

*La risa y sus dualismos: explorando la metafísica de Bergson a través de su
noción de lo cómico*

Autor: Jorge Cherit del Castillo

Director: Josep María Castellà Lidon

Trabajo de Fin de Grado

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. EL MOVIMIENTO Y LO MECÁNICO	9
1.1 MEMORIA Y PERCEPCIÓN	15
2. EL GESTO Y LO VIVO	21
3. EL CHISTE Y EL LENGUAJE	26
4. LA RISA Y LO SOCIAL	34
5. LA RISA Y LA FILOSOFÍA	45
BIBLIOGRAFÍA	48
ANEXOS	50

INTRODUCCIÓN

Henri Bergson publica *La Risa* (1900) en un momento de maduración como filósofo. Ya se había consagrado como intelectual público con la publicación previa de *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889) y *Materia y memoria* (1896), pero aún se encontraba a 7 años de publicar *Evolución creadora* (1907), en la cual terminaría por desarrollar su concepto de ‘vida’. Término que, no obstante, será central en *La risa*. He encontrado que este ensayo es a menudo utilizado como un referente en relación con los estudios sobre lo cómico. En cambio, si se pretende realizar una investigación sobre la obra de Bergson en general, este pequeño libro apenas y tiene algo de relevancia. Cuando se escribe sobre su autor en los manuales de filosofía, con suerte es mencionado a pie de página. Esto no es ninguna sorpresa. En el ensayo no encontramos, al menos de manera explícita, los conceptos más reconocibles de su metafísica como lo son la duración, la memoria, la intuición, la percepción, etc. Yo sostengo, sin embargo, que en *La Risa* no solo se transparentan los conceptos centrales del pensamiento metafísico de Bergson, sino que también ocupa un lugar privilegiado dentro de la producción filosófica del autor. Yo sostengo que *La Risa* puede leerse como un microcosmos de lo que será el proyecto filosófico bergsoniano.

El proceso que me ha llevado a escribir este trabajo ha sido sin duda bastante atropellado. Originalmente quería elaborar un estudio sobre lo cómico y su relación con la filosofía. Comencé a leer algunos manuales sobre el humor que me dieran un panorama general sobre lo que se ha dicho sobre el tema a lo largo de la historia del pensamiento. Hoy en día, una de las tesis más aceptadas respecto a lo que produce lo cómico es la que Kant expone en *La crítica del juicio*: «La risa es una afección que se experimenta cuando se halla perdida de pronto una gran esperanza.» (Kant 1876: 157) Lo que Kant quiere decir con esto es que la risa se produce cuando una expectativa o tendencia se ve frustrada y se resuelve en algo absurdo:

«Supongamos todavía que el heredero de un pariente muy rico, queriendo celebrar en honor del difunto ricos y solemnes funerales, se queje de no poder conseguirlo, diciendo que cuanto más dinero da a sus parientes para que aparezcan afligidos, más gozosos se muestran; romperíamos en reír, y la causa

de esto es todavía que nuestra esperanza se halla de pronto destruida.» (Kant 1876: 157)

Encontramos, pues, que la expectativa que tiene el heredero de que sus parientes, y que nosotros como oyentes hipotéticos del chiste también compartimos, es que sus familiares se muestren afligidos durante el funeral. Estos en cambio hacen lo opuesto y se muestran alegres al recibir su dinero, cosa que viola tanto las propias esperanzas del protagonista del chiste como las nuestras que nos identificamos con él.

Algo había en esta teoría (y para ser justos, en las demás también) que no me terminaba de convencer: sentía que les faltaba algo. Paradójicamente, los textos que hablaban sobre el humor eran profundamente aburridos. Por recomendación de Josep Maria Castellà, mi director, leí el libro de Bergson, y este fue el único que realmente atrapó mi atención. Desde la primera página, cuando el autor dice: «nuestro pretexto para abordar a nuestra vez el problema es que no pretenderemos encerrar la fantasía cómica en una definición. Antes que nada, vemos en ella algo vivo» (Bergson 2019: 9), intuí que esto era más o menos lo que buscaba. Entendí que lo que me había decepcionado de los otros filósofos es que justamente tratan lo cómico como un concepto muerto; estudiaban la risa en condiciones de laboratorio.

Como comentaré más adelante, Bergson encuentra lo cómico en el contraste entre “lo vivo y lo mecánico.” Al principio leí con escepticismo esta tesis, pero después me empezó a parecer que ilustraba de manera muy precisa la fantasía cómica. Los autores de los “Comedy Studies”, como Salvatore Attardo, encuentran en esta oposición de conceptos un ejemplo más de la teoría de la incongruencia (Attardo 1994: 53). No obstante, a mí no me parecía correcta esta apreciación. Por eso decidí leer otras obras del autor para realmente saber si había alguna diferencia o si estaba lidiando con lo mismo. La lectura de otras obras me permitió darme cuenta de que entre la filosofía en general del autor y el texto de *La Risa* había una gran cercanía. En el resto de su obra, Bergson no hace siquiera una mención a la comedia. Por esta razón, las conexiones que intento hacer en el trabajo no son explícitas. Yo las he reconstruido a partir de la lectura paralela de los libros más conocidos de Bergson y *La Risa*. Se trata de una exploración más o menos desordenada sobre su metafísica, pero tratando de hacerlo siempre mediante su estudio sobre lo cómico.

Algunos de los principales descubrimientos que he encontrado y que defenderé es que:

1. La teoría de la incongruencia y la propia del filósofo francés no expresan exactamente lo mismo.
2. La risa media entre el mundo común y la subjetividad
3. La risa más que un objeto de estudio para la filosofía es en sí misma una actitud filosófica.

Mi trabajo tiene, entonces, un doble propósito: el primero, que ya he mencionado, es situar *La Risa* como un recurso útil no solo para el estudio de lo cómico sino también para el estudio de la metafísica bergsoniana, y el segundo, distanciar la teoría de Bergson de la categoría de la “incongruencia” en la que erróneamente lo sitúan los estudiosos sobre lo cómico.

Debido a que el punto de partida que justifica esta investigación es la intuición de que la teoría de la incongruencia y el trabajo de Bergson no son exactamente lo mismo, considero que, antes de adentrarme la exploración que planteo, cabría primero indicar de donde proviene este presentimiento. Esto nos permitirá, en primer lugar, marcar el inicio del recorrido y en segundo, esbozar el método que (aunque con cierta flexibilidad) seguiremos. Como he mencionado anteriormente, la fórmula a través de la cual Henri Bergson explica lo cómico puede ser sintetizada por la frase: «lo mecánico incrustado en lo vivo.» (Bergson 2019: 13) Esta tesis puede ser más fácilmente apreciada en el que quizás sea el ejemplo menos sofisticado de todo el libro:

«Un hombre corría por la calle tropieza y cae. Los transeúntes se ríen. Me parece que no se reírían de él si de repente se le hubiera ocurrido sentarse a media calle. Se ríen de que se sentó involuntariamente. Entonces, no se trata de un cambio repentino de actitud, sino de su torpeza. Tal vez había una piedra en el camino. Debería haber cambiado de velocidad o evitado el obstáculo. Pero ya sea por falta de destreza, distracción o torpeza corporal, por rigidez o rapidez adquirida, que los músculos siguieron en el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían un cambio.» (Bergson 2019: 13).

Bergson nos dice que una falta de adecuación a una situación presente fue lo que hizo a la persona tropezar (Bergson, 2019; 13). Podría decirse, de alguna manera, que quien cae se ha fiado de la automaticidad del hábito adquirido. Una persona que ha caminado por la misma calle cien veces no necesita mirar atentamente todo lo que sucede a su alrededor. Mientras

anda puede estar en medio de un sueño diurno, estar anticipando lo que hará más tarde o simplemente contemplando su entorno, pero el presente le pone una roca en su camino. Su escasa atención le impide que mire la roca que está ahí, delante de él. Su cuerpo continúa sin esquivar el obstáculo porque no ha llevado el objeto a la conciencia. Los transeúntes se ríen de él; castigan su rigidez, su mecanicidad (Bergson, 2019; 14). Así pues, vemos que en este ejemplo la palabra “mecanicidad” puede ser sustituida por rigidez, distracción o terquedad, mientras que “vitalidad” por fluidez o destreza. Nos encontramos, entonces, ante un enfrentamiento conceptual cuyo choque genera la risa de los testigos.

Si solo nos detenemos en este ejemplo y lo analizamos de manera aislada podríamos concluir que la teoría de Bergson al fin y al cabo no es otra cosa que una versión más elegante de la tesis kantiana. Un kantiano argumentaría que nos reímos del transeúnte que tropieza precisamente porque mantenemos la esperanza de que siga su camino sin atropellos adecuándose a la situación presente. Lo que resulta curioso, entonces, es que Bergson trate de deslindarse de esta apreciación en más de una ocasión: «Se explica la risa por la sorpresa, el contraste, etcétera, definiciones que convendrían también a una multitud de casos en que no sentimos la menor gana de reír. La verdad dista mucho de ser tan sencilla.» (Bergson 2019: 28). Esta objeción apunta a que la definición de la incongruencia es insuficiente, ya que lo que nos genera hilarancia no puede ser reductible a una fórmula o definición; la teoría resulta inadecuada cuando es puesta en práctica (Bergson 2019: 9). Este acento que Bergson pone en la aproximación práctica puede ser mejor apreciado en esta frase que se encuentra al inicio del texto:

«Nos limitaremos a verla crecer y desarrollarse. De forma en forma, en aumentos imperceptibles, realizará frente a nuestros ojos singulares, metamorfosis. No desdeñaremos nada de lo que veremos. Quizá obtendremos de este contacto algo más que una definición teórica: un conocimiento práctico e íntimo, como el que nace de una verdadera amistad.» (Bergson 2019: 9).

Puede parecer contradictorio que Bergson rechace una conceptualización teórica de la comedia, pero que a la vez plantee una fórmula (lo mecánico incrustado en lo vivo) que irá reiterando a lo largo de su trabajo y que nos mostrará como es que aparece en diversas manifestaciones de lo cómico. En este sentido no nos tendría que sorprender demasiado que a menudo se insista en que la teoría bergsoniana es reductible a las propias de la

incongruencia; la diferencia entre una y otra puede parecernos extremadamente sutil o inexistente. Sin embargo, para contestar en qué medida es justificable poner de relieve esta distinción, tendríamos que acompañar a Bergson a lo largo de su recorrido para comprobar si, en efecto, se producen estas metamorfosis de las que habla. Examinaremos como Bergson adapta esta fórmula para explicar distintas manifestaciones de lo cómico y en este camino nos detendremos sobre algunas muestras de un pensamiento metafísico que se asoma entre líneas y trataremos de llevarlo a la luz mediante la lectura de otras obras canónicas del filósofo.

Con esto en mente el trabajo estará dividido en cinco capítulos. En el primer y el segundo, *Cuerpo y movimiento* y *Gesto y duración*, exploraré el comentario que Bergson elabora alrededor de lo cómico de los movimientos y del gesto. Advierto que estos serán los más densos porque en ellos expondré en paralelo los conceptos principales de la metafísica bergsoniana. En el tercer capítulo, *Los chistes y el lenguaje*, me detendré en su estudio sobre los chistes y de ella nos transportaremos a su filosofía del lenguaje en general. El cuarto, *La risa y lo social*, es una exploración sobre el significado social de la risa. Finalmente, en el último capítulo, *La risa y la filosofía*, el más breve, haré una reflexión sobre el papel del humor en la filosofía.

Para dar por concluida esta introducción quisiera advertir que la fundamentación teórica que elabora Bergson sobre la risa no se reduce a la fórmula de lo mecánico y lo vivo, sino que esta la encontramos acompañada de otras presuposiciones que también serán importantes para explicar el fenómeno cómico. Sobre estos fundamentos no entraré en detalle ahora, pues no quisiera complicar en exceso el problema desde un inicio. Prefiero hacerlo gradualmente. De momento y, de manera quizás poco elegante, me limitaré a enlistar estos principios:

- 1) La risa es inseparable de lo humano, podemos reírnos de un animal, pero solo por las características humanas que les atribuimos. (Bergson 2019: 10)
- 2) La risa es siempre una actitud social. Siempre necesitamos la compañía de alguien ya sea que esté presente, o bien, que sea imaginario. (Bergson 2019: 11)
- 3) Lo cómico siempre necesita de un eco, de alguien que acompañe la risa, pero la compañía no se puede extender indefinidamente, sino que siempre sucede dentro de un círculo cerrado. (Bergson 2019: 11)

- 4) La risa es amiga de la inteligencia y enemiga del sentimiento. Solo nos reímos cuando observamos las cosas desde fuera, y no sentimos ningún tipo de simpatía. Bergson dirá: “Basta taparnos los oídos y bloquear el sonido de la música en un salón de baile para que los bailarines nos parezcan ridículos.” (Bergson 2019: 11) Necesitamos, por un instante, volvernos espectadores indiferentes.
- 5) La risa tiene una función social: precisamente la de castigar la mecanicidad. Nos reímos de quien no se adecúa a la situación presente y a las demandas de la vida cotidiana. La risa que amenaza con la humillación y por el miedo que inspira: «reprime las excentricidades, mantiene alerta y en contacto recíproco actividades secundarias que podrían aislarse o dormirse, relaja el rigor mecánico en la superficie del cuerpo social.» (Bergson 2019:18) Así pues, funciona como una especie de lubricante que permite romper la tensión mecánica en las relaciones sociales.

EL MOVIMIENTO Y LO MECÁNICO

Iniciamos la investigación en la sección que Bergson dedica a los gestos y movimientos (Bergson 2019: 23). Ya en la introducción hemos adelantado un ejemplo que nos puede ser de mucha utilidad para este primer apartado: el del hombre que tropieza. El hecho de que el caminante caiga pone en evidencia el automatismo de sus movimientos. Es en el instante que tropieza que nos damos cuenta de que sus movimientos estaban programados como los de una máquina, obedeciendo a una situación pasada y regular en lugar de una presente y cambiante (Bergson 2019: 14). Por un lado, decíamos hace un momento que la palabra “mecanicidad” podría sustituirse por “rigidez”, lo que nos sugería la existencia de un contraste conceptual. Por otro lado, Bergson rechaza esta noción de la comedia. Para resolver esta contradicción podríamos comenzar por preguntarnos: ¿por qué Bergson les da prioridad a las palabras “mecánico” y “vivo” sobre las de “rígido” y “elástico”? ¿Se trata de una decisión puramente estilística o tendrá alguna otra relevancia?

Esta pregunta no es de fácil respuesta y, como ya he adelantado en la introducción, necesitaremos examinar la fórmula en las distintas manifestaciones de lo cómico que Bergson propone. En lo que respecta a lo cómico de los gestos y movimientos, Bergson comentará lo siguiente: «Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo» (Bergson 2019: 23). En esta frase encontramos un vínculo entre las palabras “cuerpo” y “mecanismo”, lo cual es bastante sugerente. La metáfora de la máquina o del mecanismo para hablar del cuerpo es de hecho bastante utilizada en la Filosofía Moderna. Ante la pregunta sobre qué diferencia un cuerpo vivo de uno muerto, Descartes contesta en *Las pasiones del alma*:

«Pensemos que el cuerpo de un hombre vivo difiere del de un hombre muerto lo mismo que un reloj u otro autómatas (es decir, cualquier otra máquina que se mueva por sí misma) cuando está montado y tiene en sí el principio corporal de los movimientos para los cuales fue creado, con todo lo necesario para su funcionamiento, difiere del mismo reloj o de otra máquina cuando se ha roto y deja de actuar el principio de su movimiento.» (Descartes 201: 395)

Se hace transparente, pues, visión claramente mecanicista sobre la realidad. La vida se explica por el movimiento como si el organismo se tratase de un “reloj” o un “autómata”; puede explicarse por las leyes de la mecánica y la relación que las partes que componen el todo mantienen entre sí para hacer funcionar aquella máquina que sería nuestro cuerpo. Es claro entonces, que Bergson se quiere distanciar de una visión mecanicista de la vida; lo mecánico de hecho está desprovisto de vida según su punto de vista: «Lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida.» (Bergson 2019: 55) Por lo tanto, la vida no puede entenderse por el movimiento que podemos recomponer mediante el análisis.

Ahora bien, ¿cuál es exactamente la crítica que Bergson hace al mecanicismo? ¿Por qué considera que el mecanicismo explica al movimiento “sin la vida”? En sus trabajos más canónico Bergson les dedica a estas cuestiones cientos de páginas. No obstante, debido a la extensión y pretensión de este trabajo no seré sumamente exhaustivo en este punto, no obstante, creo que será importante detenerse en ello para comprender a profundidad tanto la fórmula de “lo mecánico incrustado en lo vivo” en específico, como la metafísica de Bergson en general.

Así pues, Bergson reprocha a la mecánica clásica que a pesar de dedicarse al estudio del movimiento solo puede hacerlo desde el punto de vista de la inmovilidad. (Bergson 1960: 26) En *Introducción a la metafísica* nos dirá lo siguiente:

«A lo largo de todo este movimiento puedo representarme posibles detenciones a las que llamo posiciones del móvil o puntos por los cuales el móvil pasa. Pero con posiciones, así fuesen infinitas, no podré hacer el movimiento. Ellas no son partes del movimiento, son otras tantas vistas tomadas sobre él, no son —podría decirse— sino suposiciones de detención. Jamás el móvil está realmente en alguno de los puntos, cuando más, puede decirse que pasa por ellos» (Bergson 1960: 25-26)

El movimiento, así, solo puede ser estudiado si se le aplican a él estándares inmóviles, en este caso, puntos en el espacio por los que el móvil pasa en un determinado momento. Es necesario un punto de referencia (inmóvil) desde el cual puedo percibir el movimiento de un objeto y así estudiar su trayectoria, pero al hacerlo olvidamos el movimiento mismo:

«se pretende ir del espacio al movimiento, de la trayectoria al trayecto, de las posiciones inmóviles a la movilidad, y pasar del uno al otro por vía de composición. Pero el movimiento es anterior a la inmovilidad, y no hay, entre posiciones y desplazamiento, la relación de las partes al todo, sino la relación de la diversidad de puntos de vista posibles a la indivisibilidad real del objeto» (Bergson 1960: 26)

Es decir, para Bergson no se puede recomponer un movimiento porque el movimiento en cuanto tal es indivisible. Esto lo podemos ver con mayor claridad si ahora nos remitimos a uno de los ejemplos más célebres de *Los datos inmediatos de la conciencia*: el del péndulo. Si estoy frente a un péndulo y quiero contar 60 oscilaciones que componen un minuto, tengo necesariamente que yuxtaponer la imagen actual a la precedente, así cuento 1, 2, 3, 4, 5 cada que este pasa por un punto en el espacio. No obstante, esta manera de concebir el movimiento es discontinua (Bergson 1999: 42). Es decir, que entre el 1 y 2 tenemos que hacer un salto, un corte. Así, por ejemplo, si quisiéramos medir ya no solo los segundos sino las milésimas de segundo, podríamos, en teoría, dividir una oscilación del péndulo en mil puntos y decir que cada vez que el péndulo pasa por un punto que previamente hemos marcado en el recorrido, han pasado x milésimas de segundo. Sin embargo, para que el péndulo pueda recorrer la distancia que separa un punto a otro, entre una milésima y otra, este tuvo que haber recorrido entre medio, una distancia que podríamos dividir hasta el infinito y que nunca reproduciría el deslizar mismo, siempre sería una composición discontinua del movimiento real. Pero este movimiento nosotros lo retenemos. Sabemos que el péndulo no pasó de un estado a otro de un salto, sino que podemos seguir el su movimiento como una continuidad que no podríamos apreciar si no retuviéramos en la memoria el recorrido (Bergson 1999:139). Necesitamos no solo del momento presente sino la retención del movimiento entero. Si solamente tuviéramos la atención en el presente, entonces solo nos figuraríamos la posición del péndulo en el espacio en un punto preciso (Bergson 1960: 26).

De esto se sigue que el mecanicismo, al descomponer el objeto a sus partes más simples, ignora la temporalidad y el cambio. Cuando cuento las oscilaciones del péndulo tengo que descomponer en unidades iguales ese movimiento, procedimiento en el que no tengo más que repetir la misma posición del objeto una y otra vez, es decir, homogeneizar; hacer idéntica una imagen a otra (Bergson 1999: 80). Si tenemos perros, gatos y gallinas, y quiero saber cuántos perros tengo, es necesario que exista la categoría “perro” en mi mente, la cual

tendría una forma distinta a la de la “gallina” y “gato”. Luego cuento las unidades que comparten los rasgos necesarios para ser “perro” y las apilo una sobre otra. Esto es lo que quiero decir cuando digo que homogeneizo: olvido la diferencia entre un individuo y otro, solo me interesa la forma general “perro”. Esto, pues, es lo mismo que hacemos cuando contamos las oscilaciones del péndulo. Es necesario figurarnos la sucesión de momentos y asignarles un espacio. Contamos cada vez que el péndulo ocupa una determinada posición en la oscilación, pero al hacer eso olvidamos la oscilación misma, el cambio que se produce de un instante a otro (Bergson 1999: 80). Esto, como veremos en seguida, es algo que también ocurre cuando adquirimos un hábito.

Consideremos a continuación el siguiente ejemplo:

«Ahora veamos una persona que se ocupa de sus tareas con regularidad matemática. Pero resulta que las cosas a su alrededor fueron objeto de una broma pesada. Remoja su tinta en el tintero y la saca llena de lodo, cree sentarse sobre una silla sólida y acaba tendida en el piso; actúa sin sentido o funciona en el vacío, siempre por efecto de velocidad adquirida. El hábito ha dado lugar al impulso» (Bergson 2019: 13)

Las acciones de la víctima de la broma son automáticas porque las ha repetido una y otra vez sin variación. Su mente no tiene que pensar más que en el siguiente paso y su atención puede permanecer distraída. Si le relatara a alguien su rutina de trabajo se referirá a ella en su forma general, es decir, reproduciría los pasos que ya repite todos los días: llega a su estudio, se sienta cómodamente en la silla, remoja la tinta en el tintero, comienza a escribir, etc. Si llegase a incluir una variación en el relato será porque algo en esta serie ha escapado de lo común: se ha ido la luz mientras se duchaba, se resbaló y cayó, por ejemplo. Esto es más probable que lo recuerde (depende de qué tan duro haya sido el golpe) y que se lo cuente a algún amigo (o al médico.). No obstante, tal como sucede cuando contamos las oscilaciones del péndulo, las acciones sucesivas de sentarse en su escritorio y remojar la pluma de tinta no son más que divisiones que él mismo ha recortado artificialmente en unidades discontinuas. La rutina facilita el día porque reduce la atención a solo unas cuantas acciones concretas que ya están, por así decirlo, programadas en los movimientos. Pero, tal como hicimos con el péndulo, si ahora nos situamos en el trayecto que toma recorrer un punto y otro; en la movilidad misma, nos damos cuenta de que cada repetición es diferente a la que le ha precedido. Entre una acción y otra; entre el acto de mojar la pluma en el tintero y

sentarse en la silla, puede que en ese “en medio” haya pasado volando un pájaro, justo enfrente de la ventana del estudio. Si bien esto es percibido, el hombre no actúa sobre ello y, por lo tanto, lo olvida. Si hubiese prestado atención no a los cortes discontinuos que ha realizado y que repite cada mañana, sino que en aquello que es inédito de cada día, es posible que se hubiese percatado de lo que estaba aconteciendo. Así pues, tanto en este ejemplo como en el del hombre que tropieza encontramos el elemento cómico en la tensión entre no solo lo rígido y elástico, sino que, entre lo discontinuo y repetitivo, y lo continuo y espontáneo.

Hasta ahora hemos examinado el modo de ser vinculado a la mecanicidad, caracterizado por los recortes analíticos e inmóviles que hacemos a la realidad para comprenderla como un sistema complejo, pero aún no nos hemos detenido en la otra parte del dualismo: la movilidad misma. Para hacerlo tendríamos que examinar ahora uno de los principios metafísicos más importantes de la obra de Bergson: la duración. Este concepto es, sin duda, muy complicado de explicar porque precisamente escapa a una definición. La duración expresa el cambio mismo y el lenguaje se ve impotente al intentar capturarlo pues en el momento que lo encierra en una categoría estable, este deja de durar. Me limitaré a hacer una breve exposición preliminar, aunque advierto que regresaré a esta noción una y otra vez porque es central en la obra de Bergson.

En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, su primer libro, Bergson inicia su recorrido filosófico a través del dualismo. Esta obra inicia con la siguiente frase: «Nos expresamos necesariamente con palabras y pensamos con la mayor frecuencia en el espacio. En otros términos: el lenguaje exige que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones claras y precisas y la misma discontinuidad que entre los objetos materiales» (Bergson 1999: 13). De este modo, cuando tratamos de expresar una realidad siempre lo hacemos en términos espaciales. El problema surge cuando tratamos a las propias ideas como si ocuparan un espacio, es decir, como si tuvieran extensión cuando no la tienen (García Morente 2010: 67). Así, por ejemplo, sucede con los estados interiores. Pensamos que pasamos de estar “alegres” a estar “enfadados” a “tristes”, etc. Como si se tratase de una cadena de estados que suceden uno detrás del otro; como bloques extensivos que se pueden separar analíticamente como tendemos a hacer con los objetos materiales. Lo cierto es que ningún “estado mental” es igual a otro y ninguno es puramente él mismo (Bergson 1999: 18). Cuando sentimos, el momento presente de la experiencia nos aparece como un todo

mezclado, un todo continuo. No es hasta que el tiempo ha pasado que podemos distinguir claramente lo que habíamos sentido de manera más precisa:

«Por ejemplo, un oscuro deseo se ha convertido poco a poco en una pasión profunda. Veréis que la débil intensidad de ese deseo consistía primero en que os parecía demasiado aislado y como extraño a todo el resto de vuestra vida interior. Pero poco a poco ha penetrado en un mayor número de elementos psíquicos, teniéndolos, por así decirlo, de su propio color, y he aquí que vuestro punto de vista ha cambiado. ¿No es verdad que os dais cuenta de una pasión profunda, una vez contraída, por el hecho de que los mismos objetos no producen ya en vosotros la misma impresión? Todas vuestras sensaciones, todas vuestras ideas os parecen refrescadas por aquella; es como una nueva infancia» (Bergson 1999: 19)

El “estado mental” no es una magnitud que se suma o se resta a otra. Es verdad que podemos decir que un enfado es más fuerte que otro, pero para Bergson esto no se debe a que una unidad de “enfado” se sume a otra (Bergson 1999: 18). Las sensaciones más intensas incluyen toda una mezcla de sentimientos entrecruzados: un enfado puede ser grande porque también incluye traición, impotencia, tristeza, envidia, etc. No pasamos de un sentimiento a otro por una mera sucesión y los estados no están separados del todo por bloques, sino que en el momento en que sentimos una emoción todos estos componentes ya forman parte de la duración. Tal como Bergson explica en esta frase, nos damos cuenta de una pasión profunda una vez contraída, pero quizás no mientras se está gestando; la categorización de los “estados mentales” solo se hace en el momento en que el tiempo ya ha transcurrido (Bergson 1999:100). Esto última explica por qué el análisis, propio del mecanicismo, es en alguna medida inmóvil o incluso artificial: necesita dividir la realidad en partes y establecer la conexión de las partes con el todo. Solo puede congelar la duración en instantes precisos y observar la relación que existe entre los componentes de un mixto en un momento determinado. Al querer analizar aquel sentimiento para reconocer las partes que lo conforman, entonces el objeto de estudio deja de ser el mismo; muda de naturaleza porque la realidad está en constante flujo (Bergson 1999: 30). En el momento en que podemos obtener los componentes del mixto, este ya habrá cambiado. Por así decirlo, estaríamos siempre lidiando con algo que ya estuvo gestado, pero que no se ha terminado de gestar. Los

estados de la duración, por lo tanto, se distinguen en diferencias de naturaleza y no de grado como ocurriría con la materia que es extensiva (Bergson 1999: 30).

Así pues, a diferencia de como vimos que sucedía con la materia, el paso de un estado a otro no es numérico, como si pasáramos del 1 al 2, sino que el momento anterior coexiste con el que le precede; el momento presente contiene ya todos los momentos pasados (Bergson 1999: 84). Si observo un objeto, así no haya transcurrido más que un segundo entre una observación y otra; así lo observe desde un mismo ángulo, la visión de él difiere de la que acabo tener hace un momento porque mi alma ha cambiado, aunque sea marginalmente (Bergson 1963: 440). «La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se dilata al avanzar. Desde el momento en que el pasado aumenta sin cesar, se conserva también indefinidamente» (Bergson 1963: 442). A la percepción presente, pues, se le añaden todas las anteriores (Bergson 1963: 440). Un momento nunca es idéntico al que le precedió, siempre está en constante variación. Es fútil querer retener el instante, porque esto no es más que una ilusión, este avanza y no podemos evitarlo.

Así es como se articula el dualismo bergsoniano. Por un lado, del dualismo encontramos: *materia/ extenso/ cuantitativo/ homogéneo/ discontinuo/ cuerpo* y del otro lado: *duración/ inextenso/ cualitativo/ heterogéneo/ continuo/ espíritu*. Entonces no estamos ante un dualismo en que se concilia lo Uno y lo Múltiple, sino que se trata de un dualismo de dos multiplicidades (Deleuze 1987: 37). Como veremos más adelante, estos dos reinos se entrecruzan en la experiencia consciente, no existen de manera separada. Esta división es de derecho mas no de hecho, es decir, es una distinción puramente formal. No obstante, Bergson los escinde y los analiza en su estado “puro” para analizar cómo es que cada parte del dualismo interactúa con la otra.

MEMORIA Y PERCEPCIÓN

Una de las preguntas que podríamos hacernos en la exposición de este dualismo es sobre la distinción entre el pasado y el presente. El mismo Bergson en *La Risa*, después de exponer los ejemplos tanto del caminante que tropieza como el de la víctima de la broma evoca la idea de la distracción:

«Imaginamos cierta elasticidad innata de los sentidos y la inteligencia que hiciera ver lo que ya no es, oír lo que ya no suena, decir lo que ya no conviene... en fin, adaptarse a una situación pasada e imaginaria cuando haría falta adecuarse a la realidad presente» (Bergson 2019: 14)

Es claro pues que el contraste entre lo mecánico y lo vivo podría expresarse como un desfase temporal entre el pasado y el presente. Ahora bien, en el ejemplo del hombre que es víctima de una broma pesada vimos, por un lado, que la iteración de una misma rutina es lo que le hizo distraer su atención de su entorno, e hicimos una analogía entre esta actitud y el mecanicismo. Por otro lado, al examinar la duración mencionamos que implicaba una retención del pasado entero. ¿En qué se diferencia el pasado del hábito, o más propiamente el de la memoria motriz con aquella propia de la duración que retiene los movimientos enteros, sin necesidad de recortarlo en unidades?

Para responder a estas cuestiones será necesario examinar las distinciones que Henri Bergson elabora en *Materia y Memoria* entre las facultades de la “percepción” y la “memoria.” Si tuviéramos que expandir en el dualismo que exponía en la página anterior, tendríamos que situar la percepción del lado de la materia, el cuerpo, lo extenso, etc. Mientras que la memoria estaría del lado de la duración, el espíritu y lo inextenso. Recordemos que la memoria, propia de la duración, se preserva entera. Cuando hablamos de “memoria motriz” nos referimos a una memoria que ya ha entrado en contacto con la materialidad; está ahora mezclada de percepción. Decíamos que, para la vida, es necesaria la mediación de ambas partes del dualismo y que la experiencia consciente es resultado de esta coexistencia. No obstante, considero que vale la pena detenernos un segundo en la “forma pura” de ambas facultades para entender mejor como se configura el dualismo bergsoniano, y particularmente el modo en que lo cómico es capaz de mediar entre estas dos instancias.

Bergson inicia *Materia y memoria* explicándonos que lo que llamamos materia no es más que un conjunto de imágenes que mantienen una relación con otras. El hecho de que utilice el concepto de *imagen* no es banal. Para Bergson la materia no es ni *cosas* ni *representaciones*. El primer término sería utilizado por el materialista y el segundo por el idealista (Bergson 2006: 25). Bergson intenta desmontar estas dos posturas y propone un concepto intermedio: imagen. «Por imagen entendemos una cierta existencia que es más de

lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”» (Bergson 2006: 26). El debate entre estas dos posturas oscila entre si el universo existe solo en nuestro pensamiento o más allá de él (Bergson 2006: 41). El materialista concibe a la materia como lo primero y reduce la conciencia a un epifenómeno. El idealista, por otro lado, considera que la realidad entera se reduce a representaciones de la conciencia y prescinde de la materia. Para el primero, la representación que nos ofrece la conciencia difiere del objeto y lo importante es el estudio empírico de los datos para establecer relaciones entre ellos en su momento presente; intenta recomponer la totalidad a partir de las relaciones que tienen los datos que encuentra y los analiza desde todas las perspectivas posibles. El segundo, al negar la existencia del mundo exterior, concibe las esencias o las formas y prescinde del objeto (García Morente 2010: 70). Así vemos que tanto una como la otra postura consideran a la percepción como un conocimiento puro y desinteresado (Bergson 2006: 82).

Pero la percepción, como intenta demostrar Bergson, no es desinteresada. Recorta de la materia imágenes que le permitan sacar un provecho del objeto. «Podríamos resumir, en efecto, nuestras conclusiones sobre la percepción pura diciendo que *hay en la materia algo más, pero no algo diferente, de lo que actualmente está dada.*» (Bergson 2006: 84). Hay pues entre la cosa y la imagen una diferencia de grado; la percepción precisamente se encarga de recortar lo real en imágenes, haciendo así que nuestra actuación sobre el objeto sea más precisa.

«Restablezcamos, por el contrario, el verdadero carácter de la percepción; mostremos en la percepción pura, un sistema de acciones nacientes que se hunde en lo real a través de sus profundas raíces: esta percepción se distinguirá radicalmente del recuerdo; la realidad de las cosas ya no será construida o reconstruida, sino tocada, penetrada, vivida» (Bergson 2006: 82)

La percepción, entonces, es indisociable de la actuación. El cuerpo para Bergson será justamente el encargado de calibrar la percepción, hacer que los recortes de las imágenes sean más precisos.

Bergson encuentra que el cuerpo, así como el resto de la materia, es una imagen más, pero se trata de una imagen privilegiada. Es la imagen a partir de la cual se recompone el resto

(Bergson 2006: 43). Mi cuerpo recibe de las imágenes afecciones que a su vez le hacen reaccionar a ellas a través de movimientos corporales (Bergson 2006: 45). El niño se encuentra ante un mundo de imágenes que le producen todo tipo de afecciones. A medida que comienza a moverse por el espacio y toca, siente, observa, escucha, prueba y huele, comienza no solo a distinguir una imagen de la otra, sino que sus propios sentidos se comienzan a organizar y ajustar a las imágenes exteriores (Bergson 2006: 61). Mueve su cuerpo y nota que el tamaño de las imágenes o el sonido que producen aumenta a medida que se acerca a ellas o que disminuye a medida que se aleja. Pronto, empieza a calibrar sus movimientos en función del placer o del provecho que pueda obtener de las imágenes. Las formas comienzan a emerger y distinguirse una de la otra, lo que le permite calibrar sus sentidos y comenzar a hacer distinciones (Bergson 2006: 62).

La percepción, entonces, necesita de un entrenamiento que se efectúa a partir del contacto con el exterior y los movimientos del cuerpo y estos a su vez se vuelven cada vez más precisos por un proceso de coordinación entre el cuerpo y el resto de las imágenes. Para que esto suceda, es necesario que la percepción active la imagen del recuerdo al movimiento motriz que le corresponde (Bergson 2006: 96). Aquí es donde entra la memoria. Esta última facultad en estado puro, como recordaremos, registra el movimiento entero, pero para que una acción se pueda llevar a cabo es necesario olvidar parte de la información. La memoria motriz, ante la percepción de un objeto, no necesita volver a descubrir dicho objeto, sino que la respuesta de su cuerpo recordará ya el estímulo y actuará de acuerdo con él. El encargado de esta operación, según Bergson, es el cerebro (Bergson 2006: 54). Él es quien recorta las imágenes en unidades discontinuas y coordina los movimientos del cuerpo. El cerebro, entonces, se vuelve más un órgano del olvido que del recuerdo, porque su función es justamente la de olvidar las diferencias entre una cosa y otra; entre un perro y otro. Ante un objeto inédito el cerebro activa la imagen-recuerdo que se asemeja y completa el objeto que tiene enfrente. Busca aquello que tiene de similar o idéntico, que previamente ha identificado de modo que los movimientos corporales se vuelvan automáticos.

Pensemos ahora en cómo se vería la percepción en su estado puro. Reflexionemos sobre aquello que pueden tener de cómico los oficios. Todos ellos requieren en cierta medida de la automatización de hábitos que permitan llevar a cabo una labor de manera más eficiente (Bergson 2019:36). Así como cuando caminamos automatizamos el cuerpo para que este ponga un pie delante del otro, pudiendo así realizar la tarea de manera casi inconsciente,

dentro del entorno laboral esta mecanicidad adquirida es congruente o adecuada. Pero cuando se sale del trabajo y uno se retira a tomar una cerveza con los colegas o cuando se vuelve a casa después de una jornada larga, estos hábitos ya no son útiles porque estarían orientados a una tarea del pasado que no sirve a la situación presente. Un personaje cómico puede ser aquel que es incapaz de salir de este rol, incluso en las situaciones más absurdas (Bergson 2019: 36). El ejemplo más claro en el que puedo pensar es en la cadena de montaje de la película de Charlie Chaplin *Tiempos Modernos* (1936). En una de las escenas iniciales, Charlot se encuentra trabajando en la fábrica. La labor que se le ha asignado es la de ajustar las tuercas de unas placas mecánicas que van siendo arrastradas por una banda automática. Cuando deja de realizar esta tarea su cuerpo aún mantiene el movimiento que se ha vuelto casi instintivo. Pronto empieza a repetir este movimiento en objetos de forma circular para ajustarlos. Y así, termina persiguiendo a una mujer por la calle para ajustar los botones de su abrigo. (Chaplin 1936) El trabajo alienante de la fábrica lo ha convertido en un autómeta. La repetición de un mismo movimiento le ha hecho olvidar la diferencia entre un botón y una tuerca. Todo lo que ve es una forma circular que hace falta ajustar. De la percepción, pasa directamente a la acción sobre el objeto sin pararse antes a pensar sobre la distinción entre ambos.

Este es un ejemplo absurdo, pero no menos absurdo sería considerar la existencia de una memoria pura. El mejor ejemplo sobre algo así lo encontraríamos en el célebre cuento de Jorge Luis Borges *Funes el memorioso*. Irineo Funes sufre un accidente montando a caballo que hace que su capacidad de recordar, que de por sí ya estaba bastante desarrollada, se agudice a un grado sobrehumano: «Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra» (Borges 2017: 110). Es decir, Funes, al contrario de Chaplin, podría no solo distinguir entre una tuerca y un botón sino apreciar las diferencias entre todas las tuercas que ha ajustado en su vida y ordenarlas según su nivel de oxidación. La capacidad de recordar de Funes llega a tal absurdo que para reconstruir en su memoria los detalles que componen un día, hubiese necesitado de todo un día entero (Borges 2017:111); lo cual hace que su capacidad “prodigiosa” se vuelva completamente inútil. Es evidente que la memoria necesita contraerse, dividirse en imágenes aprehensibles. Por esta razón nos dice:

«Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar

diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.» (Borges 2017: 114)

Borges en este cuento muestra una ironía suprema. Exagera ya no el elemento mecánico como vimos en la caricatura sino el vivo. Lleva la idea de la duración y la convierte en una parodia.

Es evidente que el funcionamiento en la vida cotidiana requiere de la comunicación entre la “memoria” y la “percepción”; uno no puede vivir como Charlot o Funes. Esta mediación se logra mediante la facultad de la inteligencia que explicaré más adelante en el capítulo dedicado a lo cómico del lenguaje. La percepción recorta los objetos en imágenes de acuerdo con los estímulos que recibe de ellas para despertar una reacción. Pero entre la percepción y la acción, hay un espacio; no percibimos y automáticamente hacemos, antes de eso se nos presenta la imagen virtual sobre la cual escogemos la mejor posibilidad (García Morente 2010: 96). Se trata de una especie de tanteo. Si nuestro trabajo es ajustar tuercas casi idénticas, es inútil distinguir entre una tuerca y otra, pero si abstraemos hasta tal punto que se deja de ver una rueda sino un círculo, entonces, tampoco será adecuada nuestra actuación sobre dicho objeto.

«Vivir puramente en el presente, responder a una excitación a través de una reacción inmediata que la prolonga, es lo propio de un animal inferior; el hombre que procede así es un impulsivo. Pero no está mucho mejor adaptado a la acción quien vive en el pasado por el placer de vivir en él, y en quien los recuerdos emergen a la luz de la conciencia sin provecho para la situación actual: ese no es ya un impulsivo, sino un soñador» (Bergson 2006: 166)

Así pues, Chaplin es el impulsivo mientras Funes el soñador. Nos reímos de los dos por un desbalance que observamos entre la mecanicidad y la elasticidad. Si nos llegáramos a reír de ellos en su cara quizás se darían cuenta de la manera en que los percibimos desde fuera y podrían restablecer un equilibrio entre ambas facultades.

EL GESTO Y LO VIVO

Bergson no hace una distinción demasiado clara entre lo que se refiere a lo cómico de los movimientos y el gesto. Sin embargo, pienso que analizar estas dos formas de la comedia nos puede ayudar bastante a comprender algunos aspectos que aún nos quedan por explorar sobre la metafísica. En el capítulo dedicado a lo cómico de las deformidades físicas, Bergson comienza por preguntarse: «¿En qué consiste la diferencia entre lo cómico y lo feo?» (Bergson 2019: 19). El autor no se detiene demasiado en esta pregunta, simplemente se limita a contestar que una fisionomía cómica es una que es susceptible a ser imitada por otros, y la condición para que algo pueda ser imitado es que este rasgo se presente como algo cuajado que ha quedado imprimido en la persona, algo que carece de movilidad: una mueca o una joroba, por ejemplo (Bergson 2019: 19).

Este tipo de forma de lo cómico es mejor apreciada en el arte de la caricatura. El caricaturista escoge un rasgo físico y lo estira, lo exagera hasta tal punto que la cualidad moral de la persona se reduce a esta singularidad (Bergson 2019: 21). Bergson insistiría que la exageración misma no es lo que convierte en feo a lo cómico sino el propio rasgo que impide la movilidad del carácter (Bergson 2019: 21). Lo que Bergson nos comenta de algún modo tiene poco de novedoso; en la *Historia de la fealdad* Umberto Eco cita a Karl Rosenkranz, que en su *Estética de lo feo* comentaba:

«La exageración que desfigura la forma ha de actuar como un factor dinámico que implica la totalidad. Su desorganización ha de volverse orgánica. Este concepto, es el secreto de la producción de la caricatura. En su falta de armonía, a través del exceso desagradable de un punto del todo, resurge de nuevo cierta armonía.» (Eco 2018: 154)

Algo similar nos dirá Bergson cuando comenta: «Por regular que sea una fisionomía, por armoniosos que supongamos sus líneas y por flexibles que nos parezcan sus movimientos, nunca se encuentra en perfecto equilibrio. Siempre podremos descubrir en ella la indicación de una arruga que se apunta, el esbozo de una mueca posible, una deformación, en fin, por la que parece torcerse la naturaleza» (Bergson 2019:21). La mera exageración, o desproporción entre la cara y, digamos, una nariz grande puede producir más bien el efecto de lo feo y no de lo cómico. El arte de la caricatura consistiría en que la parte exagerada

también acompañe la deformación del cuerpo. Como diría el mismo Eco: «Se trata de una hermosa representación que hace un uso armónico de la deformación» (Eco 2018: 152). Es interesante que Bergson hable del gesto como algo que no se llega a materializar del todo: «la indicación de una arruga que se apunta», «el esbozo de una mueca posible». Es decir, para Bergson el gran caricaturista no abusa de la exageración, se limita a sugerir la imperfección, a ponerla en movimiento. Bergson añade: «El arte del caricaturista consiste en tomar este movimiento, imperceptible a veces, y agrandarlo, hacerlo visible a todos los ojos» (Bergson 2019: 21). El gesto es efímero y a veces imperceptible, el caricaturista hace visible aquello que pasa tan rápido ante nuestros ojos que nos hace ignorar el aspecto repetitivo o mecánico de la persona retratada. Aquí es donde lo que nos dice Eco sobre «el uso armónico de la deformación» nos hace sentido. Se trata de una armonía dinámica y no ya estática. El caricaturista captura el cambio de una mueca a otra, de un gesto a otro.

Es este el motivo por el que he decidido escindir lo cómico de los gestos y de los movimientos. En los ejemplos sobre la comedia física citados en el apartado anterior nos reímos de una acción imprecisa o inadecuada; un gesto, en cambio, no llega a concretarse en acción: sería más bien como una acción latente que no llega a producirse, una percepción que no se traduce en acción. No es que los movimientos no sean necesariamente gestos. Simplemente me parece que esta distinción nos puede iluminar otros senderos que recorrer en nuestra exploración:

«Entiendo por gestos las actitudes, los movimientos y aún las palabras, por medio de las cuales se manifiesta un estado de alma que se ha producido sin finalidad que lo justifique, sin provecho para el individuo, por efecto tan solo de una comezón interior. El gesto, así definido, difiere profundamente de la acción. La acción es premeditada y por lo menos consciente; el gesto se escapa, es automático. En la acción se entrega toda la persona; en el gesto sólo se manifiesta una parte aislada de esa persona, a escondidas, o por lo menos al margen de la personalidad total» (Bergson 2019: 87)

La observación de Bergson sobre el gesto como un «medio de las cuales se manifiesta un estado de alma que se ha producido sin finalidad que lo justifique» también es compartida por Giorgio Agamben en sus *Notas sobre el gesto*:

«Una finalidad sin medios es tan desconcertante como una medialidad que sólo tiene sentido con respecto a un fin. Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal» (Agamben 2001: 54)

Así pues, el gesto es la comunicación de un medio en cuanto tal. Recordaremos que la percepción la habíamos definido como la facultad de escoger una forma de incidir sobre el objeto entre la virtualidad de acciones posibles (Bergson 2006: 63). El gesto nos muestra aquella virtualidad, pero no la actualiza; no la convierte en una acción, por lo que permanece en el plano de lo virtual e inactivo. Si decíamos también que para una adecuada integración en el espacio se requería de la contracción y dilatación de la memoria, podríamos situar el gesto en un plano que estaría más dilato en relación con la acción y que necesitaría ajustarse a las necesidades que le exige el entorno y que por lo tanto estará más constreñido.

Esto lo podemos entender mejor a partir del esquema del cono invertido (figura 1) (Bergson 2006: 165) que Bergson presenta en *Materia y Memoria*. En el extremo puntiagudo del cono encontramos la letra S que nos indica lo Sensorial-motriz. Es decir, nuestro cuerpo que se halla en contacto con la materia. En el rectángulo sobre el cual yace la punta del cono encontramos la percepción marcada por la letra P, que indica el plano de la percepción de la materia. La base del cono marcada por las letras A y B indica el lugar de la memoria. Notamos que el plano P es horizontal. Se extiende como la materia en imágenes. Por otro lado, encontramos que el cono es vertical y tiene tres dimensiones: la memoria permanece entera mientras que de la materia solo vemos el fragmento que ha sido recortado para nuestro uso. La cima del cono representaría la memoria pura, aquella que es pura virtualidad y que no distingue entre imágenes, sino que ve el todo como una continuidad. Si recorremos el cono desde arriba hacia abajo nos damos cuenta de que el espacio cada vez se hace más estrecho: esto nos señala la contracción que hace la memoria a medida que se aproxima al plano P (Bergson 2006: 163). Como recordaremos en el ejemplo de Borges, la memoria de Funes se halla en la zona de mayor distensión que se mantiene en la duración completa, que no acorta la temporalidad. Por eso para reconstruir un día necesita de un día entero, se trata de una memoria que no se ha replegado, que mantiene la duración entera. Por otro lado, la memoria de Charlot gira en una sección que es mucho más constreñida y que trata de

aproximarse al plano de la materia, pero que no llega a hacerlo. Recordemos que para Bergson: «En la acción se entrega toda la persona; en el gesto sólo se manifiesta una parte aislada de esa persona, a escondidas, o por lo menos al margen de la personalidad total». (Bergson 2019: 102) Una entrega total de la persona significaría una adecuación a la materia; que los movimientos entre el alma y el cuerpo estuvieran perfectamente coordinados. Bergson explica: «Se puede pasar insensiblemente del que no quiere oír al que no quiere ver, y por último al que solo ve lo que desea. El que se obstina acaba por ajustar las cosas a su idea, en vez de acomodarla a las cosas» (Bergson 2019: 109). Hay una separación, pues, entre la idea y la cosa.

Agamben utiliza el ejemplo de la danza para explicar el gesto como una medialidad, y la danza no necesariamente es cómica. El gesto cómico se distingue del que no lo es porque termina exhibiendo un medio que no pretende ser puramente un medio sin fin sino un medio que no llega a traducirse en finalidad por su inadecuación a la realidad.

En una de las últimas frases dedicadas a este apartado Bergson nos indica:

«En toda forma humana advertirá el esfuerzo de un alma que modela la materia, alma infinitamente flexible, de movilidad constante, exenta de pesadez por no estar sometida a la atracción terrena. Esta alma comunica algo de su ligereza alada al cuerpo que anima, le infunde su inmaterialidad, que al pasar a la materia construye lo que llamamos gracia. Pero la materia se resiste obstinadamente. Atrae a la actividad de ese principio superior y, que le querría infundir su propia inercia y reducirlo a un puro automatismo. Querría fijar los movimientos inteligentes corporales transformándolos en contracciones estúpidas; solidificar en una perpetua mueca las móviles expresiones de la fisonomía, imprimir, en suma, a toda la persona tal actitud, que pareciese sumida y absorta en la materialidad de alguna ocupación mecánica en vez de renovarse sin descanso al contacto de un ideal lleno de vida» (Bergson 2019: 22)

El movimiento distendido de la vida se verá entorpecido por las necesidades cotidianas que se necesitarán automatizar. La ocupación mecánica termina por imprimir estos gestos y movimientos torpes en el cuerpo. La comedia pone en evidencia esta automatización a través del gesto inadecuado. No obstante, este automatismo ya estaba allí en el desarrollo

de la «ocupación mecánica» antes de cometer dicho equivoco. Recordemos que el arte del caricaturista es justamente el de encontrar aquellos gestos casi imperceptibles y hacerlos visibles a todo el mundo. El caricaturista encuentra aquellos gestos que se repiten sistemáticamente y que hacen parecer a la persona un autómatas. La vida, así entendida, no se puede reducir al cálculo correcto de la obtención de fines mediante el uso de los medios adecuados. Se parece más al de la danza, una pura medialidad sin fin. Una virtualidad absoluta con desarrollos que apuntan a múltiples direcciones de expresión, pero que no llega a materializarse. (Bergson 1963: 526). El gesto, dice Bergson, «Ha de aceptar la ley fundamental de la vida, la de no repetirse nunca» (Bergson 2019: 24). Tal como he insistido a lo largo de este recorrido no es posible encarnar este «ideal lleno de vida», puesto que la cotidianidad nos exige que representemos ciertos roles y que cumplamos con ciertas funciones. Es claro que la vida se debe expresar en materia. No obstante, la risa nos puede hacer salir de esta distracción y nos puede despertar de la automatización de seguir una tendencia, de un hábito cristalizado para cambiar de dirección.

EL CHISTE Y EL LENGUAJE

Antes de entrar en la sección dedicada a los chistes, tendríamos que recordar una de las tesis expuestas por Bergson sobre lo que produce lo cómico. Este nos dirá: «En una sociedad de inteligencia pura probablemente no lloraríamos, pero reíríamos aún» (Bergson 2019: 10). Es decir, que la facultad de *inteligencia* es a la que Bergson le atribuye la producción de lo cómico. En este apartado explicaremos en que consiste esta facultad, como es que se relaciona con la teoría del lenguaje del autor y finalmente exploraremos su aplicación a través de las técnicas empleadas en el chiste.

En *Evolución creadora*, Bergson contrasta la inteligencia con lo que llamamos instinto y estudia las diferencias entre el animal y el ser humano. Esto no nos suena a nada nuevo, ya es una distinción que antes había hecho Aristóteles más de dos mil años antes. Pero, a diferencia de cómo se expone en la filosofía natural de Aristóteles, la inteligencia no es posterior al instinto. La filosofía natural de Bergson no supone una vida vegetativa que se superpone a una instintiva y después a una inteligente. La diferencia entre inteligencia e instinto es una diferencia de naturaleza y no de grado (Bergson 1963:554). Se trata de desarrollos divergentes que buscan extraer de la materia aquello que es necesario para la vida. Por un lado, el instinto se vale de los elementos orgánicos corporales y sensoriales para establecer una relación directa con la materia. Las hormigas, por ejemplo, que viven en colmenas, ya de nacimiento poseen cierta forma física que las ajusta para un trabajo determinado; su cuerpo ya está programado para adaptarse a su labor. Entre la percepción de la imagen y la respuesta no hay un margen que permita iluminar las posibles aplicaciones del objeto. (Bergson 1963: 560).

Como hemos visto en los ejemplos de Chaplin y de Funes, la inteligencia es un trabajo de abstracción que requiere de una precisión o una adecuación a la labor que se realiza con el objeto de que se tiene delante. No es coincidencia que en la cita del apartado anterior en la que Bergson habla del necesario equilibrio de la memoria y la percepción, haya identificado al “impulsivo” con el “animal.” Chaplin cuando realiza su trabajo ha perdido la conciencia de lo que está haciendo, su cuerpo se mueve solo. Sus manos continúan realizando la mímica del ajuste de tuercas incluso cuando no hay tuerca que ajustar. El trabajo de la fábrica en el capitalismo industrial es muy similar en este sentido al trabajo de la colmena de hormigas.

La ventaja que podríamos atribuir a la inteligencia sobre el instinto es que al tratarse de un conocimiento formal o geométrico de la materia que está vacío, entonces se puede llenar con otros contenidos manteniendo las mismas relaciones. No obstante, la desventaja que tiene la inteligencia es que no puede hacer una aprehensión directa del objeto. Requiere siempre de la mediación de símbolos que le permiten separar la materia a su conveniencia. El instinto, por otro lado, es un conocimiento interior y directo que no requiere de la mediación. De ahí la famosa frase: «Hay cosas que solo la inteligencia es capaz de buscar, pero que, por sí misma, no encontrará jamás. estas cosas sólo las encontraría el instinto, pero él no las buscará jamás» (Bergson 1963: 569). Es decir, la inteligencia estudia el objeto desde la exterioridad, mientras que el instinto desde el interior, pero no es consciente de sí mismo y por lo tanto no puede hacer una separación entre lo que percibe y su propio cuerpo. Esto mismo lo podemos observar en lo cómico. Es importante recordar que Bergson encontraba que una de las condiciones principales para la risa es la distancia: «Ahora despéguese, observen la vida como espectador indiferente: ¡cuántos dramas se vuelven comedias! Basta taparnos los oídos y bloquear el sonido de la música en un salón de baile para que los bailarines nos parezcan ridículos» (Bergson 2019: 11). Así como cuando utilizamos la inteligencia para analizar, esto es, dividir la realidad en conceptos, lo mismo hacemos cuando reímos: suspendemos la empatía por un segundo y convertimos a la persona en un objeto mecánico que podemos entender como si se tratara de una máquina, del que podemos anticipar los movimientos.

Así pues, la fabricación de artefactos requiere que no se vea el objeto en sí, sino que este se sustituya por el símbolo abstracto (Bergson 1963: 574). Sobre este tema ya de algún modo hemos hablado cuando mencionaba que la psicología estudia los “estados mentales” como si estos fuesen bloques espaciales que pueden ser separados uno de otro, pero, al hacerlo, reducimos la riqueza de la duración al símbolo. Como bien nos explicaba Bergson, nuestro lenguaje requiere que se hagan las mismas divisiones que hacemos con la materia. Esto, como hemos visto, es una operación inteligente. Es por este motivo que en el sitio en el que mejor se puede apreciar la facultad de la inteligencia en la comedia es en el lenguaje: los chistes. Este apartado lo dedicaré al comentario que Bergson realiza en el segundo capítulo del libro, sobre el humor verbal con el objetivo de explicar su teoría del lenguaje.

La fórmula dualista de “lo mecánico incrustado en lo vivo” es muy clara cuando lidiamos con los movimientos. Pero la comedia no se reduce a lo físico. En el capítulo dedicado a lo cómico del lenguaje, Bergson deja más de lado la especulación filosófica para explicar de

manera más técnica los procedimientos empleados para producir el chiste. El filósofo francés nos presenta esencialmente tres mecanismos: la repetición, la inversión y la interferencia de serie (Bergson 2019: 76). Esta categorización nos recuerda al estudio que hace Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*. El autor vienés encuentra en los chistes estas mismas técnicas que explica Bergson y añade a ellas unas cuantas. El trabajo de este último resulta de hecho más útil para comprender el mecanismo que opera detrás del humor verbal porque es más exhaustivo que el autor de *La Risa*. La postura de Freud sobre lo que produce lo cómico es en algunos aspectos similar a la del filósofo francés, aunque debemos de decir que también encontraremos ciertas diferencias cruciales que nos permitirán avanzar en el estudio sobre Bergson.

La técnica de la repetición, para Bergson, consistirá en el empleo de una misma palabra, ya sea con una ligera variación o en un contexto distinto, o bien, también podría ser la repetición de una misma frase con alguna modificación que hace que el sentido cambie:

- «- “¿Cómo anda usted?”, pregunta el ciego al paralítico.
- “Como usted ve”, respondió el paralítico al ciego» (Freud 2012: 63)

En esta frase observamos la repetición de una fórmula cordial de saludo. Notamos la variación entre el “cómo” y el “como.” La primera pregunta por la cualidad y el segundo realiza una comparación. Lo que resulta que el “anda” cambia de sentido de “estar” a “andar/caminar.” Creo que no hay explicar este chiste, solo quiero señalar la manera en que la fórmula que se repite en un contexto y otro, por un lado, nos revela la mecanicidad de la forma y por otro lo vivo y múltiple del sentido. La inversión sería algo así como el cambio de los papeles. Sería una respuesta ingeniosa en la que habitualmente se invierte el orden de las palabras: el objeto directo pasa al lugar del sujeto y viceversa, etc. Por ejemplo: «“El matrimonio X vive a lo grande. Según unos, el marido ha ganado mucho y dado poco; según otros, es la mujer que se ha dado un poco y ganado mucho”» (Freud 2012: 39). Notamos en este chiste la inversión del sujeto por el objeto directo, así como el cambio entre “ha” y “se ha,” cambiando así un enunciado activo por uno pasivo. Se expresa algo nuevo del marido por medio de lo que se sugiere de la mujer. Se trata pues de una inversión. Por último, Bergson nos habla del equívoco o la interferencia de series, que sería entender una misma frase en un sentido distinto al que quería expresar el interlocutor y continuar la conversación con dos sentidos independientes uno del otro: «“Un chalán pondera las excelencias de un caballo a su presunto comprador: “-se monta usted en este caballo a las cuatro de la mañana

y a las seis y media está usted en Presburgo.” -” Y qué hago yo en Presburgo a las seis y media de la mañana”» (Freud 2012: 62-63). El comprador malinterpreta la intención de su interlocutor, que le quiere presumir sobre las cualidades del caballo y este le contesta como si el comprador de verdad le estuviera animando a ir a Presburgo.

Antes de entrar de lleno en la teoría bergsoniana del lenguaje me gustaría primero comparar su teoría de la risa con la de Freud, porque las diferencias entre un filósofo y otro nos pueden ayudar a entender la noción que tiene Bergson sobre el lenguaje. Lo que resulta más interesante de la teoría freudiana es la relación que encontramos entre las técnicas de elaboración del chiste y la de los sueños. Recordemos que Freud propone que los sueños son, por así decirlo, mensajes cifrados del inconsciente. Él distingue entre el “contenido manifiesto” y el “contenido latente” (Freud 2012: 47). El primero es el que nos arroja los símbolos que tendremos que interpretar. Mientras que el segundo será el significado profundo que se esconde detrás de los símbolos. Freud identifica algunas de las técnicas que se utilizan en la elaboración del sueño y que ayudan a ocultar el “contenido latente.” Algunas de estas técnicas son la condensación y el desplazamiento. La condensación sería, por ejemplo, cuando soñamos con una persona que comparte los rasgos de dos personas que conocemos; en otras palabras, se condensan en un mismo objeto dos cosas (Freud 2020: 128). El desplazamiento sería soñar con un primo lejano y que la madre aparezca en el sueño como personaje incidental; se invierte el contenido central por el periférico y viceversa (Freud 2020: 152). Estas mismas operaciones aparecen en el chiste. Recordemos cuando explicamos la “repetición” y “la inversión”. Decíamos que en la repetición se utiliza una misma palabra, ya sea que sufre una modificación o bien que cambia de sentido para que este mismo signo contenga dos sentidos distintos. En la “inversión” se cambiaba el orden de la oración. El objeto directo pasa al lugar del sujeto, por ejemplo. Así vemos que la condensación y el desplazamiento se nos muestran ambos en la elaboración del chiste.

Para Freud, no es casualidad que los chistes y los sueños empleen las mismas técnicas. El sueño oculta su contenido porque quiere comunicar una verdad que es dolorosa o incluso insoportable para el sujeto. El chiste también hace esto. En algunos casos, permite expresar algo que de otro modo podría ser censurado por los demás si se dijese abiertamente (Freud 2012: 127). «El chiste tiene unas veces en sí mismo su fin y no se halla al servicio de intención determinada alguna; otras en cambio se ponen al servicio de tal intención convirtiéndose en tendencioso» (Freud 2012: 105). Podríamos escoger el siguiente chiste de

los tantos que nos presenta Freud: «" Dos judíos se encuentran cerca de un establecimiento de baños: ¿Has tomado un baño?, pregunta uno de ellos. ¿Cómo?, responde el otro ¿Falta alguno?"» (Freud 2012: 55). La gracia del chiste reside en el equívoco en la palabra "tomar", que ha sido interpretada de una manera distinta a lo que originalmente quería expresar. Pero está protagonizado por judíos. Esto nos arroja otro significado desfavorable para los judíos que, por así decirlo, ha sido ocultado por desplazamiento.

Ahora bien, ¿cómo es que Freud explica la reacción fisiológica de la risa? Freud dirá que esta surge debido a la satisfacción que produce el ahorro de un gasto de energía psíquica que suponía el seguimiento de una tendencia (Freud 2012: 113). ¿Esto qué quiere decir? Si volvemos al ejemplo de los judíos en el baño en el párrafo anterior podemos decir que la persona que cuenta el chiste comienza por una tendencia, nos introduce en una narración: "Dos judíos se encuentran cerca de un establecimiento de baños..." Esto crea una expectativa en el oyente que, no obstante, será llevada a lo absurdo inmediatamente por el remate del chiste: "¿cómo?, ¿Falta alguno?". Lo cómico surge de un contraste entre la expectativa y su resolución. Así vemos que la risa expresa la liberación de la energía que ya no necesitamos para seguir la tendencia que ahora se ha resuelto en nada. El planteamiento que hace Freud no es en realidad algo nuevo, este contraste entre el exceso y la falta ya lo había observado Kant y otros investigadores posteriores, quienes inauguraron la llamada "teoría de la incongruencia."

Debido a que la risa tiene que ver con el "ahorro", el chiste debe ser preciso. Es decir, debe ser capaz de comunicar varios sentidos con el menor número de palabras. Esto mismo sucede con el sueño. La condensación se volvería la técnica central del sueño y del chiste porque siempre son versiones condensadas de un contenido que les excede (Freud 2020:113). Pensemos en el equívoco de la palabra "tomar" en el chiste de los judíos, o del sentido que adquiere el modificador "6 de la mañana" en el chiste del vendedor. Así pues, el "contenido latente" del chiste es mucho más vasto que el "manifiesto."

Ahora que hemos hecho esta exposición de la teoría del chiste en Freud podemos regresar a Bergson. El filósofo francés estaría casi de acuerdo con todo lo que se ha expuesto hasta ahora sobre Freud. Bergson coincidiría con Freud en que la condensación es una característica esencial en la elaboración del chiste. El filósofo francés dirá sobre el ingenio cómico: «Aunque ligada a una figura de lenguaje, evoca siempre la imagen clara y precisa

de una escena cómica» (Bergson 2012: 67). El chiste también es preciso y expresa múltiples sentidos que le exceden. Bergson en la *Evolución creadora* también aprecia la posibilidad de la palabra de significar una y muchas cosas. Aunque Bergson no explicita en su texto el procedimiento psicológico que produce la risa, también podría estar de acuerdo con la tesis freudiana del ahorro de energía. Al final, hemos dicho que la risa contribuye a mediar entre el objeto ya hecho y su virtualidad; nos hace apreciar el cambio de objeto. Seguimos la tendencia y al final nos damos cuenta de que la misma cosa cuenta con otras tendencias que podrían seguirse, nos despierta de nuestra distracción mecánica.

Hemos dicho que una de las ventajas que Bergson encuentra en la inteligencia es precisamente la de vaciar el símbolo y moverlo de un sitio a otro; cambiarlo de contexto ajustándolo así a nuestras necesidades. El lenguaje de las hormigas puede operar con signos que se refieran inequívocamente a un elemento material y solo a ese, mientras que el lenguaje humano debe contener en él la capacidad de referirse a un objeto u a otro y que el signo que emplea tenga la capacidad de moverse de un referente a otro tanto como se quiera, porque a diferencia de las hormigas el ser humano no presenta diferencias corporales que vinculen sus órganos a la tierra, requiere de una mediación que le permita trabajar ya sea con un objeto u otro; pasar de lo que se sabe a lo que no se sabe (Bergson 1998: 162). Bergson dice: «el signo instintivo es un signo adherente, el signo inteligente es un signo móvil» (Bergson 1998:163).

Ferdinand de Saussure afirma que el signo lingüístico es arbitrario y diferencial. Diferencial porque un signo solo puede ser comprendido por las diferencias que mantiene con otros signos, por su posición dentro del sistema. Arbitrario porque un mismo significante puede ser cambiado por otro y que la frase siga preservando su sentido si mantenemos dichas posiciones (Saussure 1990:110-111). Freud, al realizar el análisis de los sueños, hace esta misma operación: examina el símbolo en relación con los otros. El contenido manifiesto se convierte en un significante y el contenido latente en significado. Este último es el que organiza el modo en que aparecen los símbolos en el inconsciente del sujeto y está detrás de las manifestaciones en el sueño. Como hemos dicho ya, Bergson también aprecia la capacidad del signo de moverse de un contexto a otro. Sin embargo, sería incorrecto decir que el autor de *La Risa* es un estructuralista. Si volvemos al capítulo anterior recordemos que los mecanicistas, al estudiar la evolución, hacen algo parecido. Tratan de reconstruir el pasado a través de las relaciones que una especie mantiene con otra en el presente. Pero al

hacerlo se olvidan de la duración y de la movilidad, del cambio mismo que pretenden estudiar. Los estructuralistas, de modo similar a como harían, arriban al significado de una palabra mediante el estudio de las relaciones que un signo mantiene con otros dentro de un sistema cerrado en un momento presente, así como harían los mecanicistas. Pero, tal como Bergson explica con las oscilaciones del péndulo, solo puede hacerlo si congela la posición que una palabra ocupó en un momento histórico preciso. Trataría de reconstruir el significado situándose (artificialmente) en el momento en que un texto fue escrito y trataría de interpretar una palabra en relación con el contexto histórico, social, político, etc., como si pudiéramos congelar el movimiento y saltar de una época a otra como hacemos cuando contamos del uno al cinco. Pero en el momento en que lo intentamos atrapar ya se nos ha escapado de las manos, porque la realidad que intenta captar es totalmente cambiante y la palabra solo puede expresar aquello que se mantiene en la misma posición. Bergson, en una de las frases más bellas de su libro, nos dice:

«Hay en el lenguaje algo que vive de nuestra propia vida y, si esta vida del lenguaje fuese plena y perfecta, si no hubiese él nada cristalizado; si el lenguaje, en suma, fuese un organismo completamente unificado, incapaz de fraccionarse en organismos independientes, no le alcanzaría lo cómico, como tampoco le alcanzaría tampoco a un alma que tuviese una vida armónicamente fundida, tersa, semejante a la superficie de un agua serena. Pero no hay estanque en cuyas aguas no floten hojas secas; no hay alma humana sobre la cual no pesen hábitos que le comuniquen cierta tiesura y rigidez para consigo misma y para los demás; no hay lengua, en fin, tan flexible, tan profundamente viva, tan presente en cada una de sus partes, que elimine lo hecho y pueda resistir a las operaciones mecánicas de inversión, transposición etcétera, a que las quiera someter, manejándola como si fuese una simple cosa» (Bergson 2019:77-78)

Notamos aquí el contraste otra vez entre la movilidad y la inmovilidad, la flexibilidad y la rigidez que Bergson encuentra como parte del lenguaje mismo. En este párrafo, Bergson nos quiere decir que las palabras no pueden llegar a comunicar la movilidad de la experiencia, el fluir del tiempo. Siempre habrá en el lenguaje una tiesura y un aspecto mecánico. Habría que recordar que cuando mencionaba los estados de la conciencia y como es que solo podemos separarlos uno de otro una vez que ha transcurrido el tiempo. Las palabras solo

pueden designar aquello que ya está hecho y realizado, pero a ellas se les escapa la movilidad misma:

«Si la realidad viniera a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con la cosa, el arte sería nulo. o más bien todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono de la naturaleza» (Bergson 2019: 90)

Hay cosas que no pueden ser comprendidas por el lenguaje porque aún no han sido materializadas.

Hemos explicado que la comedia opera mediante la inteligencia. Conoce las cosas desde fuera e identifica aquello que se repite en los movimientos y en las palabras. En este sentido tendrá una función práctica, que es la de permitirnos adaptarnos a las condiciones dinámicas de la realidad y de las relaciones sociales en general. Por esto nos dirá que lo cómico está a medio camino entre el arte y la vida (Bergson 2019: 93). Sí, utiliza las técnicas mismas que empleamos para crear artefactos que nos permitan obrar, pero a la vez modifica las relaciones mismas que el intelecto establece. Las mueve de lugar de modo que podamos percatarnos de que la realidad ha cambiado y que los artefactos que antes utilizábamos para movernos en ella ya no son efectivos (Bergson 2019:93). Así, pese a que el chiste es una operación de la inteligencia, al final expresa una capacidad de observar la imagen invisible entre las imágenes, hace recuperar aquella virtualidad inicial en el que la materia todavía no está hecha imagen, sino que aún se encuentra en la continuidad de la duración. El chiste, al remover el sentido permite por un momento hacernos dudar sobre la estabilidad de nuestro mundo y así, hacer despertar la intuición.

LA RISA Y LO SOCIAL

Es porque la realidad está en constante movilidad que no podremos decir que lo mecánico y lo vivo expresa un mero contraste intelectual, como lo hace la fórmula freudiana que contrasta la expectativa con la resolución. Freud al final del libro, cuando examina el trabajo de Bergson, considera que la fórmula de lo “mecánico incrustado en lo vivo” es reductible a la suya (Freud 2012: 232). Pero considero que se equivoca. Bergson mismo nos indica que él quiere distanciarse de estas teorías cuando nos dice:

«Una de las razones por las que han emitido tantas teorías erróneas o deficientes de la risa es que muchas son cómicas de derecho, sin serlo, más no lo son de hecho, pues han amortiguado su virtud cómica en la fuerza de uso. Es menester que se produzca una brusca solución de continuidad, una ruptura con la moda, para que se reanime esa virtud» (Bergson 2019: 54)

Al principio puede parecernos una razón caprichosa, un pretexto de poco peso que le permite distanciarse de las otras teorías y reafirmar la propia, pero esto no es así. ¡La objeción es perfectamente congruente con su metafísica! Vemos cómo el autor introduce la idea de que lo cómico tiene que ser novedoso, un chiste pasado de moda o bien uno que hemos escuchado mil veces no nos hará gracia. Bergson incluye en su teoría una dimensión temporal. Este debe herir el sentido común. Crear asociaciones novedosas que nos permitan renovar dicho sentido común; que hagan visible una relación de conceptos inesperada.

Esto nos recuerda al ejemplo que Agamben usa de la moda en su texto *¿Qué es lo contemporáneo?* en donde nos dirá:

«Lo que define a la moda es que introduce en el tiempo una peculiar discontinuidad, que lo divide según su actualidad o inactualidad, su estar y su no-estar-más-a-la-moda. Pese a ser sutil, esta cesura es evidente, en el sentido de quienes deben percibirla la perciben infaliblemente y de esa precisa manera certifican su estar a la moda; pero si tratamos de objetivarla y fijarla en el tiempo cronológico, esta se revela inasible» (Agamben 2011: 24)

Lo mismo sucede con el chiste, uno puede reconocer que un chiste “hace gracia” pero en el momento en que tratamos de decir ‘¿por qué es gracioso?’, deja de serlo. Así pues, utilizar una fórmula, ya sea el contraste o “lo mecánico en la vivo”, para teorizar sobre lo cómico es en sí mismo lo mecánico incrustado en lo vivo. Ahora bien, decíamos que para reírnos de algo se necesita de una distancia. Debemos de mirar desde fuera para percibir la mecanicidad. En esto se asemeja entonces la idea de lo cómico que tiene Bergson a la propia tesis de lo contemporáneo en Agamben. Este último dirá:

«La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener la mirada fija en ella» (Agamben 2011:19)

Decíamos en el apartado dedicado al gesto que el caricaturista es capaz de capturar el gesto imperceptible y hacerlo visible, percibir en él las muecas que se repiten. En este sentido el humorista mantiene una actitud intempestiva con su tiempo. Es capaz de ver desde fuera lo mecánico en algo que a la vista de la mayoría es imperceptible.

Ahora bien, no podemos decir que todo el humor es contemporáneo en el sentido en que lo entiende Agamben, y de hecho la mayor parte de él no lo es. Hemos mencionado la manera en que el chiste o la situación cómica pueden hacer remover el sentido común y hacernos darnos cuenta de que una determinada tendencia que seguimos, una determinada forma de actuar y de entender el mundo. No obstante, el humor también puede realizar la operación inversa. La de reforzar el sentido común y normativizar ciertas conductas. Pensemos en lo que Bergson menciona de la risa en la siguiente frase:

«Por el miedo que inspira reprime las excentricidades, mantiene alerta y en contacto recíproco actividades secundarias que podrían aislarse o dormirse, relaja el rigor mecánico restante en la superficie del cuerpo social. La risa no resalta estética pura, porque busca (inconsciente y hasta inhumana en muchos casos particulares) un objetivo útil de perfeccionamiento general» (Bergson 2019: 18)

La risa, entonces, tiene una función práctica que es precisamente la de reprimir ciertas conductas indeseables, o más bien gestos, que impiden el “perfeccionamiento general”. Es decir, calibrar el comportamiento de las personas en sociedad. Esto es algo que a lo que ya habíamos eludido parcialmente cuando mencionaba que la risa crea un equilibrio entre la memoria y la percepción; entre el soñador y el impulsivo, consigue aquel justo medio apto para interactuar en el mundo social.

Aquí podríamos encontrar una afinidad entre Bergson y Aristóteles, quien encuentra la virtud ética en el justo medio (Aristóteles 1985: 167). «Respecto del que se complace por divertir a otros, el término medio es gracioso, y la disposición, gracia, el exceso, bufonería, y el que la tiene, bufón; y el deficiente rústico, y su disposición rusticidad» (Aristóteles 1985 173). Pero este punto medio no se alcanza mediante de un cálculo exacto, la virtud ética no es algo que se pueda aprender sino mediante la práctica de esta por la repetición (Aristóteles 1985: 160). No obstante, así como la práctica de una virtud hace a alguien virtuoso, también la de un vicio convierte a alguien en vicioso (Aristóteles 1985: 160). Bergson hará la siguiente observación sobre la diferencia entre la tragedia y la comedia:

«Un drama, aunque nos muestre pasiones y vicios nombrados, los incorpora tan bien al personaje que sus nombres se olvidan, sus características generales se borran y no pensamos en ellos, solo en la persona que los absorbe. Por eso el título de un drama solo puede tener un nombre propio. Por el contrario, muchas comedias tienen títulos como: El avaro, el jugador, etc. Si les pido que imaginen una obra llamada *El celoso*, solo puede ser el título de una comedia» (Bergson 2019:14)

Así pues, el vicio se convierte en el propio personaje principal y se separa del personaje que lo encarna. La mecanicidad del vicio, aquello que se repite incluso en situaciones en las que hasta resulta inadecuado, contrasta con la vitalidad del propio personaje, cosa que produce la risa del espectador. Entendida así la comedia, podríamos decir que esta busca reforzar ciertos comportamientos morales al ridiculizar los vicios mecánicos: «El humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio» (Bergson 2019: 77).

Es evidente que la risa es un instrumento de poder:

«En este sentido, no puede ser la risa absolutamente justa y, repito, tampoco debe ser buena. Su misión es la de intimidar humillando (...) el que ríe entra de nuevo en sí mismo y afirma más o menos orgullosamente su yo, considerando al prójimo como un fantoche, cuyos hilos tiene en su mano» (Bergson 2019: 115)

La propia distancia entre quien ríe y en quien esta recae, la separación entre sujeto y objeto ya supone una relación de poder. Esto ya lo había señalado Hobbes, quien considera la risa como un gesto a través del cual se busca la afirmación del yo mediante la negación del otro (Hobbes 2008: 50). Pero a diferencia de Hobbes, quien hablaría de la represión de esta vanagloria por medio de la coerción en la entrada a la sociedad civil, Bergson nos dirá: «Un acuerdo entre las personas no es suficiente, quiere un esfuerzo constante de adaptación reciproca» (Bergson 2019: 17). Bergson sobre este punto hará un pequeño eco a aristotélico cuando afirma:

«Una vez descontadas estas inferioridades que le interesan a la seriedad de la existencia (suelen eliminarse ellas mismas en lo que llamamos la lucha por la vida) la persona puede vivir, y vivir en conjunto con otras personas. Pero la sociedad exige más. No basta con vivir, hay que vivir bien» (Bergson 2019:17)

Y el vivir bien para Bergson, al igual que Aristóteles, también será el vivir entre otros. La risa servirá como instrumento para alcanzar aquel justo medio que nos permita vivir bien en sociedad.

Lo que me resulta extraño es que, si antes comparábamos lo vivo con una danza que es medialidad pura, que se expresa de formas creativas, y decíamos que la risa castiga la mecanicidad en lo vivo permitiendo una mayor libertad de movimiento y expresión, ahora la risa más bien es un instrumento que reprime justamente esta movilidad y que busca hacer más virtuosa a la sociedad para alcanzar un cierto estado de “perfeccionamiento general”. ¿No será adecuado decir ahora que la risa castiga la vitalidad en lo mecánico y no la mecanicidad en lo vivo?

Aquí tendríamos que voltear a ver brevemente lo que Bergson expresa sobre la vida en *Evolución creadora*. Para Bergson, el desarrollo de la vida proviene del “impulso vital”. Bergson reprocharía a un finalista como Aristóteles, que observa que la esencia de las cosas

está determinada por su *telos*; todo ser vivo tiende hacia una finalidad que ya está determinada desde su potencia. La realización virtuosa de un hombre, entonces, es que este alcance su potencia dentro de una comunidad de hombres iguales en la polis. (Aristóteles 1988:50) No obstante, para Bergson la vida no sigue una dirección unilineal, sino que se realiza en materia de múltiples maneras. Es verdad que la vida se expresa en tendencias, pero estas tendencias se entrecruzan, cambian de dirección, hace que broten nuevas bifurcaciones y así la vida se escinde en múltiples senderos.

«Hay progreso, si se entiende por progreso una marcha continua en la dirección general que determina un impulso primero; pero este progreso no se realiza más que sobre las dos o tres grandes líneas de evolución en que se dibujan formas cada vez más complicadas, cada vez más altas: entre estas líneas corren muchas veces secundarias en las que se multiplican, por el contrario, las desviaciones, las detenciones y las marchas atrás» (Bergson 1963:526)

El contacto con la materia es lo que pone ciertas presiones a la vida, que obliga a que esta se separe en tendencias para poderse adaptar al entorno (Bergson 1963: 542). Lo mismo sucede con el contacto en sociedad. La sociedad nos exige que nos adaptemos a ellas siguiendo ciertos caminos ya trazados. La burla nos endereza para que nos adaptemos a las exigencias de la cotidianidad y sigamos esa tendencia de forma recta hacia un deseado “justo medio.” Pero la risa también puede contribuir a hacer brotar una nueva tendencia, o a cambiar de dirección al poner en evidencia la mecanicidad del desarrollo presente, expresando así no un progreso unilineal sino de desarrollos múltiples. Una vuelta hacia la virtualidad de la memoria.

Podemos encontrar una cierta ética de la comedia, aunque no explícita, en Bergson. La temporalidad de la que hablábamos hace un momento en el chiste, para que este de verdad hiera el sentido común y permita una bifurcación de una tendencia, necesita estar posicionada frente a su propio tiempo. Martin Shuster en su artículo *Humor as an optics: Bergson and the ethics of humor*, hace una lectura de Bergson y explica que este podría proponer una cierta ética del humor. A partir de una tesis de Levinas que bien podría ser compartida por Bergson, Shuster nos dice que la ética puede ser entendida como una “óptica” (Shuster 2013: 628). Para explicar esta tesis, será pertinente recordar lo que decíamos sobre la percepción en los capítulos anteriores. Esta, no es desinteresada, sino

que selecciona las imágenes que mejor se adaptan a la obtención de un determinado objetivo:

«¿De dónde viene entonces esta idea de un mundo exterior construido artificialmente, pieza por pieza, con sensaciones inextensas de las que no se comprende ni cómo llegaron a formar una superficie extensa, ni cómo se proyectarán después fuera de nuestro cuerpo? ¿Por qué se quiere, contra toda apariencia, que vaya de mi yo consciente a mi cuerpo, luego de mi cuerpo a los otros cuerpos, cuando de hecho me sitúo de inmediato en el mundo material en general, para limitar progresivamente ese centro de acción que se llamará mi cuerpo y de este modo distinguirlo de los otros?»
(Bergson 2006: 61-62)

En esta frase, Bergson invierte el cogito cartesiano. Ya no es una conciencia que solo puede estar segura de su propia existencia y que de ahí construye su mundo desde su propia subjetividad. Sin embargo, cuando nacemos ya estamos en un mundo que nos preexiste. Las formas de los objetos no solo están dadas por nosotros mismos, que las utilizamos para el provecho individual, sino que estas ya han sido nombradas y clasificadas antes de que llegáramos (Bergson 2019: 91). El hecho mismo de que utilicemos un lenguaje, que nos podamos comprender, tiene que ver con que compartimos un mundo común lleno ya de asociaciones (Bergson 2019: 91).

Entonces nuestra mirada no es solo la de un yo que se encuentra frente al mundo sino la de un “nosotros” que compartimos nociones similares del mundo. Hay un ejemplo muy interesante de Bergson que justamente apunta hacia esta cuestión: «Dudo si acaso no resolvió la cuestión cierto cochero que, delante de mí, trató de mugroso a un cliente de color que llevaba en su coche. ¡Mal lavado! Un rostro negro sería, pues, para nuestra imaginación, un rostro embadurnado de tinta o de humo negro» (Bergson 2019: 29). Esto es algo que hoy en día no hallaríamos cómico, sin embargo, el comentario del autor es muy perspicaz. Aquí sería importante pensar en quién es el “nosotros” al que se refiere Bergson. Claramente sería un público blanco que hallaría que la persona negra tiene un comportamiento “mecánico” o poco natural porque no comparte su experiencia. Lo que Shuster explica, es que nos hace más gracia un chiste de esta naturaleza porque la mecanicidad percibida es mayor. Alguien que vive en un contexto racista le hará gracia el “minstrel”; el acto en que el blanco se disfraza de negro tratando de imitar la supuesta mecanicidad que el encuentra. (Shuster 2013:

626) Percibirá al negro como antinatural y para comprenderlo tendrá que reducir su diferencia al modo en que ya comprende del modo en que ya ha estado organizado su mundo. No se dará cuenta que no solo es el negro quien lleva maquillaje sino él mismo que lleva puesta un disfraz de blanco. Mientras más extraño, más fuera de sus esquemas le parezca algo, más propenso a encontrar lo antinatural o mecánico encontrará el comportamiento. (Shuster 2013: 625)

Ahora bien, ¿cómo conciliamos la tesis del punto de vista con el tiempo? Decíamos que la percepción necesita automatizarse y convertirse en hábito. No operamos en nuestra vida cotidiana con nuestra memoria completa, necesitamos que esta se repliegue y se repita sobre sí misma de modo que tengamos un actuar práctico en el mundo, esto es algo necesario para poder vivir. Pero ¿qué pasa si esta memoria ya no se actualiza? ¿Si se mantiene constantemente girando sobre las mismas ideas? Entonces nos convertimos en el autómeta que vimos en el ejemplo de Chaplin. Tenderemos a construir un mundo cerrado sobre sí mismo. En este punto el ejemplo del Quijote se hace muy pertinente:

«He aquí a don Quijote que marcha a la aventura. He leído en sus libros que a todo caballero le salen al paso gigantes con quienes ha de combatir. Así, pues, necesita un gigante. Esta idea es como un privilegiado recuerdo que se instaló en su espíritu y ahí sigue al acecho, inmóvil, esperando una ocasión para lanzarse fuera y encarnar en alguna cosa.» (Bergson 2019: 107)

Ante el sentimiento de pérdida de un lugar en el mundo, reafirma su posición refugiándose en los relatos de caballería. Si él se diera cuenta de que nos burlamos de él, entonces por un momento podrá ver que aquel imaginario corresponde a un mundo que ya no existe (o que nunca existió). Un mundo que ha quedado en el pasado. Al verse a sí mismo desde la distancia; desde otro punto de vista, podrá permitir la apertura del tiempo. No ya del pasado que él mismo vivió y recreo una y otra vez prescrito por su posición social, sino que ahora podrá realizar un pasado virtual que le permita romper el lazo con aquel sendero marcado; voltear hacia atrás y abrir la posibilidad de otro presente.

El mundo globalizado en el que vivimos ha creado muchos Quijotes. Tal es el caso de Anders Breivik el terrorista noruego responsable de la masacre de 77 personas en el 2011. Que al estar convencido de que Europa estaba siendo invadida por los musulmanes se refugió en

los relatos de La Reconquista que todavía se repiten maquinalmente en el imaginario europeo. (Bergman 2021: 36-37) Zygmunt Bauman acuñó el término “Modernidad Líquida” para describir la experiencia de habitar el mundo actual en dónde el progreso tecnológico junto con la liberalización de los mercados. El nuevo cambio de paradigma económico ha traído un escenario en el que todo lo que antes parecía estable y seguro (o sólido) ahora es mutable y precario. Si antes uno podía asegurar su lugar en la empresa, ahora la fluctuación constante del mercado ha provocado que los trabajos sean cada vez de menor duración e incluso que algunos trabajos que antes eran necesarios ahora se vuelvan inútiles. (Bauman 2001: 167) El individuo añora el retorno de tiempos en que tenía un lugar en el mundo y bajo esta presión se refugia en la seguridad de los mitos nacionales y las políticas de cierre de fronteras para calmar sus ansiedades. (Bauman 2001: 175) Esto ha contribuido en buena medida al ideal de identidad individual ha contribuido en buena medida a la proliferación de discursos xenófobos y racistas que se repiten sobre sí mismos y hayan de chivo expiatorio por sus males.

Esta maquinabilidad de los discursos la ha sabido mostrar con mucha habilidad el comediante inglés Sacha Baron quien es conocido por películas como *Borat* o *Bruno* en donde busca ridiculizar los discursos xenofóbicos, racistas, misóginos, homofóbicos etc que circulan en la sociedad americana. Para ello se vale de un formato que se halla a medio camino entre “falso documental” y “reality show”. En *Borat*, por ejemplo, se disfraza de un periodista de Kazajistán que viaja a Estados Unidos para hacer un documental sobre la cultura americana que supuestamente después se transmitirá en su país. Esto, al menos es lo que les dice a las personas con las que interactúa que no están al tanto de que se trata de una ficción. Ellos, en efecto, piensan que están ante un periodista de un país Oriental lejano. Él se viste, habla y actúa no como lo haría una verdadera persona de Kazajistán, sino que se conduce como pensamos que lo haría alguien proveniente de ese país. Es decir, apela a la propia mirada orientalista que hemos construido en Occidente. (Blouke 2015: 7)

Borat va a comprar un coche, por ejemplo, y le pregunta al vendedor a qué velocidad tendría que atropellar a un grupo de gitanos si quisiera matarlos. El vendedor en lugar de cuestionar la moralidad de la pregunta cae en la trampa y responde a la pregunta incluso con entusiasmo que a 40 km por hora podría perfectamente lograr su objetivo. (Cohen et al. 2006) Ya sea que el vendedor pensara “eso debe ser normal en su país,” que solo quería vender el coche o que en su propio imaginario es necesario defenderse de otros grupos étnicos; el vendedor

cae en la trampa. Lo mismo hace con un grupo de estudiantes a quienes engaña para que estos mismos para que muestren ante las cámaras actitudes y discursos extremadamente misóginos incentivados por el mismo comediante quien les da pie para hacerlo. Este último ejemplo es interesante porque lo mostrado ante las cámaras llevó a que los estudiantes fueran expulsados de la universidad una vez que se lanzó la película lo que demuestra también la tesis de que la comedia está entre el arte y la vida; produce efectos reales. (Blouke 2015: 12) Baron Cohen hace, en suma, un “minstrel” inverso en el sentido de que nos reímos de la propia lógica del imaginario que dicta que un negro es un blanco disfrazado.

En el ejemplo de Borat vemos que la comedia permite detectar estas actitudes mecánicas y repetitivas, permite que se actualice una memoria que nos permita desprender de las narrativas nacionales y sociales por medio de la humillación que supone la burla. No obstante, lo que criticaría sobre este ejemplo no es tanto el hecho de que Baron Cohen hiciera un “minstrel” que perpetúa la mirada orientalista como se le suele reprochar. Lo que yo cuestionaría, en cambio, sería el lugar desde donde nos reímos en esta comedia. Nos reímos de los grupos y de las comunidades en los pueblos sureños en los Estados Unidos donde más proliferan estos discursos como si nosotros mismos no estuviéramos también situados. Adoptamos la mirada de lo que Dona Harraway llama el “God trick”, del cosmopolitismo globalizador que cree ver todo desde fuera, que cree poder ver la realidad social desde todas sus perspectivas y desde ningún sitio. (Harraway 1988: 584) Pensamos como si ellos fueran atrasados que viven en un mundo que ya ha quedado en el pasado sin darnos cuenta de que nosotros también hacemos lo mismo.

El mismo Sasha Baron Cohen ha entendido esto y en su más reciente programa de televisión *Who is America?* En uno de los segmentos, el actor británico se disfraza de un desarrollador inglés que visita un pueblo en el Sur de los Estados Unidos para proponer la construcción de un nuevo edificio en el poblado. Él junta a algunos habitantes en una sala de reuniones y les hace la propuesta del proyecto y promete que este atraerá el turismo a su poblado, que promoverá empleos, y que todos saldrán beneficiados. Todos parecen contentos y se mantienen atentos. En eso, el desarrollador les revela que el proyecto será una mezquita. El auditorio integrado por nacionalistas americanos y cristianos conservadores inmediatamente rechazan la idea y se empiezan a escuchar voces que dicen: «no queremos una mezquita», «no queremos aquí terroristas islámicos», etc. El falso desarrollador continúa su presentación como si nada y les enseña los diseños que tiene planeado y propone que se vote por uno de

ellos. Ante el rechazo de los asistentes por ambos diseños que propone, dice: «” Bueno, y cuál es vuestra mezquita de ensueño.”» (Cohen et al. 2018) Es sin duda graciosa la reacción negativa de los oyentes, pero considero que donde mejor se aprecia la mecanicidad no es tanto en el auditorio sino en la propia actitud del desarrollador que nos recuerda a la figura del *Diablillo del resorte* al que se le aplasta y se vuelve a levantar repitiendo mecánicamente la misma operación sin variación. (Bergson 2019: 35) Que sigue insistiendo a pesar del claro descontento de la sala.

Aquí vemos otra vez una memoria incapaz de estirarse y que no cambia de objeto. Que se ha encerrado en su propio mundo y desde él, trata de construir el de los demás. No escucha las necesidades de la comunidad y quiere venderle a la fuerza la idea de “modernización.” Trata de colar la idea de un progreso interminable impulsado por el crecimiento económico. Pero justamente esta noción del tiempo es la que Bergson critica con más fuerza. La idea de que se sigue una sola dirección que nos conduce al final de la historia, la idea de un tiempo que no dura. El ejemplo del desarrollador es muy bueno porque nos permite comprender el entrecruzamiento entre el espacio y la temporalidad de lo cómico. Lo que posibilita el devenir no es la dirección unilineal sino la apertura de múltiples senderos. Esta apertura se logra precisamente mediante la multiplicidad de puntos de vista, de otro modo no habría ningún cambio, solo avance lineal. Aquí es donde mejor se expresa el dualismo bergsoniano del que hablábamos. No es un dualismo entre lo Uno y lo múltiple sino entre dos multiplicidades. Tanto la de la duración como de la materia. Es decir, la de múltiples puntos de vista que extraen de un objeto imágenes diversas; el de múltiples formas de ser y de habitar en el mundo que conviven. La apertura de la que aquí hablo no es la del libre mercado que no permite la variación y que homogeniza la trayectoria: que hace que todos marchemos al mismo ritmo. La apertura bergsoniana, en cambio, es la que admite la diferencia, la que permite que se abra la posibilidad de pensar el mundo común desde la heterogeneidad de posturas.

La risa, entonces, señala la rigidez en el pensamiento. Pero sobre todo nos hace conscientes de que no estamos solos en el mundo, que hay algo más allá de los muros de nuestra conciencia, que hay otras personas como nosotros y que nos miran desde fuera. Esto lo expresa muy bien a partir de su explicación sobre lo inconsciente:

«¿Qué puede ser un objeto material no percibido, una imagen no imaginada, sino una especie de estado mental inconsciente? Más allá de los muros de vuestra habitación, que usted percibe en este momento, existen las habitaciones vecinas, luego el resto de la casa, por último la calle y la ciudad donde vive. Poco importa la teoría de la materia a la cual se adscriba: realista o idealista, usted piensa evidentemente, cuando habla de la ciudad, de la calle, de las otras habitaciones de la casa, en otras tantas percepciones ausentes de vuestra conciencia y sin embargo dadas fuera de ella.» (Bergson 2006: 156)

Entonces, el inconsciente bergsoniano es simplemente lo que no hemos percibido. De aquí la necesidad de los demás para la apertura de la posibilidad. Necesitamos no solo de nuestra percepción que se encierra en sus propios objetos sino también las otras miradas que posibilitan la apertura. Necesitamos otras imágenes, otros presentes que se realicen mediante la interacción con los otros. En resumen, la risa debe de saberse situar. No hay un lugar exterior a todos los otros desde el que se pueda ser invulnerable a la burla.

LA RISA Y LA FILOSOFÍA

A modo de conclusión, y ahora que hemos desenredado la noción de lo cómico en Bergson, me gustaría reflexionar sobre la risa no solo como un gesto social sino como una actitud filosófica. A lo largo de la historia, los filósofos han querido fijar la realidad creando un sistema cerrado que explique en su totalidad las cosas. Después, llega otro y tumba dicho sistema para construir el suyo que pretende ajustarse mejor a la realidad (García Morente 2010:34). Nos presenta cada filósofo su manera de mirar la realidad y pretende que los demás acepten esta perspectiva como la única y verdadera. Pero, como hemos visto a lo largo de este trabajo, no estamos enfrentados al mundo, sino que ya estamos instalados en él. Nos es imposible verlo desde fuera porque siempre estamos situados. El mundo, por lo tanto, no puede ser construido a partir de una perspectiva única porque hay tantas como habemos humanos.

«La filosofía que reclamamos es más modesta, aunque capaz también de completarse y de perfeccionarse. La inteligencia humana, tal como nos la representamos, no es del todo la que nos mostraba Platón en la alegoría de la caverna. No tiene ya por función ver pasar sombras vanas, sino contemplar, volviendo tras, el astro que nos deslumbra. Y tiene todavía algo más que hacer. Uncidos, como bueyes de labor, a una ruda tarea, sentimos el juego de nuestros músculos y de nuestras articulaciones, el peso de la carreta y la resistencia del suelo: actuar y saber que actuamos, entrar en contacto con la realidad e incluso vivirla, pero solo en la medida en que interesa la obra que se cumple y el surco que se ahonda, he aquí la función de la inteligencia humana» (Bergson 1967: 103)

La filosofía, para Bergson, debe ser un esfuerzo colectivo en el que un punto de vista sume a otro. Nunca debe quedar acabado, sino que está abierto siempre a la posibilidad de que otro la continúe desde el propio rincón desde el que mira al mundo, desde sus propias necesidades y las de su entorno; filosofar desde la forma de habitar.

Bergson dirá, como he mencionado al inicio del trabajo, que el motivo por el cual lo cómico ha sido tan complicado de definir a lo largo de la historia es que siempre se le trató de encerrar en una definición. El mismo problema ha sucedido con la filosofía en general. El problema del filósofo que piensa que el mundo se ajusta a sus categorías internas es que

incluso cuando trata la risa, se lo toma demasiado en serio. Nietzsche es quizá quien mejor entendió esto:

«A despecho de ese filósofo que, genuino inglés, intentó crear entre todas las cabezas que piensan una mala fama al reír – “el reír es un grave defecto de la naturaleza humana- que toda cabeza que pesa se esforzará en superar” (Hobbes) -, yo me permitiría incluso establecer una jerarquía de los filósofos según el rango de su risa - hasta terminar, por arriba, en aquellos que son capaces de la carcajada áurea» (Nietzsche 1994:155)

Hobbes sataniza la risa, la atribuye a la vanagloria. No se equivoca, como hemos visto la risa también puede ser malévol. Nos podemos reír porque nos creemos superiores, como quien pretende mirar desde la exterioridad más absoluta a aquellos sureños americanos que viven en un mundo que ya no existe. Pero lo verdaderamente cómico cambia de lugar, juega con los nuevos imaginarios y los destruye. Quien se ríe siempre de lo mismo se comienza a tomar sus propios chistes en serio, y los utiliza como arma para excluir y marginalizar. Por eso Nietzsche piensa que la mejor filosofía es la que es capaz de reír. Pero no desde el sitio de superioridad en la que me burlo de tu sistema filosófico porque lo considero más primitivo. La risa áurea es la risa de uno mismo. En la *Genealogía de la Moral* Nietzsche comenta sobre la obra *Parsifal* de Wagner que lo considera como tragedia paródica: «Ya he dicho que esto hubiera sido digno de un gran trágico, qué, como todo artista, solo llega a la cima de su grandeza cuando sabe ver a su persona y a su arte por debajo de sí mismo, cuando sabe reírse de sí mismo» (Nietzsche 1994: 122). Reírse de uno mismo es verse a sí mismo desde afuera como alguien que está dentro del mundo. Permite que nos demos cuenta de que no estamos solos y que otro nos mira y se ríe cuando creemos que podemos construir el mundo desde nuestra subjetividad. La risa rompe con las convencionalidades y retuerce el sentido común; abre una herida, que, no obstante, da entrada a la virtualidad. Permite romper los lazos con el pasado particular al que nos aferramos para introducirnos de nuevo en la posibilidad entera que la memoria nos ofrece. Cuando la humanidad se ríe de sí misma se libera del destino inevitable que fue preparado antes de siquiera llegar a la existencia.

Concluimos pues, que la risa del filósofo debe romper con la barrera que lo separa del mundo común. La distinción entre el afuera y el adentro como dos realidades ya se vuelve inadecuada. Por eso el dualismo bergsonianos tendrá que ser salvado por la vida. Vida que

no debe reducirse solo a la interioridad, sino que se expresa y se actualiza en formas cada vez más creativas en el contacto con los otros.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2001) Notas sobre el gesto, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pretextos, Valencia.

Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17–29). Anagrama.

Aristóteles. (1985) *Ética Nicomáquea*. Gredos.

Aristóteles (1988) *Política*. Gredos.

Attardo, S. (1994). *The linguistic theories of humor*. Walter de Gruyter & Co.

Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Cátedra.

Bergson, H. (2019). *La risa*. Lectorum.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Cactus.

Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme.

Bergson, H. (1960). *Introducción a la metafísica*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Bergson, H. (1963). La evolución creadora. *Henri Bergson: Obras escogidas* (pp. 433–755). Aguilar.

Blouke, C. (2015). Borat, Sacha Baron Cohen, and the seriousness of (mock) documentary. *Comedy Studies*, 6(1), 4–17.

Borges, J. L. (2017). Funes el memorioso. *Ficciones* (pp. 106–115). Mockba.

Deleuze, G. (1987). *El bergsonianismo*. Cátedra.

Descartes, R. (2011). Las pasiones del alma. En *Descartes: Obras completas* (pp. 461–549), Gredos.

Eco, U. (2018). *Historia de la fealdad*. Lumen.

Freud, S. (2020). *La interpretación de los sueños*. Wisehouse Classics.

Freud, S. (2012). *El Chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza Editorial.

García Morente, M. (2010). *La filosofía de Henri Bergson*. Encuentro.

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575.

Hobbes, T. (2018). *Leviatán, O, La Materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ediciones Deusto.

Kant, I. (1876). *Crítica del juicio*. Librería de Francisco Iravedra.

Nietzsche, F. (2007). *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro*. Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (1994). *Genealogía de la moral*. M.E. Ed.

Saussure, F. de. (1990). *Curs de lingüística general*. Edicions 62.

Shuster, M. (2013). Humor as an optics: Bergson and the ethics of humor. *Hypatia*, 28(3), 618–632.

RECURSOS AUDIOVISUALES

Chaplin, C. (Director, guionista). (1936). *Modern Times*. United Artists.

Cohen,S,B.(Guionista), Hines,A.(Guionista), Baynham,P.(Guionista),DaMaze(Guionista)
Charles.L(Director) (2006) *Borat*. Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Cohen,S,B. Hines. A. Schulman, T. Mazer, D. Newman. Loowit. (Productores ejecutivos)
(2018) *Who is America?* [Serie de televisión] Four by Two Films.

ANEXOS

Figura 1:

