquello que Metz llama *la realidad del material empleado a efectos de representación*. A mayor inmersión en el universo ficcional, menor será la conciencia sobre dichos materiales. Dicho de otra manera, si no hay inmersión en el universo propuesto por el objeto estético, mayor será la atención prestada a cómo se han producido las imágenes, ya sean fijas o en movimiento.

Es aquí precisamente donde se debe superar un enfoque estrictamente semiótico e introducir la otra cara de la exposición, donde huelga prestar atención a los condicionantes de carácter hermenéutico que afectan a la experiencia humorística en el caso particular de la imagen fotográfica. Basta recordar algunos casos de fotografías que han levantado polémica como resultado de una especial atención sobre *la realidad del material empleado a efectos de representación*: posiblemente el caso más destacado es la fotografía del reportero Kevin Carter donde se ve a un niño tumbado boca a bajo con un buitre acechando y, a tenor de algunas interpretaciones, esperando su muerte para devorarlo —aunque después se ha sabido que aquel niño no murió—. Algo parecido sucede con las fotografías de Sebastião Salgado, quien acostumbra a visitar poblaciones en subdesarrollo para después obtener fotografías de sus habitantes de un nivel de nitidez y expresión extremo, lo cual se convierte en motivo de crítica, alegando que en esta ocasión es el propio fotógrafo quien actúa como un buitre. De nuevo una gran atención sobre *la realidad del material empleado a efectos de representación*.

A este factor se suma la exigencia de realismo que ha acompañado a la imagen fotográfica desde su invención. Los planteamientos ontológicos de Benjamin, Sontag o el propio Barthes cuando señala que “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado (...) La foto es literalmente una emanación del referente”<sup>18</sup> constituyen, de alguna manera, dicha exigencia de realismo. Como se ha dicho a propósito de las polémicas desatadas a propósito de las fotografías de Carter o Salgado, no cabe duda de que la imagen fotográfica es

especialmente sensible a la falta de ética, la impostura o el engaño, de manera que los sentimientos que puedan emanar de dicha especial atención a *la realidad del material empleado a efectos de representación* pueden neutralizar toda posibilidad cómica de cualquier fotografía.



Imagen 3  
René Maltête



Imagen 4  
René Maltête

En este sentido, el potencial cómico de estas dos fotografías de René Maltête no sólo reside en el ingenio y la precisión de sus capturas, sino que está supeditado a que quien las observa sienta que efectivamente se trata de capturas extraídas del acontecer real y no de puestas en escena exclusivamente preparadas para la ocasión. Ya lo dice Barthes:

Ciertos detalles podrían «punzarme». Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo (...) “cuando Bruce Gilden fotografía juntos a una religiosa y unos travestis (Nueva Orleans, 1973), el contraste, deseado (por no decir acentuado), no produce en mí ningún efecto (sino, incluso, cierta irritación)<sup>19</sup>.

Volviendo a la teoría del ahorro de Freud, es evidente que cuando esto sucede no es posible una experiencia humorística en la medida en que no hay ahorro de energía posible. A propósito de la irritación que señala Barthes, la energía empleada en dicho sentimiento imposibilita una experiencia de ahorro, de manera que no hay carga restante que necesite ser expulsada a través de la risa: “La fotografía solo es laboriosa cuando engaña”, como ya se ha recordado previamente. Al igual que en este caso de trata de un sentimiento de irritación, la experiencia de ahorro emocional o cognitivo que constituye la comicidad puede igualmente verse suspendida por gastos de diversa naturaleza. Así, Freud insiste en que “el desarrollo de efectos dolorosos constituye el obstáculo más importante para el efecto cómico”<sup>20</sup>, así como que “la compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes de placer humorístico”<sup>21</sup>. En resumen, “la génesis de la comicidad resulta perturbada cuando el caso de que ha de surgir da simultáneamente ocasión al nacimiento de intensos afectos, pues queda entonces excluida la descarga de la diferencia productora de placer”<sup>22</sup>.

## **Hermenéutica de la fotografía digital**

La aparición de la tecnología digital en el contexto de la fotografía no solo abre la posibilidad a relajar la exigencia de realismo sobre la imagen fotográfica sino que obliga a hacerlo hasta el extremo poder considerarla un arte pictórico más que un reflejo de lo real. Ya se ha recordado cómo Català establece que mientras la fotografía analógica tiene un carácter metonímico, la digital es básicamente metafórica, de manera que dicha rebaja de exigencia de realismo puede ir de la mano de una relajación de sentimientos anti-cómicos en comparación al paradigma previo. El carácter metafórico de la fotografía digital aclara que “no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad”<sup>23</sup>, sino, en todo caso, en su autor.

Sin embargo Català defiende que la huella de lo fotográfico es imborrable siempre que se mantenga el empleo de la técnica fotográfica. Pese a que dicha técnica ha evolucionado en doscientos años hasta llegar a la actual situación, en todo momento ésta “muestra la mirada de un observador de lo real ausente”<sup>24</sup> o, dicho de otra manera, “reproduce esa mirada de la materia sobre sí misma”<sup>25</sup>:

Mientras que pintar es reproducir lo real a partir de una determinada idea de la visión, fotografiar supone trabajar sobre la realidad utilizando una dimensión visual inédita de la misma. La técnica fotográfica reproduce así constantemente el paso esencial de la visualidad física a la visualidad humana<sup>26</sup>.

Benjamin tal vez peca de un excesivo antropocentrismo al adjudicar al humano la autoría de dicha mirada a través de lo que él llama “inconsciente óptico”, por lo que, tal vez, la imagen fotográfica merezca un tratamiento más metafísico que ontológico.



Imagen 5  
Chema Madoz



Imagen 6  
Pau Buscató

El relajamiento de la exigencia de realismo al que lleva la imagen digital y el reconocimiento de que, como afirma Català, la imagen fotográfica reproduce un acto colaborativo entre la visualidad física y la visualidad humana sea cual sea la tecnología empleada, abre la puerta a una nueva hermenéutica donde el fotógrafo adquiere una cierta carta de libertad. En esta nueva hermenéutica no importa tanto si Pau Buscató (Imagen 6) ha colocado al perro en la posición necesaria o si se trata de una casualidad que el fotógrafo ha conseguido capturar. Sea como fuere, no es tanto el propio mundo lo que se observa en esta imagen, sino el mundo mirándose a sí mismo de una forma inédita que solo la fotografía puede ofrecer. De esta manera, la mano del fotógrafo tiende a desaparecer para así hacer desaparecer también las fricciones que frustran una experiencia humorística plena.

### **A modo de conclusión**

Estudiar la experiencia humorística en relación a cualquier fenómeno estético o no estético lleva obligatoriamente a la necesidad de consultar a los autores clásicos que se han ocupado de la materia. Resulta llamativo comprobar que en los últimos cien años apenas ha surgido literatura relevante sobre el tema, lo cual conduce a la necesidad de discernir sobre cuestiones actuales –como es el fenómeno de la fotografía digital– echando mano de teorías viejas como las de Freud (1905). Si no ha surgido literatura relevante en los últimos cien años puede ser debido a que nadie ha sido capaz de decir nada que pueda dejar atrás lo dicho por el padre del psicoanálisis, entre otros autores destacados de los que se ha hecho mención. Es curioso comprobar cómo en una

publicación reciente el neurocientífico Scott Weems afirma que “el humor por naturaleza viene caracterizado por una confrontación, a veces cognitiva, a veces emocional”<sup>27</sup>, lo cual tampoco supone un salto cualitativo en comparación a lo dicho por Freud hace más de cien años.

Asimismo, se ha visto cómo la imagen fotográfica puede ser un medio válido para compartir una disposición humorística. Algunas limitaciones están impuestas por el propio soporte, como la incapacidad de imitar el movimiento y el sonido o su llanura en términos de inmersión diegética, pero se ha observado que el fotógrafo puede jugar algunas cartas que, en el caso de hacerlo bien, dan como resultado fotografías con verdadero potencial cómico.

## Referencias bibliográficas

- <sup>1</sup> Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine (vol.1)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- <sup>2</sup> Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós, 1994, p.32.
- <sup>3</sup> Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008, p.28.
- <sup>4</sup> Català, Josep M. *Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental*. En: adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, no 2. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 2011, 43-62.
- <sup>5</sup> Barthes, Roland. *op. cit.*, p.151.
- <sup>6</sup> Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor Dis, 1988.
- <sup>7</sup> Lipps, Theodor. *El humor y lo cómico*. México: Herder, 2015.
- <sup>8</sup> Bergson, Henri. *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Sarpe, 1985.
- <sup>9</sup> Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- <sup>10</sup> *Idem.*, p.225.
- <sup>11</sup> *Idem.*, p.234.
- <sup>12</sup> Aristóteles. *Poética*. Barcelona: El Aleph, 1999, p. 12.
- <sup>13</sup> Freud, Sigmund. *op. cit.*, p.242.
- <sup>14</sup> Barthes, Roland. *op. cit.*, p.55.
- <sup>15</sup> *Idem.*, p.180.
- <sup>16</sup> Metz, Christian. *op. cit.*, p.40.
- <sup>17</sup> *Idem.*, p.41.
- <sup>18</sup> Barthes, Roland. *op. cit.*, p.136.
- <sup>19</sup> *Idem.*, p.151.
- <sup>20</sup> Freud, Sigmund. *op. cit.*, p.234.
- <sup>21</sup> *Idem.*, p.237.
- <sup>22</sup> *Idem.*, p.225.
- <sup>23</sup> Català Domènech, J.M., Cerdán, J. *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*. Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen, no57-58, 2007, 1, pp.6-25.
- <sup>24</sup> Català, Josep M. *op. cit.*, p.58.

<sup>25</sup> *Idem*

<sup>26</sup> *Idem*

<sup>27</sup> Weems, Scott. *Ja! La ciencia de cuándo reímos y por qué..* Barcelona: Penguin Random House, 2015, p.47.